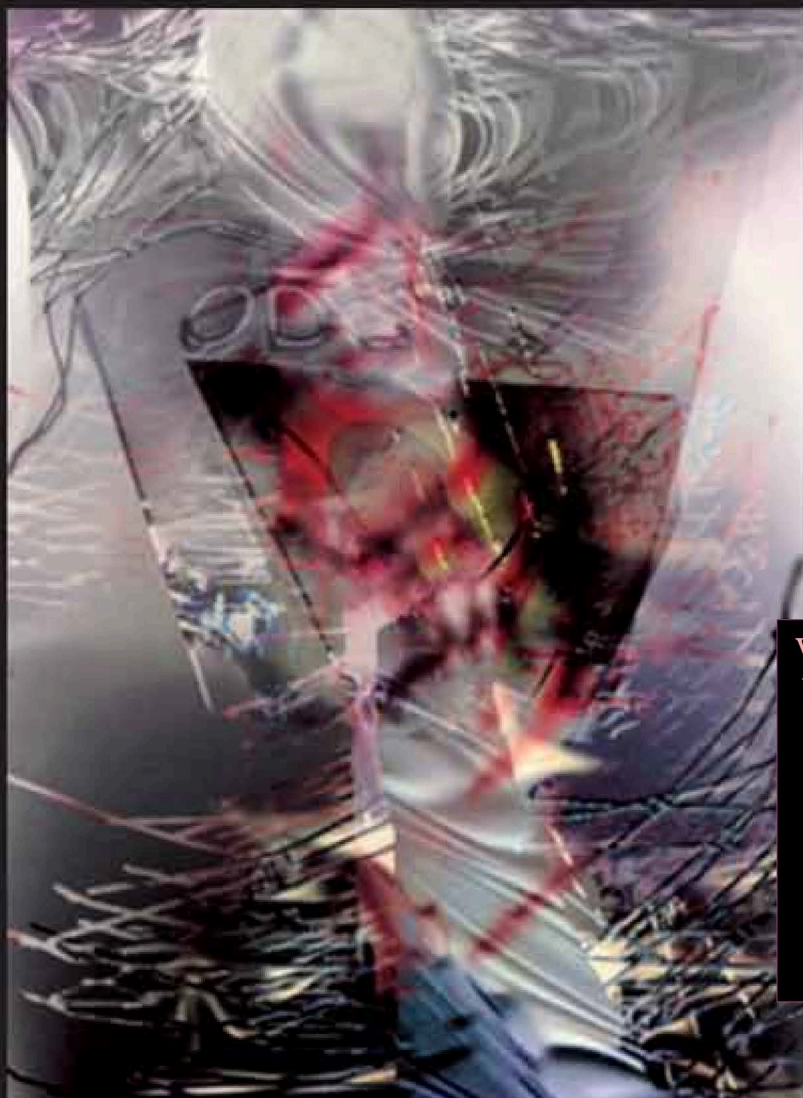


Przekłady Literatur Słowiańskich

1

Część

1



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Śląskiego



Katowice
2009

Przekłady Literatur Słowiańskich

Tom 1, część 1

Wybory translatorskie 1990—2006



NR 2645

Przekłady Literatur Słowiańskich

Tom 1, część 1

Wybory translatorskie 1990—2006

pod redakcją
Bożeny Tokarz

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2009

Redaktor serii: Historia Literatur Słowiańskich
Barbara Czapik-Lityńska

Recenzent
Edward Balcerzan

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej:

Central and Eastern European Online Library

www.cceol.com

Śląska Biblioteka Cyfrowa

www.sbc.org.pl

Spis treści

| | |
|--|---|
| Wstęp (<i>Bożena Tokarz</i>) | 7 |
|--|---|

Przekłady bułgarsko-polskie i polsko-bułgarskie

| | |
|---|----|
| Celina Juda: Rozrachunki po przełomie. Polskie przekłady z literatury bułgarskiej po 1989 r. Diagnozy i prognozy. Współczesność i tradycja | 15 |
| Kalina Bahneva: Literatura polska w przekładach na język bułgarski. Czasopisma literackie w latach 1990—2007 | 29 |
| Iskra Likomanova: Bułgarskie wybory z literatury polskiej (na materiale z prasy literackiej) | 49 |
| Joanna Mleczek: Transformacje translatorskie w przekładzie bułgarskiej bajki magicznej <i>Trzej bracia i złote jabłko</i> (kod estetyczny) | 58 |

Przekłady chorwacko-polskie i polsko-chorwackie

| | |
|---|-----|
| Leszek Małczak: O polskich przekładach chorwackiej literatury wojennej — Dragutin Tadijanović: <i>Molba munji nebeskoj</i> | 71 |
| Anita Gostomska: O strategii tłumaczenia na przykładzie powieści <i>Ministerstwo bólu</i> Dubravki Ugrešić | 84 |
| Anna Ruttar: Tłumaczenie wiersza <i>klišej kliše</i> Josipa Severa a zagadnienie muzyczności | 92 |
| Đurđica Čilić Škeljo, Ivana Vidović Bolt: Literatura polska w chorwackich przekładach od 1990 r. do 2007 r. | 102 |

Przekłady czesko-polskie

- Józef Zarek:** O polskich przekładach nowej czeskiej „powieści praskiej” (M. Ajva-za, D. Hodrovej, J. Topola) 113
- Izabela Mroczek:** O recepcji tłumaczeń czeskiej literatury bestsellerowej w Polsce (na przykładach tłumaczeń książek Michała Viewegha, Ireny Obermannovej i Haliny Pawlowskiej) 131

Przekłady macedońsko-polskie

- Magdalena Błaszak:** Kategoria świadka w przekładzie prozy macedońskiej 143

Przekłady serbsko-polskie i polsko-serbskie

- Jadwiga Sobczak:** Polski dramat w Serbii w latach 1990—2006 155
- Małgorzata Filippek:** Miloš Crnjanski w kręgu polskich odbiorców literatury. *Powieść o Londynie*, czyli obcość oryginału a obcość przekładu 165

Przekłady słowacko-polskie

- Lucyna Spyrka:** Polskie przekłady dramatu słowackiego w latach 1990—2005 . . . 183
- Marta Buczek:** Słowacki realizm magiczny w polskim przekładzie 196

Przekłady słoweńsko-polskie i polsko-słoweńskie

- Bożena Tokarz:** Słoweńskie wybory literatury polskiej: przekłady z lat 1990—2006 . . . 211
- Monika Gawlak:** Poezja Gregora Strnišy w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej . . . 227
- Anna Muszyńska:** „Polskość” w słoweńskich przekładach Rozki Štefan 242
- Michał Kopczyk:** Przyczynek do tematu: przekład w systemie literatury. Przy okazji słoweńskiej wersji *Dziennika* Witolda Gombrowicza 262
- Andrzej Šurla:** Cicha rozmowa ostatnich przekładów Tonego Pretnara 278

Przekłady słoweńsko-czesko-polskie

- Tatjana Jamnik:** Przekłady literatury słoweńskiej w Czechach i w Polsce w latach 1990—2006 295
- Indeks autorów (*Monika Gawlak*) 313
- Indeks tłumaczy (*Monika Gawlak*) 324
- Noty o Autorach 329

Wstęp

Prezentowany zbiór prac rozpoczyna serię publikacji poświęconą zagadnieniom przekładu artystycznego (literackiego), widzianym w perspektywie teoretycznej, historycznoliterackiej i historycznokulturowej.

Projekt obejmuje zarówno rejestrację wydań i recepcji przekładów, jak również problematykę szczegółową, dotyczącą: 1) specyfiki przekładu w granicach języków blisko spokrewnionych, 2) przekładu jednej kultury na drugą oraz 3) roli przekładu w badaniach komparatystycznych. Ze względu na podjętą dwutorowość badań, założenie dokumentacyjno-socjologiczne (bibliografia przekładów literatur słowiańskich na język polski i literatury polskiej na języki słowiańskie oraz ich recepcja) oraz założenie krytyczno-interpretacyjne (służące uogólnieniom teoretycznym) poszczególne tomy będą wydawane w dwóch częściach, w dwóch woluminach, które będzie łączył czas publikacji tłumaczeń. W pierwszej części każdego tomu znajdą się artykuły poświęcone wybranemu zagadnieniu translologicznemu (np. tom 1, część 1 nosi tytuł *Wybory translatorskie 1990—2006*), w drugiej zaś — bibliografia przekładów.

Tom adresowany jest do literaturoznawców i przekładoznawców (naukowców, krytyków i studentów) oraz do slawistów komparatystów. W Polsce badania nad przekładem mają już swoją tradycję i kilka ośrodków uniwersyteckich legitymuje się poważnymi pracami z tego zakresu. Zważywszy na to, że dzieje polskiego przekładoznawstwa obejmują różne typy przekładów, badanych w ujęciu językoznawczym, literaturoznawczym i częściowo kulturowym, a także fakt, że jeden z kolejnych tomów niniejszej serii będzie poświęcony przekładoznawstwu słowiańskiemu (w tym polskiemu), należy zasygnalizować miejsce, jakie mają zająć „Przekłady Literatur Słowiańskich” wśród publikacji slawistycznych oraz wśród serii literaturoznawczych poświęconych przekładowi.

Na szczególną uwagę zasługują studia porównawcze, teoretyczno- i krytyczno-literackie o tłumaczeniach literatury rosyjskiej, a także o dwujęzycznej twórczości niektórych autorów. Wyjątkowa jest wśród nich pozycja książek: Edwarda Balcerzana *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Zagadnień teorii przekładu* (1968) i jego liczne artykuły przekładoznawcze, drukowane w czasopismach naukowych i pracach zbiorowych począwszy od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, zebrane i zamieszczone w tomie *Literatura z literatury*, oraz książka Zygmunta Grosbarta pt. *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków bliskopokrewnych* (1984), w której autor zwraca uwagę na specyfikę przekładu w zakresie języków blisko spokrewnionych (tzw. *faux-amis*). W dorobku translologicznym E. Balcerzana równie ważne, jak prace teoretyczne, miejsce zajmują dwa wydania antologii *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974* w opracowaniu i wyborze E. Balcerzana i A. Legeżyńskiej (1978) oraz *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005* w wyborze i opracowaniu E. Balcerzana i E. Rajewskiej (2007).

W późniejszych pracach Anna Bednarczyk (*Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, 1999; *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*, 2002; *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, 2008), kontynuując, w pewnym sensie, zainteresowania Zygmunta Grosbarta, wykorzystwała teorię polisystemów oraz inspiracje płynące z kognitywizmu językoznawczego w badaniach nad przekładem.

Również na podstawie polsko-rosyjskiego materiału językowo-literackiego Anna Legeżyńska w książce *Tłumacz i jego kompetencje autorskie* (1986) sformułowała podstawową dla studiów nad przekładem tezę o roli tłumacza tekstów literackich, pozostawiającego swój ślad (wcale niebagatelny) w przekładzie.

Choć książki Stanisława Barańczaka *Tablica z Macondo* (1990) i *Ocalone w tłumaczeniu* (1992) oraz Elżbiety Tabakowskiej *O przekładzie na przykładzie* (1999) i *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu* (2001) weszły do „kanonu” przekładoznawczego, ich autorzy nie koncentrują się na przestrzeni języków słowiańskich i przestrzeni powstającej między językami słowiańskimi. Poza ten krąg wykracza także interesująca książka Ewy Rajewskiej zatytułowana *Stanisław Barańczak. Poeta i tłumacz* (2007).

Spośród serii przekładoznawczych prezentujących prace badaczy przekładów literatur obcych (w nieznaczej mierze słowiańskich) na język polski należy wymienić: wielotomowe (25 tomów) i wieloaspektowe wydawnictwo katowickie (od niedawna katowicko-częstochowskie) „Przekład” pod redakcją Piotra Fasta, serię krakowską „Między Oryginałem a Przekładem” (15 tomów), zapoczątkowaną przez Jadwigę Konieczną-Twardzikową i kontynuowaną przez Jerzego Brzozowskiego i Marię Filipowicz-Rudek, serię warszawską w PWN pt. „Przekład: Mity i Rzeczywistość” oraz serię gdańską pt. „Przekładając Nieprzekładalne” (3 tomy) pod redakcją Olgi i Wojciecha Kubińskich.

Całościową refleksją badawczą nie zostały dotąd objęte przekłady między poszczególnymi literaturami słowiańskimi, poza literaturami rosyjską i polską.

Założeniem stanowiącym przyczynę stworzenia niniejszej serii jest chęć uzupełnienia polskich badań nad przekładem o brakujące literatury słowiańskie. Wobec wewnętrznej różnorodności kultur słowiańskich studia nad nimi z perspektywy przekładoznawczej ujawniają zjawiska nieznane dotąd w teorii przekładu. Ponadto przybliżają problemy kulturowo-antropologiczne Słowiańszczyzny, zaprzeczając dziewiętnastowiecznemu stereotypowi o podziale kultury europejskiej na romańsko-germańską i słowiańską, co sugeruje monolityczność świata słowiańskiego. Pogląd taki prawdopodobnie mógł zaważyć na utrzymującej się względnej i niedostatecznej znajomości wzajemnej kultur słowiańskich. Przekład literacki jako forma dialogu międzykulturowego pokazuje, w jakim stopniu możliwe jest zrozumienie i porozumienie między nimi przy jednoczesnym zachowaniu różnic.

W wydawnictwie „Przekłady Literatur Słowiańskich” porządek chronologiczny studiów nad przekładem został odwrócony z przyczyn pragmatycznych, spokrewniając metaforycznie koniec z początkiem w świetle relatywności tych pojęć. Najmniej znana i nieopracowana jest twórczość przekładowa z przelomu XX i XXI w. Wybór lat 1990—2006 wiąże się ze zmianami polityczno-ustrojowymi w statusie państwowym narodów słowiańskich i choć obie daty nie wskazują na konkretne fakty historyczne wspólne dla wszystkich Słowian, to oznaczają okres powstawania i utwierdzania się nowych państwowości oraz stabilizacji ustrojowej, co w innym kontekście stawia pytania o tożsamość, różnicę, a również o możliwości komunikacji międzykulturowej, świadomej i chcianej. Przekład różnie pełni swą funkcję mediacyjną w sytuacji kulturowej, politycznej i cywilizacyjnej ostatnich lat.

Z wielu rozpraw zamieszczonych w niniejszym tomie wynika (a jeszcze wyraźniej ujawnia to bibliografia przekładów), że wzrost publikacji przekładów z literatury pięknej nie idzie w parze z deklarowanym i faktycznym otwarciem kulturowym, niekoniecznie z przyczyn politycznych. W konsekwencji słowiańscy sąsiedzi, mimo spokrewnienia językowego, pozostają dla siebie nawzajem nieznani i dalecy, korzystając bardzo często z pośrednictwa języka angielskiego. Literatura polska ma się nawet nieźle w innych krajach słowiańskich. O wiele gorzej przedstawia się obecność literatur słowiańskich (bułgarskiej, chorwackiej, czeskiej, macedońskiej, serbskiej, słowackiej i słoweńskiej) na polskim rynku księgarskim i w życiu literackim. Przyczyny takiego stanu tkwią, w głównej mierze, w zjawisku rynkowości. Wydawcy rzadko chcą podjąć ryzyko publikacji książki autora nieznanego czytelnikowi rodzimemu, chociaż liczba tłumaczy z języków słowiańskich ciągle wzrasta (w czasopiśmie częściej pojawiają się tłumaczenia fragmentów utworów). Możliwości finansowe, jakie dają granty wydawnicze i różne dotacje z fundacji krajów kultury oryginału, nie tylko nie zaspokajają potrzeb, lecz ich uzyskanie wymaga od tłumaczy wielkiej wytrwałości i determinacji. Zapewnienie środków finansowych na druk w znacznym stopniu osłabia energię tłumaczy empatycznie nastawionych do obcej kultury.

Barierę administracyjno-finansową trudno jest w niektórych krajach przekroczyć (między innymi w Polsce), czego przykładem może być niedawna słoweńska inicjatywa, by przedstawić sobie wzajemnie współczesną prozę, tłumacząc po 10 powieści z każdej literatury słowiańskiej, wybranych do przekładu przez komisję każdego kraju, złożoną z pisarzy i literaturoznawców.

Pomimo dominacji mediów audiowizualnych, w przekładzie artystycznym ujawniają się szczególnie silnie związki wewnętrzne, zachodzące między językiem, kulturą i jednostką wypowiadającą. Dlatego przekłady literatury stanowią dla ich czytelników ważną przestrzeń komunikacji międzykulturowej. Jako komunikat estetyczny utwór literacki kieruje bowiem uwagę odbiorcy na siebie, ponieważ to, o czym w nim mowa, zależy od artystycznej konceptualizacji. Sposoby wypowiedzi autora i tłumacza zależą od dwóch różnych osobowości i wrażliwości (intersubiektywność), ich wiedzy, systemów językowych, systemów wartości, kultury, doktryn estetycznych itp. Światy przedstawione w obu tekstach, choć z sobą związane, powstały w wyobraźni wykreowanej przez odmienne mechanizmy przetwarzania informacji, pochodzące z selektywnego traktowania doświadczenia, co znajduje odbicie w dwóch odmiennych systemach językowych i indywidualnościach, dokonujących artystycznego przetwarzania informacji — autora i tłumacza. Mimo że autor i tłumacz są kategoriami pozatekstowymi, ponoszą odpowiedzialność za stworzoną w ich językach rzeczywistość wyobrażeniową utworu literackiego. Po to, by między nimi i ich tekstami wystąpiło porozumienie, musi dokonać się rodzaj wzajemnej transgresji, polegającej na zachowaniu przez tłumacza równowagi między tym, co już znane w kulturze przyjmującej, a tym, co obce. W przekładzie negocjowalna staje się kultura rodzima i kultura oryginału, które oświetlają się wzajemnie dzięki medium osoby tłumacza. On najlepiej dostrzega wartość przestrzeni między językami, dając temu wyraz w proponowanych czytelnikowi rozwiązaniach translatorskich. Przekład, będąc tekstem z tekstu, wychodzi więc poza tekst werbalny w kierunku innych tekstów kultury, mających wpływ na jednostkową i zbiorową psychosferę. Doznania, przeżycia i refleksje wywołane przez nieznaną w kulturze przekładu bodźce służą nie tylko poznaniu tego, co obce, i porozumieniu, lecz powodują samopoznanie, rozszerzając spektrum możliwości mentalnych, jednostkowych i zbiorowych. Zatem przekład spełnia właściwą funkcję komunikacyjną tylko wtedy, gdy między tłumaczem a tekstem (oraz „obecnym” w nim autorem i jego kulturą) nastąpi porozumienie; gdy „zamieszka” w nim wraz ze swoją odrębnością. Wówczas tłumacz będzie mógł zachować równowagę między obcością a swojskością w przekładzie, bez zawłaszczania cudzego, służenia cudzemu lub „kolonizacji” cudzego przez to, co własne.

W pracach zamieszczonych w tomie pt. *Wybory translatorskie 1990—2006* przedstawione zostały wybory tłumaczy z literatury polskiej na język bułgarski, chorwacki, serbski, słoweński i z literatury bułgarskiej, chorwackiej, czeskiej, macedońskiej, serbskiej, słowackiej i słoweńskiej na język polski oraz porów-

nawcze studium przekładoznawcze dotyczące czeskich i polskich wyborów z literatury słoweńskiej. Tłumacze dokonują wyborów na dwóch poziomach: na poziomie makro, który obejmuje epoki, nurty, style, autorów, rodzaje literackie, utwory literackie itp., oraz na poziomie mikro, a więc w zakresie konkretnych rozwiązań translatorskich na płaszczyźnie języka (między innymi: leksyki, morfologii, składni, stylistyki) i jego możliwości ekspresywnych. Świadczą one o zrozumieniu i relacji między kulturą wyjściową a kulturą przyjmującą oraz o wrażliwości i osobowości tłumacza, którego świadomość jest wielowartościowa, ponieważ kształtuje się na styku dwóch kultur.

Autorzy prac skupili się przede wszystkim na poziomie makrowyborów tłumaczy, korzystając w kilku przypadkach z wniosków płynących z równocześnie prowadzonych analiz przekładów. Makrowybory określają: stopień wzajemnej obecności literatur słowiańskich w świadomości literackiej kultur docelowych, przyczyny wyborów, przypuszczalne funkcje przekładu, kompetencje językowe i pozajęzykowe tłumaczy, ich wrażliwość i system wartości, kondycję literatury i kultury przyjmującej, jej preferencje estetyczne, światopoglądowe i etyczne. Nie zawsze udzielają jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o przyczynę przedstawionego stanu, ponieważ jest ona niemożliwa. Często wnioski są tak oczywiste, że nie wymagają bezpośredniego wyeksplikowania.

Część autorów spojrzała na wybory translatorskie z nieco innej, komplementarnej, perspektywy, zbliżając się do poziomu mikrowyborów. Ich uwaga skupia się na analizie porównawczej poetyki oryginału i przekładu, na gramatycznych barierach między językami i kulturami oraz na takich wyborach tłumaczy z literatury wyjściowej, które pokazują ślad osobowości tłumacza.

W niektórych rozprawach została wyraźnie zasygnalizowana problematyka tzw. życia przekładów w obcej kulturze z perspektywy aktualnych zagadnień współczesnej humanistyki, jak np. obcość i swojskość w ujęciu kulturowo-antropologicznym. Wybory translatorskie wchodzi bowiem w złożony dialog z kulturą oryginału i z kulturą przyjmującą na płaszczyźnie korespondencji sztuk, stylów artystycznych i stylów komunikacji.

Niniejszy zbiór prac sygnalizuje zaledwie rolę wyborów translatorskich i to na jednym, bardziej ogólnym poziomie, pokazując pośrednio niektóre cechy tłumacza i jego kultury rodzimej. Kolejne tomy będą stanowić jego kontynuację.

Bożena Tokarz

Przekłady

bułgarsko-polskie
i polsko-bułgarskie



Przekłady **1**
Literatur
Słowiańskich

Celina Juda

**Rozrachunki po przełomie
Polskie przekłady
z literatury bułgarskiej po 1989 r.
Diagnozy i prognozy
Współczesność i tradycja**

Transformacja ustrojowa, przemiany społeczno-polityczne z końca lat osiemdziesiątych XX w. w znacznym stopniu zdeorganizowały aktywność tłumaczy profesjonalnie zajmujących się w ostatnim półwieczu lansowaniem dorobku artystycznego pisarzy literatur słowiańskich. Straty w tym zakresie — a mowa tu o tłumaczeniach z języka bułgarskiego — są do dziś wyjątkowo dojmujące i ciągle jeszcze nie zdołano nadrobić powstałych zaległości. Paradoksalnie, załamanie koniunktury nastąpiło w chwili autentycznej hossy — czasu widomej obecności sławików tego obszaru geograficznego na rynku wydawniczym. Po latach żmudnej i systematycznej pracy tłumaczy ukształtował się bowiem nie tylko wyrazisty, ale też wiarygodny kanon tekstów. Udało się tym samym wypromować całkiem pokaźną liczbę utworów jednoznacznie świadczących o tym, że status dorobku twórców bułgarskich w polskiej przestrzeni kulturowej nie jest wartością samą w sobie. Można było się spodziewać, że atrakcyjna, ze względu na swoiste innowacyjne rozwiązania formalne, ideowe oraz artystyczne, sztuka ma szansę wejść w konstruktywny dialog z krajową literaturą (np. proza Jordana Radiczkowa, Emiliana Stanewa czy poezja Nikołaja Kynczewa). Należy podkreślić, że repertuar przekładowy i wysoki poziom tłumaczeń z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w., stosownie doceniony przez renomowane wydawnictwa, rokował intensywną progresję. Mowa tu o momencie, w którym pozytywny

rozwój sytuacji w sferze polskiej polityki kulturalnej umożliwił instytucjonalną zmianę polityki wydawniczej i strategia popularyzatorska z ilościowej przekształciła się w jakościową¹.

Jeśli przed półwieczem przez kilkadziesiąt lat istotnym czynnikiem deformującym i ograniczającym działania tłumaczy była przede wszystkim ideologia, obliwiająca albo do całkowitego upolitycznienia, albo cenzurowania wybieranych do przekładów tekstów, to po 1989 r. poczynania te zaczęły modelować wymogi tylko pozornie uwolnione od ideologicznych rygorów. Gwałtowna modyfikacja aktywności translologicznej jako takiej utożsamiana była z działaniami zaskakującymi, wcześniej nieznanymi i niedoświadczanymi przez gremia kulturotwórcze i dotychczas mającymi dla środowiska charakter obojętny. Nie tylko sami tłumacze, ale również wydawcy musieli zmierzyć się ze skomplikowanymi realiami świata posttotalitarnego. W nowych okolicznościach kultura nie miała szans ucieczki przed konfrontacją z wymogami ekonomii — koniecznością poznania i zaakceptowania nowych zasad funkcjonowania gospodarki rynkowej, umiejętnością rozpoznawania stopnia zaawansowania medialności uprawianej dziedziny. Wydaje się, że w pierwszym okresie procesy adaptacyjne polegały na zdolności przetrwania nieoczekiwanego kryzysu i zrozumieniu istoty zamętu, szoku kulturowego, w trakcie którego dokonywały się skomplikowane procesy reinterpretacji wewnętrznych zasad funkcjonowania kultur w krajach Europy Środkowej².

Funkcjonowanie słowiańskiego repertuaru przekładowego ze względu na złożony charakter przemian transformacyjnych było druzgocące. Przez dłuższy czas nie ukazywały się ani nowe przekłady, ani tym bardziej wznowienia starych przekładów literatur zachodnio- i południowsłowiańskich, a zainteresowanie tekstami z kręgu kultury bułgarskiej — nawet zakładając, że w minionym okresie udało się wypracować stosowną równowagę w tym względzie — spadło niemal do zera³. Wprawdzie w niektórych periodykach zasłużonych w popularyzacji zagranicznej literatury sporadycznie zaczęto publikować np. fragmenty utworów autorów, których w dobie totalitaryzmu rodzima kultura — głównie ze względów politycznych (emigracja, dysydenctwo) — wyeliminowała z obiegu i dopiero po 1989 r. ostatecznie zdołano „przywrócić” ich dorobek i tym samym można było

¹ Do ważniejszych projektów realizowanych w różnych wydawnictwach należała seria Kolekcja Literatury Bułgarskiej czy realizowana w Wydawnictwie Literackim, a poświęcona poezji seria *Humanum Est*.

² Na rolę nowej „jakości” — chaosu — w kulturze polskiej w okresie restrukturyzacji zwraca uwagę m.in. T. Wałas: *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie — Rekonesans*. Kraków 2003, s. 148.

³ Sytuacja przekładu artystycznego jest jednak o wiele lepsza niż np. tekstów z zakresu humanistyki. Warto przypomnieć, że chwalebny wyjątkiem było opublikowanie przez krakowskie wydawnictwo Universitas książki polonisty bułgarskiego poświęconej A. Mickiewiczowi. Por. B. Biołczew: *Po drugiej stronie mitu — Adam Bernard Mickiewicz. Pomiędzy aureolą wieszca i homo ludens*. Przekład C. Juda. Kraków 2003.

go tłumaczyć również w byłych krajach socjalistycznych⁴, ale i tak *status quo* bułgarskich przekładów nadal miał labilny charakter. Stan zawieszenia rugujący widoczną obecność kultur z krajów byłego „obozu socjalistycznego” trwał wiele lat. Niektóre literatury słowiańskie, już wcześniej dominujące w polskim kanonie przekładowym, szybciej wróciły do obiegu kultury (np. czeska czy państw-byłych republik Titowskiej Jugosławii). Bułgarskie tytuły nie dość, że rzadko, to jeszcze ze względu na rozproszenie, a także mnogość efemerycznych oficyn wydawniczych z trudem docierały do odbiorcy i stale jeszcze funkcjonują w sferze źle obecnych. Poza tym dorobek przekładowy literatury bułgarskiej z obiektywnych przyczyn znacznie się skurczył. Z czynnej działalności wycofali się tłumacze aktywni w poprzednich dziesięcioleciach. Młodsza generacja dopiero kształtuje swój profesjonalny warsztat, trudno byłoby też wykazać, że systematycznie przybywa tłumaczonych przezeń tekstów. Czy można zatem uznać, że środowisku temu brak determinacji w translatorskich poszukiwaniach? Odpowiedź na to pytanie wydaje się tkwić we wcześniej rzadko, a i niezbyt otwarcie dyskutowanej kwestii; z uwagi na względnie satysfakcjonujące materialne korzyści, jakie można uzyskać z tego typu pracy, niewielu absolwentów bułgarystyki chce bezwarunkowo angażować się w dziedzinę, która ma bardzo kruchy status materialny.

Można zatem stwierdzić, że współcześnie działający tłumacze literatury bułgarskiej (a właściwie literatur słowiańskich w ogóle) zmagający się z materiałem periferyjnych kultur mają przed sobą niełatwe zadanie. Z jednej strony w przestrzeni odbioru dominuje czytelnik oczekujący niezbyt skomplikowanej, poczytnej literatury z repertuaru popularnego (tu kraj pochodzenia ma w zasadzie drugorzędne znaczenie), zatem teoretycznie istnieje pokusa przyswojenia rodzimej sferze kultury tekstów „pokupnych”⁵. Z drugiej strony — jeśli przypisać tłumaczowi, a on sam też deklaruje wolę odgrywania roli kuratora i animatora dialogu interkulturowego — pilnie i zdecydowanie należałoby dążyć do promowania autentycznie wysokiej próby literatury twórców najmłodszego pokolenia bułgarskich postmodernistów, obecnych i uznanych już w obiegu międzynarodowym. Byłyby to zarówno teksty autorów: 1) piszących w ojczystym języku, a tłumaczonych z powodzeniem na niemiecki, angielski, francuski, np. G. Gospodinow, M. Iwanowa, ale też 2) piszących po niemiecku, angielsku i funkcjonujących z autentycznym powodzeniem w obiegu nierodzimym, europejskim, a dopiero później w bułgarskim, np. Ilija Trojanow czy Antoni Georgiew⁶.

⁴ Na łamach „Literatury na Świecie” 1993, nr 9 ukazały się tłumaczenia tekstów bułgarskich emigrantów, dysydentów, jak Georgi Markow, Stefan Gruew czy Atanas Sławow.

⁵ Szerokie pole do popisu ma np. proza aktualizująca wątki historyczne z epok najdawniejszych (wątki prasłowiańskie, chrystianizacja Bułgarii, podboje tureckie czy herezja bogomilska) w gatunkach przygodowo-kryminalnych.

⁶ Zakładamy, że funkcjonuje w polskim obiegu w miarę pełny kanon klasyki bułgarskiej i w związku z tym aktywność przekładowca powinna się koncentrować przede wszystkim na współczesnym repertuarze tekstowym.

Praktyka lansowania dorobku autorów tzw. małych literatur jest w Polsce względnie rozpowszechniona, więc niełatwo też przebić się do obiegu słowiańskiej kulturze słowa — uznawanej niesłusznie albo za sferę już dobrze rozpoznaną, zatem niewartą dalszego propagowania, albo za wtórną, bo powielającą osiągnięcia wielkich centrów kultury — zachodniej Europy czy Ameryki Północnej. Wiele wskazuje na to, że kolejnym czynnikiem osłabiającym pozycję sławików jest ekspansja bardziej/wyraziściej egzotycznych kultur/literatur (np. azjatyckich, afrykańskich). Przykład twórców piszących w nierodzimych — „wielkich” językach, wybierających status twórców europejskich, a w drugiej kolejności narodowych, nie zawsze gwarantuje oczekiwany stopień popularności (np. Kundera).

Bułgarski dorobek przekładowy ostatniego piętnastolecia jest więc z wielu względów, nie tylko tych wcześniej sygnalizowanych — bardziej niż skromny — kilka pozycji beletrystycznych, dramaturgicznych i rozproszone w periodykach utwory różnych autorów⁷.

W tych okolicznościach godna zauważenia wydaje się aktywność nauczycieli akademickich i studentów bułgarystyki z różnych ośrodków uniwersyteckich. Pozytywnym, choć niewolnym od mankamentów, efektem zajęć i współpracy przekładoznawczej tego grona są trzy publikacje: *Sila nieczysta* (opowiadania Swetosława Minkowa)⁸, *Droga do Syrakuz* (proza Alka Popowa)⁹ i *Człowiek o wielu imionach* (teksty prozatorskie różnych autorów debiutujących po 1989 r. — między innymi E. Andereewa, G. Gospodinowa czy Z. Ewtimowej). Pierwsze dwie publikacje sygnowane hasłem „Bałkany, Bałkany” zdają się wskazywać na zamiar tworzenia serii tekstów lansujących osiągnięcia autorów tego regionu. Doceniając wartość i wagę przedsięwzięcia, warto zasugerować ich animatorom większą dbałość o staranność językową przekładu — kwestia doboru tłumaczonych tekstów jest sprawą indywidualną, niepodlegającą obiektywnym kryteriom oceny. Podobne uwagi można by sformułować pod adresem *Antologii prozy bułgarskiej przelomu XX i XXI wieku* (idea, wybór, przedmowa i redakcja Galia Simeonowa-Konach)¹⁰.

Jeśli trwające procesy transformacji stale jeszcze oznaczają, że o sytuacji bułgarskiego przekładu właściwie trudno powiedzieć coś optymistycznego, bo pesymizmem napawają doraźnie sporządzane bibliografie z tego zakresu, to warto

⁷ W czasopiśmie, które poświęciły uwagę bułgarskiej literaturze, dominowała zasada *silva rerum*, mieszanka starego z nowym; przeważały teksty z minionej epoki, z jakichś względów wcześniej niepublikowane, które sąsiadowały z krótkimi formami autorstwa pisarzy artystycznie dobrze rokujących, a wywodzących się z najmłodszej generacji twórców. Tak było np. w przypadku bułgarskich numerów krakowskiej „Dekady Literackiej”, łódzkiego „Tygla Kultury”, poznańskiego „Arkusza” czy katowickich „Opcji”.

⁸ S. Minkow: *Sila nieczysta. Opowiadania i felietony*. Wybór i opracowanie M. Wnuk, R. Sendek. Kraków 2005.

⁹ A. Popow: *Droga do Syrakuz*. Opracowanie i redakcja M. Wnuk, R. Sendek. Kraków 2006.

¹⁰ *Człowiek o wielu imionach. Antologia prozy bułgarskiej przelomu XX i XXI wieku*. Idea, wybór, przedmowa i redakcja G. Simeonowa-Konach. Warszawa 2007.

zwrócić uwagę przynajmniej na dwie pozycje. Z pewnością należy je uznać za inicjatywy sygnalizujące pożądane i właściwe kierunki strategii tłumaczy literatury bułgarskiej. Jednocześnie zaliczyć je trzeba do aktów spełniających wysokie, a w przypadku drugiej z wymienionych publikacji — najwyższe standardy tego typu aktywności, nie wspominając o pełnieniu przezeń funkcji kontinuum pozytywnej tradycji sprzed 1989 r. Chodzi o prozę Rusany Bardarskiej, *6 smutnych opowiadań, 1 wesole + 1 interaktywne* w przekładzie Iliany Georgiewej¹¹ oraz *Loty i powroty*, wybrane i przetłumaczone przez Hannę Karpińską współczesne sztuki sceniczne¹².

Wydawca pierwszej w kolejności pozycji charakteryzuje świat opowiadań bułgarskiej autorki słowami jednego z bohaterów jej prozy: „Nie ma już dalekich krajów i realnego czasu, kontaktujemy się z ludźmi, którzy nas nie widzą, nie słyszą”, a w innym miejscu refleksja dotyczy kolejnego aspektu prezentowanej literatury: „Ale czytamy także małe traktaty o słowie-logosie (opowiadanie interaktywne), o jego sile kreacyjnej, wielkości... i nieśmiertelności”. Teksty Bardarskiej dają odbiorcy polskiemu szansę konfrontacji własnych przeżyć z doświadczeniami jednostki w czasach bułgarskiego posttotalitarnego przełomu. Lektura opowiadań uzmysławia, że nowy ład, niezależnie od usytuowania geograficznego, rzuca wszystkim bez wyjątku jednakowo trudne, do tej pory nieznanne wyzwania, bo rzadko praktykowane i doświadczane w realiach dotychczas obowiązującego porządku (społecznego, politycznego, ideowego). Opacznie kiedyś pojmowane bezpieczeństwo jest już kwestią przeszłości, a egzystencji po 1989 r., czego boleśnie doświadczają bohaterowie opowiadań Bardarskiej, towarzyszy gwałtowny krach idei i wartości. W świecie „nowego początku” lekceważy się stare przyzwyczajenia, hierarchie i prawa dotąd obowiązujące. Zdezorientowani ludzie, nie mając innego wyboru, weryfikują swój światopogląd w poczuciu ciągłej niepewności, niewiary w słuszność podejmowanych decyzji. Proza Bardarskiej opisuje realia rzeczywistości bułgarskiej, ale bez trudu polski czytelnik znajdzie w każdym opowiadaniu sytuacje, postaci, zachowania tożsame z tym, czego zaznał tu i teraz. Poza treściami uniwersalnymi przekład prozy Bardarskiej pozwala skonfrontować jedną z wielu strategii bułgarskiego postmodernizmu z dokonaniem innych, polskich czy europejskich pisarzy. W tym wypadku chodzi o literacki projekt oparty na formule bardzo rozpowszechnionej w świadomości współczesnego czytelnika — korespondencję wymienianą za pośrednictwem poczty elektronicznej. Przygoda z literaturą (opowieść o perypetiach redaktor przygotowującej do druku tom opowiadań sofijskiego prozaika) to jednocześnie gra z czytelnikiem — finezyjnie prowadzona sprawa, że raz po raz zatracą się widoczna granica między

¹¹ R. Bardarska: *6 smutnych opowiadań, 1 wesole + 1 interaktywne*. Przekład I. Georgiewa. Kraków 2002.

¹² *Loty i powroty. Pięć współczesnych sztuk bułgarskich*. Wybór i przekład H. Karpińska. Kraków 2007.

rzeczywistością a tym, co ewokuje fikcyjny charakter dzieła literackiego. Nikt z owej intelektualnej rywalizacji nie wychodzi zwycięsko (ani Bardarska, która musiała „uśmiercić” autora/bohatera swego tekstu, gdyż mógłby zdemaskować jej artystyczne uzurpacje, ani czytelnik, który czasem bezrefleksyjnie korzysta z dobrodziejstw nowych technologii, zapominając o wielu tradycyjnych zasadach współżycia z bliskimi), ale być może — jak zachęca wydawca książki — czytelnik, podejmując dzieło niepewnego swego losu twórcy, zechce napisać ciąg dalszy historii wymyślonych przez Bardarską (stosowny adres elektroniczny został zamieszczony na końcu książki).

Ważne miejsce w „nowym otwarciu” przekładów bułgarskich zajmuje wspomniana już antologia współczesnych sztuk bułgarskich — *Loty i powroty*. Tłumaczka tych tekstów Hanna Karpińska jest postacią znaną i uznaną w Polsce; jej profesjonalizm i kompetencje cenione są również w Bułgarii¹³. Wybór dokonany przezeń tym razem podyktowała interesująca nas cezura 1989 r. Sama tłumaczka stwierdza, że „Celem antologii jest [...] prezentacja sztuk rzeczywiście najnowszych, to znaczy takich, które powstały w ostatnim dziesięcioleciu, zostały napisane przez autorów młodszego pokolenia i dotąd pozostają w Polsce nieznanymi”¹⁴. Czytelnik zainteresowany tą właśnie formą twórczości jest w nadzwyczaj komfortowej sytuacji — ma do dyspozycji bardzo obszerny materiał porównawczy (tłumaczka nie tylko przezornie zamieściła bibliografię tekstów scenicznych, które ukazały się i były wystawiane w polskich teatrach, ale także zaprezentowała kompetentny syntetyczny przekrojowy rys gatunku i miejsce, jakie zajmuje w historii literatury bułgarskiej). W ten sposób łatwo odbiorcy polskiemu dokonywać porównań, zorientować się, w jakich kierunkach rozwija się najnowsza dramaturgia bułgarska — na jakich poziomach kultury/literatury autorzy szukają porozumienia z przeszłością, a gdzie dominantę stanowi eksperyment, gra z kompetencjami odbiorcy. Teksty w tłumaczeniu Karpińskiej prowadzą nie tylko swoisty dialog z dokonaniem rodzimych twórców. Pozwalają uzmysłowić, że czytelnik — świadek i uczestnik czasu transformacji, boryka się z identycznymi problemami, odczytuje znaki tego czasu w podobny, jeśli nie identyczny sposób. Pośrednikiem w akcie osławiania starych/nowych dylematów staje się w tym wypadku kompetentny tłumacz.

Próba obiektywnej oceny dokonań tłumaczy zajmujących się pośrednictwem między kulturami polską i bułgarską musi doprowadzić do wniosku, że obecna graniczna sytuacja przypomina *à rebours* czas sprzed 1945 r., gdy rzeczywista, a więc weryfikowalna obecność literatury bułgarskiej w polskiej przestrzeni kulturowej, wyrażana aktywnością reprezentatywną dla dziedziny grupy tłumaczy,

¹³ Dorobek translatorski tej popularyzatorki literatury i kultury bułgarskiej, nie tylko w zakresie tekstów dramatopisarskich, ale także prozy, jest jakościowo i ilościowo tak imponujący, że wymagałby odrębnego komentarza, na co zakres i formuła tej wypowiedzi nie pozwalają.

¹⁴ *Loty i powroty bułgarskich sztuk*. W: *Loty i powroty...*, s. 16.

nie funkcjonowała. Z różnych obiektywnych i subiektywnych powodów komunikacja kulturowa w tej sferze związków bywała przypadkowa i niesystematyczna. Zależała raczej od osobistego zaangażowania entuzjastów kultury bałkańskiej niż profesjonalnie wykształconych filologów. Warto przypomnieć, że jeszcze w 1917 r., w szkicu *Bułgaria współczesna*, S. Kozicki pisał: „[...] literatura i sztuka wskazują, że Bułgarzy są narodem, który nie miał jeszcze czasu myśli swej rozwinąć i uczucia wykształcić. Wprawdzie zabytki piśmiennictwa bułgarskiego są najstarsze wśród zabytków słowiańskich, lecz późniejsza długoletnia niewola przerwała rozpoczętą piękną pracę i dziś Bułgarzy wszystko muszą rozpoczynać na nowo, by dorównać innym narodom słowiańskim i w ogóle europejskim”¹⁵.

W związku z tym tradycja animacyjna i dorobek tłumaczy modelujących sukcesywnie relacje między kulturami bułgarską i polską były, w porównaniu z tzw. wielkimi literaturami europejskimi, znacznie uboższe. Należy jednak podkreślić, że w pierwszych dziesięcioleciach po drugiej wojnie światowej z przyczyn obiektywnych zaangażowanie tłumaczy było wolą decydentów rezultatem znacznego upolitycznienia interesującego nas procesu, a skutkującego swoistą pasywnością/tłumieniem inwencji tłumaczy. Dopiero od połowy lat sześćdziesiątych XX w. coraz wyraźniej zaczął ujawniać się proces transformacji owego zdeformowanego paradygmatu i sukcesywnie następowało uwalnianie aktywności translatorskiej z gorsetu ideologii — tym samym nadrzędną rolę w kształtowaniu kanonu ówczesnej twórczości przekładowej mogła zacząć pełnić zasada kreacyjności.

Zainteresowani problematyką przekładową w relacjach kultur polskiej i bułgarskiej dysponują (nie licząc cząstkowych opracowań) trzema podstawowymi źródłami informacji: samodzielnym wydawnictwem *Bibliografia literatury tłumaczonej na język polski 1945—1977*¹⁶, spisem umieszczonym w *Historii literatury bułgarskiej* autorstwa Teresy Dąbek-Wirgowej¹⁷ oraz listą *Teksty w przekładach polskich*, zamykającą w *Dziejach literatur europejskich* rozdział zatytułowany *Literatura bułgarska* (sporządziła ją H. Czajka)¹⁸.

Jak wynika z opracowania autorstwa zespołu wydawnictwa Czytelnik, redagującego pierwszą ze wspomnianych bibliografii, w latach 1945—1977 z języka bułgarskiego na język polski przetłumaczono i opublikowano 158 tekstów. Porządek alfabetyczny układu tomu *Bibliografia literatury tłumaczonej na język polski* sprawił, że *bulgarika* obejmują pozycje od numeru 3. do 161. Poprzedzają je: spolszczone, na podstawie tłumaczeń z języka francuskiego i rosyjskiego, dwie

¹⁵ Cyt. za: K. Wierzbicka: *Przeszłość a problematyka narodowa we współczesnej literaturze bułgarskiej*. W: *W cudzych oczach. Z problematyki świadomości narodowej we współczesnych literaturach zachodnio- i południowsłowiańskich*. Red. H. Janaszek-Ivaničkova, E. Madany. Wrocław 1983, s. 111.

¹⁶ *Bibliografia literatury tłumaczonej na język polski wydanej w latach 1945—1977*. Red. S. Bębenek z zespołem. T. 2. Warszawa 1978, s. 1—10.

¹⁷ T. Dąbek-Wirgowa: *Historia literatury bułgarskiej. Zarys*. Wrocław 1980, s. 303—308.

¹⁸ *Dzieje literatur europejskich*. Red. W. Florian. Cz. 2. Warszawa 1991, s. 123—127.

pozycje albańskich autorów, a od 162. miejsca pojawiają się tytuły dotyczące już literatury Chin Ludowych, przyswajanej polskiemu odbiorcy za pośrednictwem języków: angielskiego, niemieckiego i przede wszystkim rosyjskiego. Co ciekawe — najrzadziej tłumacze bazowali na językach oryginałów. Kwestia geografii tłumaczonych ówczesnie tekstów nie jest w tych okolicznościach zabiegiem przypadkowym. Chodzi o zwrócenie uwagi na praktyki dziś już, jak się zdaje, zarzucone, ale ówczesnie często stosowane przez funkcjonariuszy decydujących o realiach peerelowskiej polityki kulturalnej — również w dziedzinie przekładu.

Po pierwsze — cały 2. tom *Bibliografii* miał odgrywać rolę swoistego manifestu jedności dziejowej, ujawnić siłę i różnorodny charakter dorobku literackiego „krajów socjalistycznych wraz z utworami klasycznymi powstałymi przed socjalistycznymi przeobrażeniami ustrojowymi dokonanyymi w tych państwach w latach 1917—1977”. Nie mógł go zrównoważyć jakościowo i ilościowo dorobek translatorski „z literatur 55 krajów kapitalistycznych i Trzeciego Świata”, zaprezentowany w 1. tomie opracowania¹⁹. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że historia dyscypliny w większości krajów satelickich Związku Radzieckiego układała się paralelnie i bibliografie dotyczące tego samego okresu rządziły się bardzo podobnymi prawami. Tworzone odgórnie listy tłumaczonych tytułów wyrażały swoiście pojmowaną regułę braterstwa i odwoływały się do nadrzędnych wartości internacjonalistycznej zasady wzajemności w dziedzinie przekładu²⁰. Przy czym nie chodziło tylko o wywołanie wrażenia, że po drugiej wojnie światowej w znacznej części Europy i Azji twórcy bez zastrzeżeń zaakceptowali nowy, zrywający ze „złą” tradycją, socjalistyczny porządek literatury. Wspólna, instytucjonalnie usankcjonowana polityka przekładowa miała w konsekwencji dowodzić, że stworzenie uniwersalnego kanonu stanowiącego przeciwagę dla niepożądanego, niedostatecznie zideologizowanego, wręcz zdemoralizowanego kanonu literackiego kształtującego się w Europie Zachodniej, jest tylko kwestią czasu, usilnych starań i zaangażowania jego twórców. W tym układzie probierzem normatywnego odczytania stosowności/odpowiedniej wartości tłumaczonego utworu był fakt pojawienia się danej pozycji w repertuarze radzieckich wydawnictw.

Po drugie — obserwowane praktyki „pośrednictwa” w działalności translatorskiej — przede wszystkim normatywny charakter kultury radzieckiej i języka

¹⁹ *Bibliografia literatury tłumaczonej na język polski...*, T. 5, s. V.

²⁰ „Tom drugi »Bibliografii« jest ponadto świadectwem przemian, jakie zaszły w naszych stosunkach ze Związkiem Radzieckim po drugiej wojnie światowej i z krajami, które tak jak Polska wkroczyły na drogę socjalistycznego budownictwa. [...] Warto podkreślić fakt, że tłumacze i wydawcy polscy udostępnili w ciągu omawianych 30 lat szerokim rzeszom polskich czytelników wszystkie ważne dzieła rosyjskiej literatury przedrewolucyjnej, starannie przetłumaczono dzieła pisarzy radzieckiej Rosji, przedstawiony został naprawdę dynamiczny rozwój literatur »stu radzieckich narodów«. I to w dużych, a przy dziełach wybitnych w ogromnych, nakładach. Odnosi się to zresztą do literatur wszystkich krajów socjalistycznych. Wydawcy krajów socjalistycznych coraz częściej podejmują trud wydań wspólnych, żeby wspomnieć choćby »Bibliotekę Zwycięstwa«”. Ibidem, s. VI.

rosyjskiego — gwarantowały prawomyślność ideologiczną tekstu i bezpośrednio wskazywały, jakim regułą należy sprostać (estetycznym, formalnym), by proponowany przekład mógł bez zastrzeżeń umieścić w porządku nowej kultury. Z tego typu praktykami — incydentalnie jednak — mamy również do czynienia w przypadku bułgarskiej literatury²¹.

W opisywanej sytuacji kulturotwórcza funkcja tłumacza została na kilkanaście lat, z niezawinionych przez środowisko tłumaczy przyczyn, zakwestionowana lub jednostronnie — instytucjonalnie zmodyfikowana. Ze względów pozaliterackich, jawnie ideologicznych, upolityczniono nie tylko sam akt translacji, język (większość tekstów odzwierciedlała dominującą poetykę, konwencje i żywioł nowomowy), ale jeszcze odmówiono tłumaczom prawa do samodzielnego, wynikającego z obiektywnych bądź subiektywnych pobudek (estetycznych, historycznych) wyboru dzieł przekładanych na język polski.

Lektura tytułów bułgarskich ze spisu *Bibliografii...* nie pozostawia cienia wątpliwości co do preferowanego (narzuconego) zakresu tłumaczeń. Wyraźnie dominują pozycje, które jednoznacznie wskazują, w jaki sposób planowano układ odniesień mających firmować projektowany porządek rozwoju literatury — zarówno minionej, jak i współczesnej. Do końca lat pięćdziesiątych XX w. tłumaczyło się przede wszystkim wybrane utwory z bogatego dorobku autorów uznawanych za podporę nowej rzeczywistości, a opiewających sukcesy uczestników walk antyfaszystowskich, bohaterów akcji partyzanckich i przyjaźń bułgarsko-radziecką (np.: *Epos partyzancki* — 3, *Bunt piechoty* — 17, *Dni wojny* — 33, *Dzielny Czawdar* — 69, *Druga kompania* — 151, dwa wydania!²²). Bardzo szybko wydawcy zaczęli też interesować się tekstami firmującymi hasła i mitologie realizmu socjalistycznego (np.: *Bez między* — 21, *Młyn Lipowańskiego* — 23, *Szklane mury* — 44, *Ludzie z nowego domu* — 48, *Ludzie i maszyny* — 52, *Prości ludzie* — 77, *Górnicy i inne opowiadania* — 94, *Nad urwiskiem* — 119, *Zawsze ze Stalinem* — 104). Równocześnie pojawiły się tłumaczenia (z założenia niebeletrystycznych, a w praktyce jawnie hagiograficznych) biografii przywódców — ojców założycieli nowej rzeczywistości (np. dwa panegiryki różnych autorów portretujące Georgiego Dimitrowa, pierwszego sekretarza BKP, legendarnego działacza międzynarodówki komunistycznej — 45/63).

Na marginesie niniejszych rozważań warto zwrócić uwagę na fakt, że większość tłumaczeń wspomnianej literatury agitacyjnej charakteryzowała się doraźnością, by nie powiedzieć bardzo niskim poziomem profesjonalizmu. Z pewnością nowomowa, niezależnie od swego „narodowego” charakteru, w każdym języku

²¹ W 1952 r. Nasza Księgarnia opublikowała tłumaczony z języka rosyjskiego zbiór opowiadań bułgarskich, firmowany nośnym i adekwatnym do sytuacji politycznej tytułem *Na zakręcie*. Należy jednak podkreślić, że w zasadzie nawet w najbardziej dogmatycznej fazie socrealizmu tłumacze bułgarików obywali się bez bratniego promotorstwa moskiewskich wydawnictw.

²² Liczby obok tytułów wskazują miejsce, jakie dany tytuł zajmuje w porządku opracowania *Bibliografia literatury tłumaczonej na język polski...*, s. 1—10. Dotyczy to również pozostałych cytowań.

brzmiała jednakowo papierowo i niewiarygodnie, ale klisze stylu socrealistycznego obecne w tekstach bułgarskich również w polszczyźnie musiały razić dorażnością i nadmiarem kiczu. Lektura *Antologii poezji bułgarskiej* opublikowanej w 1954 r., opracowanej i przedśłowiem opatrzonej przez Seweryna Pollaka, jest tego zjawiska dojmującą egzemplifikacją. Wystarczy zanalizować kilka tekstów. I tak w utworze *Na śmierć Dimitrowa* N. Chrełkowa tłumacz (S. Pięta) nie tylko nie zorientował się, że wiersz jest swoistą parafrazą ballady romantycznej bułgarskiego romantyka Christy Botewa, ale na domiar złego posłużył się toporną metaforyką raczej dyskredytującą bohatera tekstu niż go stosownie uwznioślającego („On leży, śmiercią zwalony, / Lecz żyje po wszelki czas. / W jego imieniu jak złomy / Fabryki wznoszą się do gwiazd” — s. 158). O podobnej — z pewnością niezamierzonej — degradacji komunistycznych herosów można mówić w przypadku tłumaczenia wiersza N. Furnadżijewa *Nad tobą wiosna* (tłum. I. Piotrowska): „Patrz! — jak do bark spotniałych zwilgłe przylgnęło odzienie” — s. 167), czy wreszcie przykładów najbardziej groteskowych potknięć translatorskich: np. z wiersza Łamara *Ameryka* (tłum. E. Fiszer) — „Bakelit, korkociągi i grzybów nasienie / Ty rozlałaś po wszystkich w Europie miastach / Oto już Francja stara w posłusznym milczeniu / Rozdaje ubogim z twojej firmy pastę” — s. 196, lub z *Listu do matki Amerykanki* Iwana Miłczewa (tłum. H. Bychowska): „Gdybym tu bliżej... to bym mogła / U siebie przyjąć cię sąsiadko, / i sercem mym z twym sercem, droga, / Mówić jak żona i matka./ Ale dziś o tym nie ma mowy!/ Nie głąb nas dzieli Atlantyku, / Dzieli nas bussines atomowy / i atomowa polityka” — s. 300, czy fragmentu wiersza *Oświata* Walerego Petrowa (tłum. J. Huszcza) — „Na podwórko lektor wjechał, / spokój dał pedałom / I do okien się uśmiecha: / Ilu się zebrało? / wszyscy zeszli się go witać, / odświeżnie ubrani. / A diagram, jak kto czyta, / Znalazł się na ścianie” — s. 318.

Wracając jednak do zasadniczego tematu, w latach pięćdziesiątych osobne miejsce w repertuarze tekstów tłumaczonych z języka bułgarskiego zajmowały utwory pisarzy, których twórczość zaliczana jest do klasyki bułgarskiej. Również w tym wypadku ideologia odcisnęła swe piętno. Ojca literatury bułgarskiej Iwana Wazowa najpierw zaprezentowano polskiemu czytelnikowi za pośrednictwem mikropowieści *Niemili, niekochani* (1949), której lejtmotywy jest tragiczny los emigrantów bułgarskich (lata siedemdziesiąte XIX w.), dokładających wszelkich starań, by w sąsiadującej z ojczyzną Rumunii zmobilizować wszystkich rodaków do powstańczego buntu przeciwko Turkom. Dopiero rok później (być może o kolejności zdecydowała objętość tekstu) ukazała się bułgarska epopeja narodowa *Pod jarzmem* (1950)²³. Poza Wazowem uznanie tłumaczy znalazła humorystyczna rodzajowa proza epoki odrodzenia narodowego autorstwa Lubena Karawelowa — cykl krótkich realistycznych opowiadań *Bułgarzy dawnych czasów*. Probieżem osiągnięć artystycznych pierwszego półwiecza XX w. (okres do wybuchu

²³ Po raz drugi przekład, włączony do serii Biblioteka Klasyki Polskiej i Obcej, ukazał się w 1974 r.

drugiej wojny światowej) miała okazać się proza dwóch ważnych dla bułgarskiej literatury pisarzy — Elina Pelina i Jordana Jowkova. Jednak i w tym wypadku zadziałał duch epoki i pozostał ślad ingerencji zewnętrznej. Proponowane polskiemu odbiorcy teksty wyselekcjonowano w taki sposób, by ujawnić pożądane programowo zaangażowanie społeczne, trudny los wiejskich bohaterów i tym samym wzmocnić wymowę poszczególnych utworów (*Gerakowie. Ziemia* — w przypadku pierwszego twórcy, *Żniwiarz*²⁴ — wybrany z listy utworów drugiego prozaika, ale nieuznawany przez krytykę za szczytowe osiągnięcie artystyczne). Przeciwwagę dla zachowawczego nurtu tradycji stanowiły proza Angela Karalijczewa i Georgiego Karasławowa oraz liryka (*Wiersze wybrane*) sztandarowego poety reprezentującego nurt poezji proletariackiej Nikoły Wapcarowa. Z oczywistych względów zignorowano zupełnie pomysł przybliżenia Polakom obciążonej piętnem formalizmu/dekadenczości/zgnilizny moralnej poezji modernistycznej — wiersze symbolisty Peju Jaworowa, które pojawiły się w formie zwartej publikacji dopiero w 1972 r. Znacznie wcześniej, choć i tak ze sporym nieuzasadnionym opóźnieniem, weszła do obiegu spuścizna jedyne europejskiego formatu romantyka — Christy Botewa (1960).

W dekadzie odwilżowej — od połowy lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku — mamy do czynienia z jakościowo nową sytuacją. Pojawiają się już tłumaczenia utworów, których autorzy rezygnują z opisu nowej rzeczywistości z perspektywy kolektywu (np.: *Dwoje w nowym mieście* — 62, *Mężczyźni* — 91, *W sobotę wieczorem* — 113). Polski odbiorca w końcu mógł się przekonać, że bułgarska literatura ma w swym dorobku wiele atrakcyjnych artystycznie, formalnie tekstów, a żywiolowa, skłonna zarówno do egzotycznego — zakorzenionego w wyobraźni Bałkanów mitotwórstwa, jak i poszukująca powinowactw w europejskim uniwersalizmie wyobraźnia może okazać się nadzwyczaj inspirująca (np. proza Błagi Dimitrowej, Jordana Radiczkowa, Emiliana Stanewa, Wery Mutafczijewej). Kuriozalnym przedsięwzięciem tamtych czasów — czy może raczej sojuszniczą daniną równoważącą twórczość pisarzy uciekających od ideologicznych zobowiązań — było wprowadzenie do polskiego obiegu czytelniczego powieści sensacyjno-szpiegowskich. Z bliżej nieznanym powodów aż dwie tłumaczki — w odstępie jedenastu lat (1963 i 1974) — przełożyły powieść Andreja Guliaszkiego *Kontrwywiad*, dwa razy publikowano *Ślady na śniegu* (przekład tej samej autorki) oraz jednokrotnie ponadtrzystustronicowe powieści jego autorstwa — *Ludzie i maszyny* oraz *Złote runo*. Do tej samej grupy można zaliczyć też *Skrawek nieba dla trzech*, *Żołnierze cichego frontu* — 155. Dobrze, że zrezygnowano z tłumaczenia pozostałych, liczonych w dziesiątkach powieści Guliaszkiego — konsekwentnie

²⁴ *Żniwiarz* Jowkova ukazał się w 1959 r., a więc chyba należałoby ten fakt uznać za przejaw odwilży w obowiązującym kursie polityki kulturalnej. Opublikował go Instytut Wydawniczy PAX, który propagował literaturę o treściach katolickich i miał ambicje pośredniczyć w dialogu władza — środowiska katolickie.

i seryjnie produkującego kiczowate, schematyczne teksty, gdyż tym samym udało się zatrzeć złe wrażenie o zupełnie bezwartościowym „dorobku artystycznym” tego autora.

Rzut oka na tytuły pozycji, które zostały przetłumaczone z języka bułgarskiego, gdy z upływem lat znacznie zelżały rygory ideologiczne, jednoznacznie ujawnia diametralnie korzystną transformację dorobku translatorskiego. Nie wiadomo, w jakim stopniu przyczyniły się do tego np. zdolności perswazyjne, ale wydaje się, że kapitalne znaczenie odegrały przede wszystkim profesjonalizm, wysokie kompetencje oraz zaangażowanie tłumaczy, co spowodowało, że wydawcy najpoważniejszych polskich oficyn (Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Literackie, Czytelnik, Śląsk, PIW) sukcesywnie zapoznawali czytelnika polskiego z autentycznie wartościowymi, oryginalnymi — w sensie estetycznym wybitnymi — tekstami. Trafne wybory potwierdzała nie tylko krytyczna literatura przedmiotu, ale też świadomość tłumaczy promujących konkretne utwory, że przenosząc tekst literacki z bułgarskiego do polszczyzny udostępniają i pośredniczą w odkrywaniu nowych, nieznanych bliżej odbiorcy polskiemu horyzontów kulturowych, uzupełniając tym samym konteksty rodzimej sztuki. Powtórzmy — literatura bułgarska wywodzi się z kręgu tzw. małych, regionalnych kultur, tłumacz więc miał tu do odegrania szczególną rolę i zupełnie inne zobowiązania niż np. autor przekładów z literatur metropolitalnych — francuskiej, amerykańskiej czy niemieckiej. Przekonanie odbiorcy jego działań, że właśnie specyficzny charakter kulturowej, w pozytywnym sensie, peryferyjności bałkańskiej, da mu niepowtarzalną szansę obcowania z autentycznymi, choć nie zawsze wpisującymi się w „światowe trendy”, strategiami artystycznymi musiało motywować tłumaczy, ale też zobowiązywało do podejmowania wyzwań niebanalnych i najwyższego poziomu. Z wielu owych bestsellerowych propozycji wystarczy tu wymienić następujące tytuły: *Siedem niebios i ziemia. Antologia dawnej prozy bułgarskiej* (T. Dąbek-Wirgowa), *Pasterze wiernych Słowian: święci Cyryl i Metody* (A. Naumow), *Biała jaskółka. Antologia opowiadań bułgarskich XIX i XX wieku*, *Niewidzialne skrzydła. Antologia poezji bułgarskiej od IX do roku 1944* (W. Gałązka), wybór poezji Atanasa Dałczewa, Nikołaja Kynczewa, poematy Gea Milewa, antologię współczesnego dramatu bułgarskiego, z jakże ważnymi sztukami J. Radiczkowa *Próba lotu* i S. Stratijewa *Owca*. Trudno podać wszystkie tytuły, ale warto jeszcze wspomnieć o ważkiej inicjatywie wydawniczo-translatorskiej skutkującej budowaniem spójnego, systematycznie rozbudowywanego kanonu bułgarików w Polsce — serii Kolekcja Literatury Bułgarskiej. Analiza zawartości poszczególnych tomów tego niedokończonego (ze względu na czas, w którym powstawał) projektu pozwala jednoznacznie stwierdzić, że wbrew obiektywnym przeciwnościom zdołano wprowadzić do obiegu — czasem z konieczności w ograniczonym, bo narzuconym przez poetykę antologii zakresie — reprezentatywną listę nazwisk twórców, których dorobek w znaczący — jakościowy sposób wpłynął na bieg bułgarskiej

historii literatury. W razie potrzeby, na podstawie przetłumaczonych tekstów (lub tylko ich fragmentów), można by zbudować ramowy, ale systematyczny porządek odtwarzający węzłowe zjawiska stylistyczne, formalne i najważniejsze idee poszczególnych okresów, faz rozwojowych bułgarskiej literatury. Należy wspomnieć, że niebagatelne znaczenie w upowszechnianiu bułgarików miały czasopisma kulturalne (np. „Literatura na Świecie”) niesystematycznie, ale jednak drukujące na swych łamach teksty autorów z Bałkanów.

W niniejszym artykule zaprezentowaliśmy, w jaki sposób kształtowały się procesy przekładowe literatury bułgarskiej na język polski po 1989 r. Czy i jak zmienić ten stan rzeczy — trudno ostatecznie przesądzić. Można tylko podjąć próbę, którą Martin Pollack, austriacki pisarz i tłumacz literatury polskiej, wyraził w następujący sposób:

Tłumacz musi działać jak literacki skaut, jak pies tropiący, który wyłuskuje nowe i naturalnie również stare, z jakichś powodów przeoczone lub zapomniane tytuły. Następnie musi podjąć trud przekonywania, zestawiać fakty i argumenty, doradzać, nawracać, pouczać, urabiać, nierzadko używając sztuczek naciągacza. Jego adresatem są głównie redaktorzy i wydawcy, ale potrzebują go też autorzy, których powinien wspierać jako doradca, a czasem wręcz agent. [...] W tej mierze słusznie postąpi tłumacz, gdy będzie szukał sojuszników, nawiązywał kontakty i rozwijał strategię, ażeby czynić wyłomy w murze niewiedzy i ignorancji i tworzyć choćby załączki opinii, bez której dzisiaj nie ma szans powodzenia²⁵.

²⁵ M. Pollack: *Tłumacz to pies tropiący*. „Gazeta Wyborcza” 2007, 16—17 czerwca, s. 29.

Целина Юда

Разчети след прелома. Полски преводи на българската литература след 1989 година. Диагнози и прогнози. Съвременост и традицията

Резюме

Разглеждайки го списъка на преведените през последните петдесет години книги от български на полски очевидно е, че след 1989 година броят на артистичните преводи систематично и драматично намалява. Причината на тези негативни тенденции трябва да се търси в крайно неразбираема културна политика — отлагане на съответните институции задалжената си да се подкрепя межкултурен диалог. Очевидно е, че без структурните промяни (подкрепящи активно действащи преводачи) няма шанс за прогресивните промяни.

Celina Juda**Reckoning after the turn. Polish translations of Bulgarian literature after 1989
Diagnoses and prognoses. The present time and the tradition****Summary**

After 1989 the number of translations of Bulgarian literature into Polish decreased dramatically in comparison with the output of the previous 50 years. On the one hand, this seems to be caused by a complete change of the Polish state's cultural policy principles, too little activity on the part of relevant institutions, or even giving up the obligation to create and support the inter-cultural dialogue or to mediate in this process. On the other hand, it is primarily market economy and interest of the media and not the efforts or commitment of the translators that are decisive factors for the number and quality of publications.

Kalina Bahneva

Literatura polska w przekładach na język bułgarski Czasopisma literackie w latach 1990—2007

Kompleksowa prezentacja literatury polskiej w Bułgarii ma długą tradycję. Wystarczy przypomnieć sobie wydane w 1884 r. *Wypisy bułgarskie* przeznaczone dla szkół średnich, stanowiące wyjątkowo interesującą antologię przekładową. Została ona ułożona przez klasyka literatury bułgarskiej Iwana Wazowa (1850—1921) i Konstantyna Weliczkowa (1855—1907) — jego duchowego pobratymca, znanego pisarza oraz tłumacza literatury włoskiej. Należy także przypomnieć kultową dla okresu międzywojnia antologię *Полску поему* (*Poeci polscy*) z 1921 r. przygotowaną przez profesora Bojana Penewa (autora *Wstępu*), prekursora polonistyki bułgarskiej oraz redaktora wyjątkowo ważnego, jeżeli chodzi o rozpowszechnienie literatury polskiej w latach dwudziestych XX w. czasopisma „Przegląd Polsko-Bułgarski”. Tradycję tę kontynuują również antologie: *Полската поезия между двете световни войни* (*Polska poezja międzywojenna*. Wybór i wstęp Panayot Karagyozow) z 1996 r., która zawiera przekłady wybitnych poetów polskich autorstwa bułgarskiego slawisty, a także wydana w 2006 r. *Антология на новата полска поезия* (*Antologia nowej poezji polskiej*. Wybór i przekład B. Dankow).

Wyłaniający się z tych antologii obraz obcej literatury cechuje pewna specyfika w zakresie przedstawianej literatury oraz w procesie jego krytycznego uogólnienia. W podobny sposób wybory do „miniantologii” zamieszczanych w czasopismach literackich poświęconych obcej literaturze oparte są na zasadzie reprezentatywnej selekcji. Składają się na nie tekst krytyczny, prezentujący dominujące w obcej literaturze doktryny estetyczne, oraz przykłady wcielających lub kreujących je utworów literackich.

Tego typu „przeglądy” literackie (charakterystyczne dla antologii i specjalistycznych numerów literackich periodyków), które opierają się bardziej na informacyjnym oraz zróżnicowanym obrazie obcej rzeczywistości literackiej niż na jej zgłębieniu, w przypadku literatury polskiej okazują się pomyślne. Dlaczego? Być może dlatego, że zarówno poznanie dziejów literatury polskiej przez czytelnika bułgarskiego, jak i jej obecność w rodzimym życiu kulturalnym są tradycyjnie silne. W tym sensie „zbiorowy” obraz innej literatury słowiańskiej, co jakiś czas prezentowany przez specjalistyczne publikacje, bardziej dopowiada i uogólnia wiedzę czytelnika profesjonalnego oraz czytelnika mniej zapoznanego z rozwojem piśmiennictwa polskiego niż odkrywa przed nim nieznanne fakty artystyczne.

Przemiany w życiu społeczno-politycznym w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku nie wpłynęły na zmianę modelu recepcji literatury polskiej w Bułgarii. Oczywiście, odrzucono niektóre oficjalne i koniunkturalne formy kontaktu z literaturą polską. W odróżnieniu jednak od sytuacji w Polsce, gdzie po 1989 r. można zaobserwować prawie całkowite zerwanie więzi z literaturą bułgarską, polityka wydawnictw bułgarskich i rynku książki pozostała nadal otwarta na dokonania polskiej świadomości literackiej. Dobrym przykładem obecności literatury polskiej w bułgarskim życiu literackim i kulturowym są gazety „Kultura” i „Literaturen westnik” oraz czasopisma „Teatyr” i „Panorama”. Na szczególną uwagę zasługuje czasopismo „Panorama”, które po przemianach kontynuuje określoną w momencie założenia (1980) linię ożywionego dialogu z najbardziej oryginalnymi aspektami polskiego piśmiennictwa, oraz „Literaturen westnik” — powstałe w 1990 r. forum myśli literackiej, otwarte na oryginalne zjawiska w obcym i rodzimym życiu artystycznym. Natomiast „Teatyr” i „Kultura” prezentują recepcję szerszej rozumianej kultury artystycznej (teatralnej, filmowej, plastycznej itp.), tradycyjnie mocno oddziałującej na rodzimą wyobraźnię artystyczną.

Profil pisma „Literaturen westnik” kształtuje Rada Programowa, złożona z wybitnych literaturoznawców w skali światowej (Julia Kristewa — Paryż, Bogdan Bogdanow — Sofia, Kristian Reader — Wiedeń, Bojan Biołczew — Sofia, Hans Ulrich Rieck — Kolonia, Nikoła Georgiew — Sofia), oraz Komitet Redakcyjny, w skład którego wchodzi twórcy współczesnej kultury bułgarskiej (Edwin Sugarew — redaktor naczelny, Malina Tomowa — zastępca redaktora naczelnego, Georgi Gospodinow, Płamen Dojnow, Amelia Liczewa, Jordan Ewtimow).

„Literaturen westnik” nr 11 (22.—28.03.2000 r.), zatytułowany *Полската литература на 90-те (Literatura polska lat 90.)*, reprezentuje strategię otwartości na nowe zjawiska literackie, stale śledząc oryginalnie zmieniającą się wyobraźnię artystyczną w południowowschodniej Europie po przemianach 1989 r. Analizując rozwój literatury polskiej w ostatnim dziesięcioleciu ubiegłego stulecia, autorzy tego numeru koncentrują się na fenomenie „BruLionu”, na twórczości Andrzeja Stasiuka (utrzymany w estetyce impresjonistycznej fragment z powieści *Дукла [Dukla, przeł. Iskra Angelowa]* i opowiadanie *Париж — Лондон — Нью Йорк [Paryż — London — New York, tłum. Jana Pelikarska]*), na poezji

Marcina Świetlickiego, Marcina Sendeckiego i Marcina Barana. Omawiając po krótko ich biografie twórcze, autorzy nie unikają anegdotycznego komentarza, jakim jest określenie przez Marcina Niemojewskiego poezji polskiej imieniem Marcin (Marcin Świetlicki, Marcin Sendeki, Marcin Baran, Marcin Wieczorek, Marcin Niemojewski). Wpisane w wypowiedź M. Niemojewskiego pragnienie zabawowego zdystansowania się od tradycji, w tym i od trzech romantycznych wieszczów, jest kluczowe dla rozumienia przesłań estetycznych indywidualności twórczych skupionych wokół czasopisma „BruLion”. Nieprzypadkowo porównywani ze skamandrytami poeci skupieni wokół tego czasopisma eksponują codzienność, prowokacyjną autentyczność doświadczenia. Poszukują istoty powszedniości, prowokacji, doświadczenia. Właśnie ten aspekt poetyckiego stosunku do świata wysuwa się na plan pierwszy w polskim numerze pisma „Literaturen westnik”, w którym o wyborze tekstów zadecydowała chęć zaprezentowania na płaszczyźnie krytyczno-literackiej specyficznego dla poezji polskiej lat dziewięćdziesiątych przywiązania do — jak to określił w swym artykule Piotr Śliwiński — *Poetyki bez etyki (Поетика без етика)*. Argumenty za ideą o twórczości „bez misji i posłannictwa” znajdują potwierdzenie w zamieszczonych tu przekładach wierszy Jacka Podsiadły, Artura Szlosarka, Krzysztofa Koehlera (autora krótkiego, lecz głośnego tekstu krytycznego o *O’Harizmie*) oraz tekstów popularnych piosenek Elektrycznych Gitar (*Jestem z miasta, Głowy Lenina*) i Agnieszki Osieckiej. Ta ostatnia znana jest bułgarskiej publiczności teatralnej dzięki sztuce *Anemum za чепеуи (Apetyt na czereśnie)* oraz tłumaczonemu tu na język bułgarski tekstowi piosenki *Сунг-сунг (Sing-sing)*.

Rozważania na temat filozoficznego i estetycznego ukierunkowania współczesnej literatury polskiej prowadzą do myślenia o polskiej tożsamości, której poświęcone są dwa teksty krytyczne o dużym znaczeniu. Pierwszy — *Поляците през XX век (Polacy w wieku XX)* znanego historyka Wojciecha Roszkowskiego (autora *Najnowszej historii Polski 1918—1980*), drugi — *Вайда, Мицкевич и полските алтернативи или: как се казваме (Wajda, Mickiewicz oraz polskie alternatywy albo jak się nazywamy)* Anny Szwed (lektorki języka polskiego na Uniwersytecie Sofijskim w latach 1999—2001). Podkreślając szczególną wartość tych artykułów, mam na myśli wyłaniające się z ich treści nastawienie do oglądu wydarzeń historycznych i kulturalnych z perspektywy boleśnie doświadczającej naród polski historii XX w. Jego obraz utrwała nie tylko współczesna, estetycznie skonfrontowana kultura, lecz także twórczość Andrzeja Wajdy, który w ekranizacji *Pana Tadeusza* poszukuje artystycznego wyrazu „pragnienia pokazania skąd przyszliliśmy, kim jesteśmy i jak się nazywamy”¹.

I tak, jak wynika z poświęconego literaturze lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku polskiego numeru „Literaturen westnik”, kultura polska w ostatnim dzie-

¹ А. Швед: *Вайда, Мицкевич и полските алтернативи или как се казваме*. „Литературен вестник” 2000, бр. 11, с. 11.

sięcioleciu niejedno ma imię — między innymi Olgi Tokarczuk zaprezentowanej tu przez Dimitrinę Hamze — polonistkę bułgarską. Portret krytyczny Olgi Tokarczuk został wzbogacony o przełożone przez Hamze fragmenty powieści *Дом дневен, дом нощен* (*Dom dzienny, dom nocny*), zaś uwaga tłumaczki i krytyka literackiego zarazem skupiła się na charakterystycznych dla polskiej autorki modyfikacjach motywu drogi, śmierci i miłości z perspektywy podmiotu kobiecego. Próba syntezy bytu kobiecego aktualizuje zadane przez Olgę Tokarczuk pytanie o rozdźwięk między imieniem kobiety a jej osobowością: „Dlaczego ukochana kobieta nosi to samo imię, kiedy ją zdradzają i opuszczają?” Przywołuje ono obecny we współczesnej literaturze polskiej temat formalnie ujętego i naprawdę „wydarzającego się” kobiecego istnienia, z którego artystycznymi przejawami bułgarski czytelnik będzie miał okazję zetknąć się w następnych numerach pisma „Literaturen westnik”.

Właściwie ten specjalistyczny numer mógłby być rozpatrywany także z innej perspektywy — swoistego powiązania tego typu wydań z następującymi po nich publikacjami książkowymi poświęconymi, zaprezentowanej tu jedynie fragmentarycznie lub omawianej krytycznie, literaturze polskiej. Za przykład takiego połączenia mogą posłużyć: wydana w języku bułgarskim powieść *Дом дневен, дом нощен* [2005 r., tłum. Christina Simeonowa-Mitowa] (*Dom dzienny, dom nocny*) czy też przygotowywany do druku poetycki tom Jacka Podsiadły, w tłumaczeniu młodej polonistki Seweriny Płaczkowej (w omawianym numerze czasopisma „Literaturen westnik” zamieszczono dwa wiersze tego poety — tym razem w przekładzie Anelii Radomirowej *Конфесата* (*Konfesata*) oraz w tłumaczeniu Swetomoli Żeczewej *Трицетак зад гърба* (*Trzydziestka za karkiem*).

Podjmując temat „książkowego” obrazu literatury polskiej, nie mogłabym nie wspomnieć o krytycznym tekście Bojana Biołczewa *Сюжетите на историята и реваншият на духа* (*Fabuly historii i rewanże ducha*), poświęconym interesującemu studium Nikołaja Daskałowa — profesora Uniwersytetu w Wielkim Tyrnowie — *Сюжетите на историята и реваншият на духа. Полската епопейна ос „Quo vadis” — „Фараон” — „Пепелица”* (*Fabuly historii i rewanże ducha. Polska os epicka „Quo vadis” — „Faraon” — „Popioły”*), dającemu, zdaniem recenzenta, „ogłód schyłku minionego i początku naszego wieku z perspektywy gatunku, który nie tylko łączy prozaików różnych szkół o zróżnicowanych upodobaniach estetycznych, ale i przybliża nam żywotność i metamorfozę pewnych stereotypów narodowych (w pozytywnym znaczeniu tego słowa) czy wręcz przesądów (w jedynym tego słowa znaczeniu)”².

Na płaszczyźnie metajęzykowej badania polonisty bułgarskiego wpisują się w przywołany w numerze obraz współczesnej literatury polskiej, wyraźnie dziś rozdartej między tradycją odrzucaną a akceptowaną (dobitym tego przykładem

² Б. Биолчев: *Сюжетите на историята и реваншият на духа*. „Литературен вестник” 2000, бр. 11, с. 4.

jest obszernie tu przedstawiona twórczość bruLionowców), kontynuującej, charakterystyczne dla polskiego doświadczenia literackiego, przywiązanie do ponadnarodowych wyobrażeń o literackości oraz do rodzimej „miary” estetycznej.

W porównaniu z omawianym numerem, następny polski numer pisma „Literaturen westnik” (nr 18, 8.—14.05.2002), poświęcony polskiej literackiej nagrodzie Nike, jest jakby bardziej jednorodny tematycznie. Głośne publiczne deklaracje twórców skupionych wokół „BruLionu” ucichły, społeczeństwo polskie pogodziło się, choć nie tak łatwo, z myślą, że słowo ma również wartość rynkową, a próba wypracowania harmonijnych relacji między literaturą a biznesem znalazła wyraz w walce o Nike — przyznawaną corocznie, najbardziej prestiżową nagrodę literacką w kraju. Ten, na pierwszy rzut oka, sielankowy obraz symbiozy „młodego polskiego kapitalizmu” z „kulturą polską” w pewnym sensie podaje w wątpliwość wstępny artykuł utalentowanego krytyka i znawcy literatury polskiej Kamena Rikewa³, który śledząc pokrótce historię nagrodzonych autorów (od 1997 r. do 2001 r.) nie ukrywa dramatycznych wydarzeń towarzyszących zarówno wyborom laureatów, jak i ceremoniom wręczania nagród. Niewątpliwie zamieszczone w numerze materiały stwarzają bułgarskiemu czytelnikowi możliwość obcowania ze zmieniającymi się w literaturze polskiej, na przestrzeni lat, poglądami estetycznymi. Numer otwiera wyjątkowo interesująca rozmowa Jerzego Pilcha, laureata nagrody Nike za 2001 r., z Januszem Wróblewskim, do której dołączono przekład obszernego fragmentu nagrodzonej książki *При силния ангел (Pod mocnym aniołem)* autorstwa Antonia Rusewa i Peti Terziewej. Dalej możemy przeczytać bardzo dobre przekłady Marii Aweriny, prezentujące twórczość uhonorowanego nagrodą Nike w 2000 r. Tadeusza Różewicza. Aby unaocznic charakterystyczną dla poety skłonność do samocytowania (*Teraz*), „Literaturen westnik” przypomina niektóre z wcześniejszych, doskonałych przekładów twórczości Różewicza dokonanych przez poetę Pyrwana Stefanowa. Jego interpretacje (przywołane jako cytaty w przekładach M. Aweriny) stanowią część wydanych w 1994 r. bułgarskich tłumaczeń T. Różewicza zawartych w tomie *Борба с ангела (Walka z aniołem)*. P. Stefanow potwierdził nimi umiejętność wyjątkowo subtelnego współprzeżywania tak specyficznych dla polskiego poety fragmentarycznych powrotów do przeszłości oraz bolesnego poszukiwania własnych korzeni i rodowodu. Skoncentrowane wokół tematu matki zaprezentowane w tym numerze utwory: *Ceга (Teraz)*, *Обещанията на поета (Obietnice poety)*, *В центъра на живота (W środku życia)*, potwierdzają trafność wyboru jury, które w 1997 r. nominowało do nagrody Nike tom poetycki *fragment*, a w 1999 r. — jego nową wersję *zawsze fragment. recycling*. Oprócz poematu o tym samym tytule, zawiera on również nowe wiersze poety przetłumaczone tu przez Antoanetę Popową (*не(из)казано [nie-wypowiedziane]*, *в стаята ми [pusty pokój]*, *домашно упражнение за млади художници [zadanie domowe]*).

³ К. Рикев: *Новата полска лауреатност*. „Литературен вестник” 2002, бр. 18, с. 1.

Usilne próby dowartościowania poezji w dzisiejszym mocno spragmatyzowanym świecie, w rzeczywistości, która neguje obecność wysokiej duchowości albo — jak uogólnia poeta bułgarski Nikola Wapcarow (1909—1942) — „*Nie, teraz nie czas na poezję*” („*Nie, teraz...*”) znajdują wyraz w przyznaniu nagrody Nike za 1999 r. Stanisławowi Barańczakowi. Streszczenie jego świetnej mowy wygłoszonej podczas uroczystości wręczania nagrody, w której wiarę w siłę poezji łączył z wizją Polski jako krainy poetów, zawiera zamieszczona w omawianym numerze pisma „Literaturen westnik” specjalna notka krytyczna. Przypomina ona także najważniejsze fakty z życiorysu Barańczaka — opozycjonisty i twórcy: przynależność do pokolenia ’68 oraz związane z programem artystycznym Nowej Fali pragnienie obnażenia fałszu w życiu politycznym lat siedemdziesiątych XX w. Podkreśla rolę, jaką odegrał on w propagowaniu literatury angielskiej w Polsce, a także jego znaczenie jako tłumacza poezji polskiej i wykładowcy literatury polskiej na Uniwersytecie Harvarda.

Ten zwięzły „portret” znanego polskiego twórcy koresponduje z duchem trzech niełatwych do tłumaczenia utworów: *Тенори (Tenorzy)*, *Там от някой прозорец (Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta)*, *Сълзи в киното (Łzy w kinie)*, z tomu *Хирургична прецизност. Елегии и песнички от 1995—1997 (Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995—1997)*. Prezentacja S. Barańczaka w sposób naturalny otwiera drogę do poezji Czesława Miłosza, laureata nagrody Nike za 1998 r., nominowanego do niej także trzy lata później za tom poetycki *To*. Koncentrując swą uwagę na obecności wielkiego polskiego poety na stronach omawianego numeru pisma „Literaturen westnik”, nie mogłabym nie wspomnieć o najważniejszych bułgarskich wydaniach jego utworów, które odcisnęły trwałe piętno na rodzimym życiu literackim w ostatnim dwudziestoleciu, takich jak: wspaniale przetłumaczony w 1992 r. przez Werę Dejanową *Поробеният разум (Zniewolony umysł)*, *Долината на Иса (Dolina Issy)* z 1995 r. w przekładzie zdolnej i przedwcześnie zmarłej Galiny Belińskiej czy wreszcie *Трима полски поети. Милош, Херберт, Загаевску (Trzech polskich poetów. Miłosz, Herbert, Zagajewski)* z 1997 r. — pozycja, którą, oprócz postaci znanych polskich autorów, wyróżnia osobowość samego tłumacza — poety Nikołaja Kynczewa, jednego z najbardziej znaczących i oryginalnych przedstawicieli współczesnej literatury bułgarskiej. Świadectwem popularności Miłosza w Bułgarii są nie tylko przekłady jego utworów ukazujące się w periodykach literackich oraz tomiki poezji, ale także umieszczenie jego wiersza *Това, което беше голямо (Co było wielkie)* na fasadzie Gimnazjum nr 30 im. Braci Miladinowych w Sofii. Pojawienie się w 2005 r. przetłumaczonego przez N. Kynczewa tekstu poetyckiego Cz. Miłosza na ścianie budynku jednej ze szkół sofijskich (oficjalne jego odsłonięcie miało miejsce 6 grudnia 2005 r.) stanowi część projektu *Wall-to-Wall Poetry*, któremu patronują ambasady krajów członkowskich UE oraz Komisja Europejska. Jego celem jest popularyzacja europejskich języków i literatur: każda ambasada „adaptuje” ścianę w centrum Sofii i umieszcza na niej wiersz w języku kraju,

który reprezentuje. *Co było wielkie* Czesława Miłosza (laureata literackiej Nagrody Nobla w 1980 r.) jest dziewiątym utworem, który został odsłonięty w stolicy Bułgarii w ramach tego projektu.

Numer pisma „Literaturen westnik” poświęcony laureatom nagrody Nike wzbogaca tak wielostronną recepcję Miłosza w Bułgarii o nowe aspekty artystyczne jego twórczości, związane z poszukiwaniem przez poetę „formy bardziej pojemnej”, przetworzonej, w ponownie wspaniale przetłumaczonych przez Werę Dejanową utworach z tomiku *Крайпътно кученце* (*Piesek przydrożny*). Przekłady Dejanowej (nieprzypadkowo uhonorowanej Nagrodą Związku Tłumaczy Bułgarskich, 1995, odznaką „Zasłużony dla kultury polskiej”, 1998, oraz Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi RP, 2001) zasługują na szczególną uwagę i osobną analizę. W niniejszym tekście porzestaną jedynie na wymienieniu niektórych z translatorskich osiągnięć tej utalentowanej popularyzatorce literatury polskiej w Bułgarii oraz współzałożycielki i przewodniczącej Towarzystwa Bułgarsko-Polskiej Solidarności Bojana Panewa, takich jak: *Принц и просяк*, 1993 (*Książę i żebrak*) Adama Michnika; *Ваканциите на мизантропа*, 1994 (*Wakacje mizantropa*) Ewy Lipskiej; *Любов и отговорност*, 1996 (*Miłość i odpowiedzialność*), *Вяра и разум*, 1998 (Encyklika *Fides et ratio*) Jana Pawła II; *Силата на вкуса. 100 стихотворения*, 2000 (*Potęga smaku. 100 wierszy*) i *Варварин в градината*, 2000 (*Barbarzyńca w ogrodzie*) Zbigniewa Herberta.

Z tłumaczeniami Miłosza z tomiku *Крайпътно кученце* (*Piesek przydrożny*), który miał swą bułgarską premierę 13 maja 2002 r., o czym informuje omawiany numer pisma „Literaturen westnik”, korespondują zamieszczone w nim przekłady dwóch wierszy — *Където и да съм* (*Gdziekolwiek jestem*) i *Бяг* (*Bieg*), autorstwa Georgi Krystewa, z tomu poetyckiego *To*, który poeta wycofał z konkursu o nagrodę Nike po tym, jak dowiedział się, że książka została nominowana do tej nagrody. Prezentacja *Крайпътно кученце* w Bułgarii zbiegła się z uroczystościami z okazji 90. rocznicy urodzin laureata Nagrody Nobla, które odbyły się w Sofii. Wypada wspomnieć, że nie tylko specjalistyczne numery periodyków poświęcone literaturze polskiej śledzą najważniejsze wydarzenia w bułgarskim życiu kulturalnym, mające związek z propagowaniem polskiej kultury.

I tak na przykład interesujący nas numer pisma „Literaturen westnik” odnotowuje pojawienie się kolejnego bułgarskiego wydania utworów Ryszarda Kapuścińskiego — *Избрано. Футболната война. Още един ден живот. Абанос* (2001) (*Utwory wybrane. Wojna futbolowa. Jeszcze dzień życia. Heban*), które zawdzięczamy wyjątkowo udanemu przekładowi Błagi Lingorskiej, znanej tłumaczki dzieł tego wybitnego polskiego pisarza na język bułgarski. Ten sam numer relacjonuje także uroczystość z nadania R. Kapuścińskiemu tytułu *doctora honoris causa* Uniwersytetu Sofijskiego im. św. Klimenta Ochrydzkiego, która odbyła się 18 kwietnia 2002 r. Wspomina się w nim również o ukazaniu się (2000) książki *Полското изкуство през последните сто години* (*Sztuka polska ostatnich stu lat*) historyka sztuki Dymitra G. Dimitrowa, poświęconej rozwojowi polskiego

malarstwa, grafiki oraz architektury w okresie od modernizmu do lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Z kolei rubryka *Witryna* odnotowuje ukazanie się na rynku wydawniczym dwóch innych interesujących książek: *Изчезналата любов. Любовта като естетическо понятие (Miłość, która odeszła. Miłość jako pojęcie estetyczne, 2001)* Prawdy Spasowej, filozofa, absolwentki polskiej uczelni, obecnie wykładowcy na Uniwersytecie Sofijskim, w której estetyczne poglądy na miłość zostały pokazane przez pryzmat paralelnych badań nad specyfiką polskiego i bułgarskiego kontekstu kulturowego (Stanisław Przybyszewski, Stanisław Witkacy, Leopold Tyrmand, Tadeusz Konwicki, Konstantyn Pawłow, Błaga Dimitrowa), oraz książki *Хоризонти и пътица на полската идентичност (Horyzonty i drogi polskiej tożsamości, 2002)* Margrety Grigorowej, wykładowcy literatury polskiej na Uniwersytecie w Wielkim Tyrnowie, skupiającej swą uwagę na kodach kulturowych modelujących swoistość polskiej wyobraźni artystycznej.

Wspomniana rubryka nie jest zwykłą „suchą” kroniką przedsięwzięć i inicjatyw będących przejawem naukowych lub translatorskich zainteresowań literaturą polską. Ożywają w niej wydarzenia symbolizujące prawdziwie twórczy stosunek do kultury polskiej, poznanie której nierzadko nie tylko określało wybór egzystencjalny wielu bułgarskich polonistów, ale nadal definiuje ich sposób obcowania ze światem. Świadczy to o roli tego typu publikacji, które nie tylko przybliżają obcemu czytelnikowi to, co dzieje się w innej literaturze, ale jednocześnie pokazują, jak zjawiska w niej zachodzące mogą oddziaływać na życie kulturalne i naukowe strony przyjmującej. Wyrazem roli pośrednika między dwiema kulturami, jaką przyjmuje „Literaturen westnik”, jest przedstawienie laureata nagrody Nike za 1998 r. — Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, którego czytelnik bułgarski poznał w 2002 r. za pośrednictwem przekładu jego książki *Друг свят (Inny świat)* autorstwa młodej, ale bardzo aktywnej polonistki Desisławy Nediałkowej. Teraz na stronach czasopisma twórczość polskiego pisarza przybliżają opowiadania — eseje *Арката на правосъдието (Arka Przymierza)* i *Мъртвият Христос (Martwy Chrystus)*, najbardziej reprezentatywne dla książki *Горещият дъх на пустинята (Gorący oddech pustyni)*, składającej się z publikowanych na łamach „Kultury” paryskiej jedenastu esejów, przetłumaczonych na język bułgarski przez Christinę Simeonową.

Rok 2002 jawi się jako bardzo pomysłny dla bułgarskiej recepcji Grudzińskiego, która ujawnia dwa szczególnie ważne w jego twórczości kierunki filozoficzno-estetyczne — ten związany z rzeczywistością obozową i ten, w którym dochodzą do głosu refleksje autora na temat rozwoju ludzkiej cywilizacji i kultury. Ten sam rok okazał się ważny także z uwagi na powrót zainteresowania innym polskim autorem, którego czytelnik bułgarski zna dzięki przekładom nieodżałowanej Galiny Belińskiej. Mam tu na myśli Wiesława Myśliwskiego i jego wydaną w 1987 r. w Bułgarii powieść *Камък върху камък (Kamień na kamieniu)*, której przekład do dziś uważa się za wzór „obcowania” tłumacza z tekstem o wielowarstwowej intencji artystycznej. Przyznana w 1997 r. Myśliwskiemu nagroda Nike za po-

wieść *Widnokrąg* stanowi dobrą okazję, by zwrócić uwagę na specyficzne dla jego prozy zagłębienie się w wewnętrzny świat człowieka oraz bolesną refleksję nad stawianymi przez wielki świat historii pytaniami bez odpowiedzi. Prezentacja prozy Myśliwskiego to interesująca kontynuacja jego bułgarskiej recepcji, którą można zaobserwować także na przykładzie twórczości Olgi Tokarczuk. Mam tu na myśli zamieszczenie w numerze, a właściwie dołączenie do wcześniej przetłumaczonych nowych fragmentów *Domu dziennego, domu nocnego* — książki, która w 1999 r. w konkursie Nike otrzymała nagrodę czytelników — tym razem w przekładzie Christiny Simeonowej.

Opublikowanie dwóch omawianych tu numerów pisma „Literaturen westnik”, jak i wspomnianych wcześniej pojedynczych wydań utworów literatury polskiej oraz wybranych tekstów krytycznych polonistów bułgarskich, nie byłoby możliwe bez sponsoringu i duchowego wsparcia Instytutu Polskiego, który tradycyjnie już patronuje rozwojowi rodzimej polonistyki oraz podejmuje starania na rzecz propagowania kultury polskiej w Bułgarii. I właśnie ten aspekt działalności polskiej instytucji kulturalnej eksponuje, zamieszczony na stronach wspomnianego numeru pisma, wywiad z Andrzejem Papierzem — ówczesnym dyrektorem Instytutu Polskiego. Zwraca on uwagę na rolę, jaką Instytut odegrał w zacieśnianiu więzi między polskim i bułgarskim światem kultury.

Ten nieformalny charakter polsko-bułgarskich kontaktów na płaszczyźnie kulturalnej ujawnia także kolejne wydanie „Panoramy” — czasopisma poświęconego literaturze polskiej. Jego obszerny (liczący 272 s.) numer 3. z 2002 r. stanowi udaną próbę antologicznego przedstawienia najbardziej interesujących zjawisk artystycznych zachodzących w polskim życiu literackim. Za podstawę kreowanego tu obrazu literatury polskiej posłużyła zasada personalizmu. Ważna jest osobowość pisarza, znacząca dla określonej tendencji estetycznej lub charakterystyczna dla danego etapu rozwoju literackiego. W odniesieniu do polonistyki bułgarskiej, personalizm oznacza tu również prezentację najwybitniejszych przedstawicieli rodzimej szkoły translatorskiej — przybliżenie najbardziej znaczących postaci kilku pokoleń tłumaczy literatury polskiej, znanych ze swego profesjonalnego oraz twórczego podejścia do tekstu. W tym numerze czasopisma tłumaczenia wybranych utworów literatury polskiej podjęli się: Metodi Metodiew, Pyrwan Stefanow, Błaga Lingoska, Sylwia Borisowa, Iskra Aniełowa, Dimitrina Lau-Bukowska, Georgi Asjow, Galina Belińska, Milena Milewa, Ango Bojanow i Julian Bożkow.

Jakby próbując przewyciężyć typowe dla numerów specjalistycznych pisma „Literaturen westnik” ukierunkowanie na wybraną problematykę, prowadzące do zawężania perspektywy krytycznej, „polski” numer „Panoramy” stawia sobie ambitny cel maksymalnie szerokiego oraz wszechstronnego, prawdziwie panoramicznego, przeglądu aktualnej sytuacji literackiej w Polsce. W tomie zostały zaprezentowane utwory 26 autorów, w tym współczesnych klasyków poezji: Czesława Miłosza — *Главата (Głowa)*, *Край потока (Nad potokiem)*, *O! (O!)*, *За поезията, по повод обажданията след смъртта на Херберт (O poezji z ro-*

wodu telefonów po śmierci Herberta), *Unde Malum (Unde Malum)*; Tadeusza Różewicza — *Защо поетите пият водка (Dlaczego poeci piją wódkę)*, *Дъжд в Краков (deszcz w Krakowie)*, *Врата (Brama)*, *Аз съм никои (Jestem nikt)*; Stanisława Barańczaka — *Текст за гравирание върху гривна, носена постоянно на китката в случай на внезапна загуба на паметта (Tekst do wygrawerowania na nierdzewnej bransoletce, noszonej stale na przegubie na wypadek nagłego zaniku pamięci)*, *Простият човек би могъл, дявол да го вземе, да реши най-после кой е (Prosty człowiek mógłby, do licha, zdecydować się wreszcie, kim jest)*. Numer zamieszcza również wiersze urodzonych w latach sześćdziesiątych oraz siedemdziesiątych ubiegłego stulecia Marcina Świetlickiego — *Стъмване (Zmierzch)*, *Изневеряване (Zdradzanie)*, *Сбогуване (Żegnanie)*, Jacka Podsiadły i Tomusza Różyckiego oraz rejestruje twórczą indywidualność Krystyny Miłobędzkiej. W tym samym numerze można przeczytać: „opowiadanie otwarte” *Южното гробище (Cmentarz Południa)* z tomu *Gorący oddech pustyni* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego; fragment *Четииво (Czytadła)* — wydane w 2000 r. utworu Tadeusza Konwickiego, autora, który czytelnikowi bułgarskiemu znany jest dzięki tłumaczeniom utworów: *Зверочовекопризрак (Zwierzoczłowiekoupiór)* i *Съвременен съновник (Sennik współczesny)*; fragment powieści *Оксана (Oksana)* związany z życiem emigracyjnym Włodzimierza Odojewskiego; opowiadanie Hanny Krall *Борът (Świerk)* z *Dowodu istnienia*. Ponadto w omawianym numerze „Panoramy” wyjątkowo obszernie przedstawione zostały literackie przejawy nurtu feministycznego, uosobianego przez Olę Tokarczuk — fragment nietłumaczonej dotąd powieści *Памтивек и други времена (Pawiek i inne czasy)*, Magdalенę Tulli — urywek debiutu prozatorskiego *Сънища и камъни (Sny i kamienie)*, Marię Nurowską — wybór z powieści *Танго за трима (Tango dla trojga)*, Manuelę Gretkowską — opowiadanie *Latin Lover* z książki *Сладострастник (Namiętnik)*.

W tym wydaniu „Panoramy” czytelnik bułgarski poznaje twórczość Jerzego Pilcha na podstawie fragmentów książki *Безвъзвратно загубената леворъчност (Bezpowrotnie utracona leworęczność)*, poszerza wiedzę o Andrzeju Stasiuku, prezentowanym przez dwa opowiadania — *Нощ втора (Noc druga)* i *Кръчма (Кнајпа)* z tomu *Зима (Zima)*, odkrywa autorów tekstów nietłumaczonych dotąd na język bułgarski, takich jak: Stefan Chwin — wybrane urywki z *Hannemana*, Paweł Huelle — opowiadanie *Охлюви, локви, дъжд (Ślimaki)* z książki *Разкази за пренасянето (Opowiadania na czas przeprowadzki)*, Wojciech Kuczok — *Гявол (Diabeł)* i *Смрад (Smród)* z *Чути разкази (Opowieści słuchane)*, Piotr Siemion — fragment znanej książki *Ниски ливади (Niskie łąki)*, oraz Wilhelm Dichter — fragmenty z debiutanckiej, lecz głośnej powieści *Конят на Господ Бог (Koń Pana Boga)*.

W swym dążeniu do osiągnięcia genologicznej różnorodności współczesnej literatury polskiej „Panorama” publikuje dwa jednoaktowe dramaty — *Бучка мас със сушени плодове (Kostka smalcu z bakaliami)* i *Анаероби (Beztlenuwce)* Ing-

mara Villqista, którego dramat *Нощта на Хелвер* (*Noc Helvera*) został wystawiony w 2002 r. w Teatrze Narodowym im. Iwana Wazowa. Z utworami przedstawionymi w tej części numeru koresponduje przekład *Електра, Хамлет и Орестовциме* (*Elektra, Hamlet, Oresteja*) Jana Kotta (autora światowej sławy), którego dzieła wybrane są przygotowywane do druku. Wydanie to, zawierające genialne uogólnienia polskiego teatrologa na temat twórczości Szekspira (*Шекспир współczesny*) oraz oryginalne filozoficzne ujęcia dramatu greckiego (*Зядание богów*), jest przedsięwzięciem znanego aktora oraz gorącego miłośnika kultury polskiej Bogdana Gliszewa. Wspominając o obecności polskiej myśli filozoficznej i naukowej w Bułgarii, nie mogłabym pominąć faktu, że w 2004 r. ukazała się w języku bułgarskim książka *Мислене според ценностите* (*Myślenie według wartości*) Józefa Tischnera w przekładzie Desisławy Nediałkowej, a rok później — *Дебат за съществуването на човека* (*Spór o istnienie człowieka*) tego samego autora w tłumaczeniu Sylwii Borysowej. Swoiste przejście do słowa filozoficznego tej książki stanowi opublikowany w „Panoramie” fragment poświęcony idei wolności, z ludzkimi wymiarami, z którymi, jakby żartobliwie, wchodzi w dialog fragment *space-opery Прах от битка* (*Bitewny pył*) Andrzeja Sapkowskiego, przekonując nas, iż w wyzwolonej od prawd ziemskich międzyplanetarnej przestrzeni zdarzają się czasem cuda... To typowe dla postmodernizmu (samo)ironiczne spojrzenie na najistotniejsze przejawy współczesnej literatury polskiej odpowiada wpisanej w numer koncepcji jej przedstawienia (wybór Sylwia Borysowa), uwzględniającej przywiązanie do form klasycznych, jak również tych, które przekraczają ustalone normy.

Przedstawiając wydarzenia w polskim życiu literackim, wierny swemu „specjalistycznemu” profilowi, „Literaturen westnik” poświęca dwa numery literaturze pisanej przez kobiety: numer 35. (2.—8.11.2005 r.) zatytułowany *Литература на токчета или по-добрата литература* (*Literatura na obcasach, czyli ta lepsza literatura*) oraz numer 6. (15.—21.02.2006 r.) — *Литература пред огледалото или по-добрата литература* (*Literatura przed lustrem, czyli ta lepsza literatura*). Nie możemy nie przywołać tu tekstu krytycznego *Писателките в търсене на женската идентичност и собствен език* (*Pisarki w poszukiwaniu kobiecej tożsamości i własnego języka*) profesor Anny Węgrzyniak, wykładowcy literatury polskiej w Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, znanego krytyka literackiego, która, poszukując przyczyn ekspansji obecności kobiecej w kulturze III RP, snuje rozważania nad biologicznym i społecznym uwarunkowaniem pojęcia „literatura kobieca” oraz nad preferowanym przez nią terminem „literatura kobiet” jako pełniej odkrywającym odmienną istotę kobiet — tych patriarchalnych, „pogodzonych z rolami, jakie im wyznaczono w patriarchalnym świecie, bądź zbuntowanych, mniej czy bardziej — feministek, domagających się pełnego partnerstwa i uznania żeńskich wartości”⁴.

⁴ А. Венгжиняк: *Писателките в търсене на женската идентичност и собствен език*. „Литературен вестник” 2005, бр. 35, с. 1.

I rzeczywiście, w przetłumaczonym przez Krasimirę Żelazkową (w numerze 35.) fragmencie z *Огледала (Lustra)* oraz przełożonym w numerze 6. przez Wasiłkę Mirewą urywku *Сестра (Siostry)* Małgorzaty Saramonowicz patriarchalność jest pokazana jako związana z wyniesioną z dzieciństwa głęboką traumą oraz jako „rzeczywistość od początku do końca zła, [...] historia, która zaczęła się od gestu założycielskiego Złego Demiurga, a kończy pełnym cierpienia życiem na Ziemi Przeklętej”⁵. Do tego „lustrzanego” obrazu kobiety zamkniętej w pułapce wiecznego odbicia i wtórności, i w tym sensie wyobcowanej z tego, co pierwotne i absolutne („Tylko to mogę robić. Patrzyć. Odbijać. Zapamiętywać. I opowiadać. O tym, co jest. O tym, co było”⁶), pierwszy „feministyczny” numer pisma „Literaturen westnik” dołącza wyjątkowo ciekawą rozmowę Małgorzaty Domagalik z Krystyną Koftą *Пред огледаломо (Przed lustrem)*, która uwypukla inną istotę lustrzanego (kobiecego) odbicia. To inne odbicie obnaża bezlitośnie nasze niedostatki i stanowi szansę, choć wciąż jeszcze dla nielicznych kobiet, które pragną poznać swój rzeczywisty wizerunek. Kobiety te świadomie rozbijają lustra i otwarcie przeglądają się w cudzych oczach, mówiąc trudną prawdę o sobie i o innych.

Prawdę o kobiecym istnieniu, ku poznaniu którego wiodą nas jego przejawy literackie, odkrywa również przełożony w numerze 35. pisma „Literaturen westnik” przez Christinę Simeonową-Mitową fragment *Парка (Parki)* Olgi Tokarczuk, przedstawiający finał życia, zmierzch rodziny, koniec opowieści... Z kolei przełożone przez tę samą tłumaczkę i utrzymane w poetyce deformacji wstrząsające opowiadanie *Най-грозната жена на света (Najbrzydsza kobieta świata)*, które kojarzy się z ujęciem piękna w Baudelairowskich *Kwiatach zła*, niejednoznacznie upoetycznia siłę kobiecego ducha, bez którego mężczyzna traci swą tożsamość i zostaje pozbawiony historii. Estetyka boleśnie wypaczonego jest wpisana także w literacki życiorys bohaterki powieści *Какавида (Poczwarka)* Doroty Terakowskiej.

Polska literatura współczesna, której autorkami są kobiety, nie dystansuje się od pokazania nie tylko ciężkiej do udźwignięcia kobiecej egzystencji, lecz i tej, której istotę stanowi nieustanne obcowanie ze światem ułomnym, okaleczonym, niepełnosprawnym. W obszernym fragmencie (przetłumaczonym przez Dianę Popową) wspomnianej powieści Terakowskiej nowo narodzone, a następnie dorastające dziecko uosabia bolesny kontakt z tym aspektem rzeczywistości, której całość dopełnia postać mężczyzny niezdolnego do poniesienia ciężaru codzienności, oddanego swemu biznesplanowi, lecz przede wszystkim „niepełnosprawnego uczuciowo”. Wybór właśnie tej części utworu polskiej autorki jako reprezentatywnego dla podjętego w *Poczwarcu* problemu jest bardzo trafny. Z jednej strony

⁵ P. Czaplinski: *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*. Kraków 2004, cyt. za: A. Węgrzyniak: *Pisarki w poszukiwaniu kobiecej tożsamości i własnego języka* [rkp], s. 4.

⁶ M. Saramonowicz: *Lustra*, cyt. za: A. Węgrzyniak: *Pisarki...*, s. 5.

przetłumaczony fragment aktualizuje autentyczny, życiowy wymiar rozważanego tu zjawiska (według danych statystycznych, w przypadku przyścia na świat upośledzonego dziecka zwykle ojciec opuszcza rodzinę, a matka wychowuje je sama), z drugiej zaś — prezentuje wspaniałą próbę odnalezienia filozoficznego sensu niedoskonałości, choroby i cierpienia. Ten drugi wymiar problemu wiąże się z przywoływanym światem mitycznym, z opowieścią biblijną oraz wskrzeszonym znaczeniem baśni. Nieprzypadkowo wspominam o tak ważnej dla zrozumienia przesłania Terakowskiej obecności wielkich form narracyjnych. Oba wymienione numery czasopisma „Literaturen westnik” poświęcone literaturze kobiet udowadniają, iż polskim autorkom nieobce jest zmierzenie się z wyłaniającymi się z wielkich epickich form (w tym i biblijnych) wyobrażeniami o istocie początku, rozwoju i śmierci, które w utworach współczesnych pisarek zostają uogólnione z perspektywy kobiecego przeżywania świata. Przykład takiej syntezy filozoficznego ujęcia podstawowych kategorii ludzkiego istnienia oraz dociekania ich głębi psychologicznej stanowi *Книгата на началата* (*Księga Początku*) Anny Nasiłowskiej, fragment której został zamieszczony w numerze 35. pisma „Literaturen westnik”. Autorką wersji bułgarskiej jest Sewerina Płaczkowa, absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Sofijskiego, tłumaczka poezji J. Podsiadły oraz badaczka jego twórczości. Ten sam numer czasopisma na przykładzie przełożonego przez Nadię Konstantynową-Natsnock fragmentu *Наклонения* (*Trybów*) Magdaleny Tulli prezentuje inny typ narracji — takiej, która zaostrzając pojęcie fikcyjności kreuje świat opowieści (życia) składający się z tak wielu możliwości, wyborów, wersji, iż ta wielorakość podważa logocentryczny wymiar istnienia, przeobrażając go w symbol względności i przypadkowości. Za przykład nietradycyjnej opowieści o historii macierzyństwa (fragmentaryczność, autoironia, demitologizacja) może posłużyć również przytoczony w tym samym numerze pisma fragment *Polki* (*Полка*) Manueli Gretkowskiej. W tym przypadku tłumaczenie Krasimiry Todorowej koresponduje z negatywną recenzją Kaliny Bahnewej książki Manueli Gretkowskiej i Piotra Pietuchy *Сцени от извънбрачния живот* (*Sceny z życia pozamałżeńskiego*). Nawiązując do wysokich wzorców literatury erotycznej (*Historia oka* G. Bataille’a, twórczość markiza de Sade’a) oraz do teoretycznych rozpraw nad filozofią erotyzmu (G. Bataille, R. Barthes), recenzja zatytułowana *Nie tłumaczone tej książki albo o bezpośrednio ujętym temacie fallicznym* stanowi refleksję nad niemożnością wpisania się książki Gretkowskiej i Pietuchy zarówno w ukształtowany przez wymienione teksty dyskurs erotyczny, jak i w kanon tekstów określanych mianem dzieł literackich.

Wspominając o eksperymentach artystycznych w utworach przedstawicielki współczesnej literatury polskiej, nie mogłabym nie zwrócić uwagi na Dorotę Masłowską, „obecną” w tym samym numerze czasopisma „Literaturen westnik”. Z fragmentem jej kontrowersyjnej oraz niezmiernie trudnej do tłumaczenia książki *Полско-руска война под бяло-червено знаме* (*Wojna polsko-ruska pod biało-czerwoną flagą*) zmagająca się z powodzeniem znana tłumaczka Iskra Li-

komanowa, autorka niedawno wydanej książki *Przekład słowiano-słowiański*, poświęconej teoretycznym problemom translacji. Z tłumaczeniami poetyckimi Likomanowej natomiast możemy zapoznać się w numerze 6. specjalistycznego wydania omawianego pisma, prezentującym również wiersze Wisławy Szymborskiej, poezji której nie może nie brać pod uwagę żadne czasopismo poświęcone aktualnej sytuacji literackiej w Polsce. W ten sposób „Literaturen westnik” poszerza poetycką wizję twórczości polskiej laureatki Nagrody Nobla, ukształtowaną przede wszystkim na podstawie wydanego w Bułgarii w 1998 r. tomu poetyckiego *Обмислям света*. Przetłumaczone wiersze stanowią wybór z tomu *Chwila* (2002): *Всъщност всеки стих (Właściwie każdy wiersz)*, *Старият професор (Stary profesor)*, *АБВ (ABC)*, *Първата любов (Pierwsza miłość)*, *Негатив (Negatyw)*, *Слушалка (Słuchawka)*, *Мълчанието на растенията (Milczenie roślin)*, *Ранен час (Wczesna godzina)*, *Локва (Kałuża)*, *В парка (W parku)*, *От спомените (Ze wspomnień)*.

W obu numerach pisma „Literaturen westnik” prezentujących polską literaturę kobiet obecna jest twórczość Nataszy Goerke. W pierwszym z nich, w numerze 6., odbiorca bułgarski może przeczytać opowiadanie *Катарзис (Katharsis)* z tomu *Сбогуване с плазмата (Pożegnanie plazmy)*, przełożone przez Ewelinę Terzijską, w którym dochodzą do głosu dramatyczne lęki oraz ciemne obsesje osobowości twórczej. Z kolei w numerze 35. czytelnik ma możliwość zapoznania się z opowiadaniem *Ла Мала Хора (La Mala Hora)*, tłum. Diana Surulejska, w którym autorka roztacza typowy dla swej narracji świat zmysłowych, ale do końca niedopowiedzianych oraz nieokreślonych relacji damsko-męskich. W numerze 6. pisma zaprezentowano także twórczość Miłki Malhzan. Tłumaczenie Werżynii Ananiewej fragmentu jej powieści *Кралицата на ревена (Królowa rabarbaru)* trafnie oddaje charakterystyczne dla tego utworu zespolenie tradycyjnej narracji (istnienia, w tym i kobiecego) z chęcią przebicia się przez ustanowione formy opowieści (życia) kobiety, która, poznając swą osobowość, coraz bardziej pragnie dokonania duchowej przemiany.

Ten numer czasopisma „Literaturen westnik”, podobnie jak następny, poświęcony polskiej literaturze kobiet, wyróżnia bardzo ciekawa szata graficzna. W numerze 35. pisma przesłanie płynące z tekstów koresponduje z ilustracjami oraz oryginalnymi zdjęciami postaci kobiecych wykreowanych przez takich twórców, jak: Henryk Ożóg (*Jedno z trzech II*, 1996; *Sofa II*, 1995), Leszek Rózga (*Małgośka*, 1973), Modigliani (*Jeanne Hebuterne in a hat*, 1919; *Jeanne Hebuterne*), Krystyna Piotrowska (*Autoportret z ręką*, 2003), Małgorzata Malwina Niespodziewana (*Faun*, 2002; *Donna*, 2000; *Czarny anioł*, 2001).

Ponadto w numerze 6. czasopisma „Literaturen westnik” zostały przedstawione sylwetki takich twórców, jak: Edward Hartwig (*A student, ca 1964*), Otto Mueller (*Two sisters, n.d*), Mark Gardulski (*Untitled*, 1994), Waclaw Nowak (*Fish-eye Nude*, 1966), Ernest Ludwig Kirchner, *Artiste (Marcella)*, 1910), Tomasz Tomaszewski (*Painter Jonasz Stern in his workshop*, 1983), Maciej Hnatiuk (*Karina*,

2003), Alexei von Jawlenskyo (*Portrait of the dancer Alexander Sacharoff*, 1909), Paula Modersohn-Becker (*Self-portrait with camelia sprig*, 1906—1907), Wojciech Prażmowski (*A visit to a Museum*, 1996).

Do tego metaliterackiego obrazu współczesnej polskiej duchowości nawiązuje również specjalistyczne wydanie czasopisma „Критика” („Krytyka”), numer 3.—4. z 2006 r., w całości poświęconego krytycznym syntezom dzisiejszej kultury polskiej, którego prezentacja (z udziałem profesora Uniwersytetu Śląskiego Krzysztofa Uniłowskiego) miała miejsce 5 czerwca 2006 r. w Instytucie Polskim w Sofii. W tym niezwykle profesjonalnie przygotowanym numerze można przeczytać między innymi artykuły: Jerzego Jarzębskiego *Апетит за промяна* (*Apetyt na przemianę*), Krzysztofa Uniłowskiego *Искахме пазар* (*Chcieliśmy rynku*) i „Прозата на средата” през 90-те години, или стереотипът на съвременната литература („Proza śródka” lat dziewięćdziesiątych, czyli stereotyp literatury nowocześnie), teksty krytyczne Dariusza Nowackiego *За (не)видимата ръка на пазара. Полската проза на 90-те години в нова ситуация* ((*Nie*)widzialna ręka rynku. Proza polska lat 90. w nowej sytuacji), Leszka Szarugi *Как съществува „политическият роман”?* (*Jak istnieje „powieść polityczna”?*). Numer prezentuje także badania krytyczne — Roberta Ostaszewskiego *Обезболяващи и пречистващи средства. За литературата такава, каквато е* (*Środki przeciwbólowe i przeczyszczające. O literaturze, jaka jest*), Anny Nasiłowskiej *Въпроси, свързани с поезията* (*Pytania o poezję*), Andrzeja Waśkiewicza *Поезията на XX век* (*Polska poezja XX wieku*), oraz Andrzeja Skrendy *Стереотипите в съвременната литературна критика* (*Stereotypy we współczesnej krytyce literackiej*). Wszystkie wymienione teksty zostały przetłumaczone przez Ekaterynę Sołncewą-Nakową.

Mówiąc o obecności literatury polskiej na łamach bułgarskich specjalistycznych wydań literackich, nie mogłabym nie wspomnieć o przygotowanym do druku w 2007 r. numerze 8. czasopisma „Славяński дялози”. To wydawany przez Wydawnictwo Uniwersytetu w Płowdiwie jedyny w kraju periodyk slawistyczny, którego istnienie zawdzięczamy przede wszystkim niestrudżonemu wysiłkowi profesor Żeorzety Czołakowej, znanej bułgarskiej bohemistki (autorki książek o Karel Hinku Máchu, o surrealizmie czeskim), wybitnej tłumaczce, wykładowcy i kierownikowi Katedry Sławistyki na Uniwersytecie w Płowdiwie.

Założone w 2005 r. czasopismo „Славяński дялози” o bardzo szeroko zakrojonym slawistycznym profilu, obejmującym literaturę zarówno Górnych Łużyczan, jak i rosyjską, prowadzi bardzo ciekawe działy, wśród których na szczególną uwagę zasługuje rubryka *Зрѳдла*, przypominająca — na podstawie nietłumaczonych dotychczas na język bułgarski tekstów — działalność naukową i artystyczną znanych postaci świata słowiańskiego. Do ważnych rubryk tego czasopisma należą również: *Niepożѳtkle strony* — wskrzeszając pamięć o zapomnianych przez czytelników doniosłych wydarzeniach artystycznych; *Rekursy translatorskie* — urzeczywistniając dialog między różnymi translatorskimi wa-

riantami jednego tekstu oraz unaoczniając relacje między oryginałem a jego przekładami na różne języki słowiańskie. Wpisane w koncepcję periodyku rozumienie dialogu jako podstawowego „algorytmu” istnienia kultury przybliża dział *Nowe przekłady*. Zapoznaje on czytelników z publikowanymi po raz pierwszy tłumaczeniami kluczowych autorów słowiańskich, podobnie jak i rubryka *Leksykon*, w której poeta bułgarski Iwan Wylew i zarazem znany tłumacz literatury polskiej (poezja Kochanowskiego, liryka miłosna A. Mickiewicza) przedstawia sylwetki charakterystycznych dla kultury polskiej twórców przez pryzmat własnych przemyśleń na temat tego, co jest znaczące w ich spuściźnie artystycznej. Interesujące są także refleksje Wylewa nad jego „prywatnym odkrywaniem” inspirujących go fenomenów literackich. I tak oto w numerze 1. pisma z 2005 r. możemy przeczytać rozważania I. Wylewa na temat zarówno jego osobistej drogi do poznania prozy Jerzego Andrzejewskiego, jak i jego opinię o słynnej ekranizacji *Popiołu i diamentu* w reżyserii Andrzeja Wajdy. Wyznania bułgarskiego tłumacza umożliwiają również przybliżenie bułgarskim odbiorcom jego indywidualnych literackich spotkań z poezją Adama Asnyka i Haliny Auderskiej.

Fakty z polskiego życia kulturalnego oraz ich krytyczne omówienie znajdują swe odbicie także w numerach poprzedzających ten, poświęcony wyłącznie literaturze polskiej. W numerze 1. z 2005 r. można na przykład przeczytać artykuł Gali Konach o *Dziennikach* Gombrowicza, natomiast o tradycyjnej obecności literatury polskiej na stronach tego pisma świadczy polskie tłumaczenie (dokonane przez Jerzego Ficowskiego) poematu *Wrzesień* (*Сентември*) bułgarskiego ekspresjonisty Geo Milewa (1895—1925), zamieszczone w rubryce *Translatorskie rekursy*.

Ambitny cel, jaki przyświeca Komitetowi Redakcyjnemu czasopisma (Żerzeta Czołakowa — redaktor naczelny, Juliana Czakyrowa-Burlakowa — zastępca redaktora naczelnego, Tanja Lambrewa — sekretarz, Nikołaj Nejczew, Władimir Janew, Diana Iwanowa, Krasimira Czakyrowa, Żiwko Iwanow), by co roku ukazywał się jeden numer tematyczny, doprowadził do wydania w 2005 r. numeru 2. zatytułowanego *Awangarda*. Na zainteresowanie jego autorów literaturą polską wskazuje prezentacja utworów: Brunona Jasieńskiego — wiersz *Обувка в ревер* (*But w butonierce*) w przekładzie Iwana Wylewa oraz *Към полския народ Манифест по въпроса за незабавната футуризация на живота* (*Do narodu polskiego Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*) tłumaczony przez Monikę Dinewą, Władysława Sebyły — wiersz *Обявление* (*Ogłoszenie*) przełożony przez Iwana Wylewa manifest Anatola Sterna. Aleksandra Wata oraz Tytusa Czyżewskiego — *Примитивистите към народите по света и към Полша* (*Prymitywiści do narodów świata i do Polski*), oraz wiersz Tytusa Czyżewskiego, *Очите на тигъра* (*Oczy tygrysa*), w tłumaczeniu Moniki Dynewej. Stronom poświęconym polskiej awangardzie towarzyszą reprodukcje Witkacego, które poszerzają wizję dokonań artystycznych dwudziestolecia międzywojennego oraz przypominają niezwykle oryginalną postać tego twórcy, znanego bułgarskiemu czytelnikowi dzięki wydanemu w 1983 r. tomowi z przekładami (autorstwa

Kaliny Bahnewej i Dimitriny Lau-Bukowskiej) jego dramatów oraz fragmentu *Wstępu do Czystej formy w teatrze*.

A jaki obraz współczesnej polskiej kultury wyłania się z zapowiedzianego na 2007 r. numeru 8. czasopisma „Sławiański diałoz”? W anonsie wydania wymieniane są przede wszystkim nazwiska twórców niezwykle ważnych dzisiaj dla polskiej sfery duchowości: Jerzego Giedroycia i Krzysztofa Kieślowskiego (przedstawionych w tekstach krytycznych Aleksandry Michalskiej, lektorki języka polskiego na Uniwersytecie w Płowdiwie), nieodżałowanego Stanisława Lema (wywiad z którym przeprowadził prof. Ognian Saparew, wybitny literaturoznawca, tłumacz polskiego pisarza oraz znawca literatury *science fiction*), Tamary Łempickiej (jej sylwetkę nakreśliła w artykule *La Belle Française* Sylwia Donczewa), laureatów nagrody Nike (zaprezentowanych przez Minę Stojczewą), twórców współczesnego polskiego teatru Jerzego Grzegorzewskiego i Krystiana Lupy oraz ich uczniów: K. Warlikowskiego, G. Jarzyny, A. Glińskiej, J. Klaty oraz P. Szkotaka (twórczość których przybliżyła nam artykuł *Поглед към най-новия полски театър* (*Spojrzenie na najnowsze zjawiska we współczesnym teatrze polskim*) młodej polonistki Swetłany Bozukowej, omawiający kwestie związane z estetyką polskich teatrów alternatywnych).

Rubryka *Rekursy translatorskie* tym razem została poświęcona słowiańskim przekładom bułgarskiego poety Atanasa Dałczewa (1904—1978), wybitnego intelektualisty, autora liryki filozoficznej oraz tłumacza literatury powszechnej. Oprócz polskich interpretacji wierszy: *Метафизически сонет* (*Sonet metafizyczny*), *Сняг* (*Śnieg*), *Среца на гарата* (*Spotkanie na stacji*), *Дъждобранът* (*Parasol*), *Човек бе сътворен от кал* (*Człowiek stworzony był z błota*), *Младост* (*Młodość*), *Мълчание* (*Milczenie*) autorstwa poetki Anny Kamieńskiej, zamieszczono tu także poetyckie przekłady Dałczewa na język serbski i rosyjski, którym towarzyszą ciekawe fragmenty korespondencji (omówione i przetłumaczone przez Bogdana Gliszewa) między poetą a jego rosyjską tłumaczką Marią Petrowych.

Z kolei w rubryce *Nowe przekłady* zaprezentowane zostały nieznane bułgarskiemu odbiorcy wiersze: Kazimierzy Hłakowiczówny (pierwsze przekłady bułgarskie tej poetki ukazały się w wydanej w 1921 r. antologii *Полски поети*); Aleksandra Watta — *Само вечерта* (*Tylko wieczór*), *Крадат гората* (*Kradną las*), *По ливадите залезът мина* (*Przeszedł po łąkach zachód*), *Нищо не ми е мило* (*Nic nie jest miłe*), *Пејзаж* (*Pejzaż*) — tłum. Iwan Wylew; Andrzeja Bursy — *Внимание драма* (*Uwaga dramat*), *Ритници* (*Kopniaki*), *Просташки силогизъм* (*Sylogizm prostacki*) — tłum. Swetłana Bozukowa, Sonja Dringowa; Rafała Wojaczka — *Сезон* (*Sezon*), *Умея да бъда тишина* (*Umiem być ciszą*) — tłum. Swetłana Bozukowa; *Песента на стария полумесец* (*Piosenka starego księżycy*) — tłum. Maria Kowalska-Iwanowa; Marcina Świetlickiego — *Песента на събуждения* (*Piosenka obudzonego*), *Студена цигара* (*Zimny papieros*), *През декември, вечерта* (*W grudniu, wieczorem*), *Педагогика* (*Pedagogika*), *Хора* (*Ludzie*), *Свят* (*Świat*), *М* — *Черният понеделник* (*M — Czarny poniedziałek*).

lek) — tłum. Sonja Dringowa, Daniela Sztterewa, Sofia Dałczewa oraz Swetłana Bozukowa; Leszka Engelkinga — *Умрели зад граница (Zmarli za granicą), Отидох на гарата (Przyszedłem na dworzec), Сенсация (Sensacja), Улица (Ulica), Град. Три стилистични упражнения на тема огън (Miasto. Trzy ćwiczenia stylistyczne na temat ognia), Три стилистични упражнения на тема есен (Trzy stylistyczne ćwiczenia na temat jesieni), Три стилистични упражнения на тема фотография (Trzy stylistyczne ćwiczenia na temat fotografii), Жените на поетите (Żony poetów)* — tłum. Jordanka Trifonowa; Jolanty Stefko — *Градина (Ogród), Докосвания (Dotknięcia), Крушения (Rozbicia), Умиране (Zdechnięcia)* — tłum. Katia Bełczewa, oraz ks. Jana Twardowskiego — *Нека побързаме (Śpieszmy się kochać), Справедливост (Sprawiedliwość), Когато казваш (Kiedy mówisz)* — tłum. Borys Dankow; wcześniej, w 2006 r., teksty ks. Twardowskiego ukazały się w *Антология на новата полска поезия (Antologia nowej poezji polskiej)*. W numerze tym znalazły swe miejsce także przekłady form prozatorskich: *One way ticket* (tłum. Daniela Sztterewa) — ze znanej i artystycznie wykreowanej autobiografii Janusza Głowackiego *Z głowy (Om gławata)*, fragment głośnej książki Andrzeja Stasiuka *Jadąc do Babadag (Пътуйайки към Бабадаг* — tłum. Swetan Popadin).

Wyłaniający się ze stron numeru obraz współczesnej kultury polskiej uzupełniają dwa teksty krytyczne: przetłumaczony przez dr Danutę Najdenową, wykładowcę literatury polskiej w Katedrze Filologii Słowiańskiej na Uniwersytecie w Pławdiwie, artykuł prof. Przemysława Czaplńskiego i Piotra Janowskiego *Нашата по-голяма родина (Nasza większa ojczyzna)* oraz prof. Jolanty Brach-Czajny *Вишната и разбирането (Wiśnia i rozumienie)*, w przekładzie Marii Georgiewej, wykładowcy języka polskiego we wspomnianej Katedrze. Natomiast wpisana w koncepcję numeru konwencję dialogu podkreśla intrygujący wywiad *Dlaczego Iwaszkiewicz nie otrzymał Nagrody Nobla* (tłum. Katia Bełczewa), który Jan Koch przeprowadził z wnuczką polskiego pisarza Anną Włodek.

W zapowiedzianym numerze polskim Iwan Wylew kontynuuje swą opowieść o osobistych kontaktach z literaturą polską, które tym razem dotyczą indywidualności twórczych Liliany Bardijewskiej, Lesława Bartelskiego, Krzysztofa Baczyńskiego, Tadeusza Borowskiego, natomiast Dimitrina Kostadinowa-Hamze, jedna z bułgarskich tłumaczek Olgi Tokarczuk, przedstawia krytyczne opracowanie pt. *Магическият триптих Време — Пространство — Любов в полифоничното творчество на Олга Токарчук (Magiczny tryptyk Czas — Przestrzeń — Miłość w polifonicznej twórczości Olgi Tokarczuk)*. Rozprawą o polskiej arystokracji w wiekach od X do XV debiutuje polonistka Katia Bełczewa, a rubryka *Recenzje*, oprócz opinii prof. Diany Iwanowej o książce Mieczysława Małeckiego *Dialekty polskie i słowiańskie*, zawiera przetłumaczone recenzje Agnieszki Szafrąńskiej z wydanych w Polsce przez G. Minczewa bułgarskich bajek i legend ludowych (*Złota moneta za słowo*) oraz (we współpracy z Małgorzatą Skowronek) *Апокрифи и legend starotestamentowych Słowian Południowych*.

Ze wzgledu na przewodni temat niniejszego tekstu, omawiając numer 8. czasopisma „Sławianski dialozi”, nie uwzględniamy bardzo szeroko podjętej w kolejnych jego numerach problematyki polskiego językoznawstwa, a także nie rejestrujemy tradycyjnie prezentowanych w czasopiśmie dokonań zagranicznej sławistyki. W omawianym przez nas numerze autorką podobnej prezentacji jest prof. Diana Iwanowa, która w swych tekstach akcentuje naukowe osiągnięcia i rozwojowe tendencje sławistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz na Uniwersytecie Śląskim. Takie wszechstronne zaprezentowanie polskiej kultury, zwrócone nie tylko w stronę dokonań artystycznych, ale także osiągnięć myśli filologicznej i dalej — szeroko rozumianej humanistyki — udowadnia, że jak w przypadku omówionych wcześniej numerów pism, tak i tu istota polskiej kultury tradycyjnie rozumiana jest przez bугarską świadomość intelektualną (i nie tylko) jako fenomen, który wymaga wielowymiarowego duchowego kontaktu oraz pluralistycznego recepcyjnego podejścia. Wydania specjalistycznych numerów bугarskiej periodyki literackiej poświęcone literaturze polskiej stanowią ewidentny dowód na to, że ich obszar jest jedną z najbardziej sprawdzonych i wiernych dróg do poznania tej innej słowiańskiej rzeczywistości kulturowej.

Калина Бахнева

Бугарските преводи на полска литература в литературната периодика 1990—2007

Резюме

Текстът разглежда рецепцията на полската преводна литература през последното двадесетилетие в бугарските специализирани издания за литература и изкуство. Обобщени са тематичният брой на „Литературен вестник”, озаглавен *Полската литература на 90-те* (бр. 11, 22.—28.03.2000 г.) и посветен на промените в полския художествен живот в края на миналия век, бр. 18 (8.—14.05.2002 г.) на същото издание, озаглавен *Полската Nike*, представящ носителите на най-голямата полска литературна награда в периода 1997—2002 г., както и двата броя (бр. 35, 2.—8.11.2005 г. и бр. 6, 15.—21.02.2006 г.) на „Литературен вестник”: *Литература на токчета или по-добрата литература* и *Литература пред огледалото или по-добрата литература*, съсредоточени върху творчеството на представителките на полския феминизъм. Статията осмисля също така полския брой (бр. 3, 2002 г.) на сп. „Панорама”, който изгражда преводна картина на полската литература след 1989 г., бр. 3—4 от 2006 г. на сп. „Критика”, оглеждащо най-интересните изяви на литературнокритическата мисъл в Полша през същия период, както бр. 8 от 2007 г. на сп. „Славянски диалози”, който репрезентира основни тенденции в съвременната полска култура.

Kalina Bahneva

**Bulgarian Translations of Polish Literature
in the Periodical Literature, 1990—2007**

Summary

This text examines the reception of Polish literature into professional Bulgarian publications for literature and art. It submits to a discussion the following sources: The special issue of „Literaturen westnik” („Literary Weekly”) entitled *Polish Literature of the Nineties*, no.11 (22.—28.03.2000), devoted entirely to the changes occurred in Polish literature and artistic life at the end of the past century; and no. 18 (8.—14.05.2002) of the same journal presents under the title *Polish Nike*, presents the most prestigious Polish literary award and its laureates during the years 1997—2002. Mentioned above journal „Literaturen westnik” („Literary Weekly”) had two more special issues: *Literature on Heel- or Better Literature*, no. 35 (2.—8.11), and *Literature before the Mirror or Better Literature*, no. 6 (15.—21.02), published in 2006, both focused on Polish women’s feminist writers. The article takes also into account the issue of „Panorama”, no. 3 (2002), which gives an overview of Polish literature translated into Bulgarian after 1989. Included into this discussion is the periodical „Kritika”, no. 3—4 (2006); it gives a survey of the most interesting statements of Polish literary critical thought in the same period, that is, after 1989. Similarly, the „Slavianski dialozi” („Slavic Dialogues”), no. 8 (2007), that presents some most important ways of development in contemporary Polish culture.

Iskra Likomanova

Bułgarskie wybory z literatury polskiej (na materiale z prasy literackiej)

Bułgarska prasa literacka po przełomie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku przedstawia ciekawy i wzbudzający sporo refleksji obraz literatury polskiej, który warto prześledzić, sięgając do wydawanych na łamach periodyków licznych przekładów polskiej literatury pięknej. Prasę literacką tradycyjnie cechuje ambicja śledzenia na bieżąco procesów artystycznych, w tym literackich. W dużym stopniu dotyczy to okresów, w których dokonują się ważne przemiany społeczne. Na samym początku lat dziewięćdziesiątych literaturoznawstwo bułgarskie skierowane było na procesy dziejące się wewnątrz kraju, na identyfikację subiektów literackich w literaturze bułgarskiej, na interpretację zjawisk mających miejsce w obrębie różnych grup społecznych oraz na samych autorów bułgarskich. Jednak stosunkowo szybko zainteresowanie zjawiskami dokonującymi się w literaturach obcych, dobrze znanych w Bułgarii, do których należy także literatura polska, potoczyło się zwykłym torem. Literaturę polską zaczęto przybliżać regularnie i tradycyjnie w postaci dość rozległej. Sięgnięto do różnych gatunków oraz wielu autorów, których reprezentowały rozmaite wydawnictwa i media. Literatury polskiej nie zabrakło również w podręcznikach i opracowaniach akademickich.

Literatura ta wpisuje się w typ recepcji, charakteryzujący się wyborem dokonywanym przez miejscowych poetów, tłumaczy i redaktorów. Jest to wybór uzależniony od wielu czynników, wśród których zasadniczą rolę odgrywa autorytatywność samych autorów. W dużej mierze wybór ten warunkują również gusta samych tłumaczy. Zdaniem Jerzego Jarniewicza, dokonują oni bowiem selekcji polskich utworów literackich, których przekładu zamierzają się podjąć.

Na stronach bułgarskich tygodników literackich polska literatura prezentowana jest zasadniczo przez poezję oraz krótkie formy literackie, jak opowiadanie czy

fragment powieści. Można się tutaj doszukiwać czynników czysto pragmatycznych, związanych z zawężonymi możliwościami zarówno samego tłumacza, jak i wydawcy. Ten ostatni dysponuje zwykle ograniczonym terenem poligraficznym oraz określoną liczbą arkuszy (arkusz gazetowy, mimo komputerowej obróbki, zawsze przelicza się na tradycyjne arkusze drukarskie).

W niniejszym artykule zaprezentowane zostaną wyłącznie teksty polskie, które ukazały się na łamach bułgarskiej prasy literackiej po latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, czyli skądinąd w okresie względnej stabilizacji społecznej. W tekście znajdzie się również pobieżny przegląd tematyki polskiej, czyli wszelkich informacji dotyczących współczesnej sytuacji Polski, które były udostępniane bułgarskiemu czytelnikowi na łamach gazet o wyraźnym profilu literackim. Przyjrzymy się autorom oraz tekstom, prezentującym polską myśl humanistyczną, cieszącą się dużym zainteresowaniem bułgarskiego czytelnika, które przemawia za ich obecnością w bułgarskiej prasie. Przegląd ten w znacznym stopniu podporządkowany został chronologii wydarzeń przekładowych. Jest to konieczne w każdym podejściu analitycznym, jak również nieuniknione ze względu na wymowność omawianych faktów literackich.

Pod koniec XX w. rynek prasy literackiej w Bułgarii znacznie się przetransformował, zmieniono zarówno wydawane tytuły, jak i krąg czytelników, wpływając tym samym na odbiór poszczególnych tekstów. Są to zjawiska warte dokładnego przebadania. Teksty, które się już ukazały, mogą pośrednio świadczyć o możliwościach i perspektywach poznania współczesnej literatury polskiej w Bułgarii. Jej obecność w prasie obejmuje sporo tytułów i autorów, choć warto również zwrócić uwagę na ich wybiórczość, pamiętając jednocześnie o silnych uwarunkowaniach rynku wydawniczego, uzależnionego od szerszej sytuacji ekonomicznej.

Początek lat dziewięćdziesiątych dodatkowo charakteryzuje pojawianie się w gazetach literackich tytułów, oscylujących między gatunkami o charakterze czysto literackim, twórczym, wyobraźniowym a tekstami refleksyjnymi, nieco upolitycznionymi, związanymi aluzyjnie z czasami transformacji, nierzadko o podłożu filozoficznym. W tym kontekście drukowane są teksty Leszka Kołakowskiego (*Prawda wobec wolności*)¹ i Czesława Miłosza (*Po stronie kobiet*)². Wpisuje się tutaj także prezentacja „Tekstów Drugich”, dokonana przez bułgarskiego literaturoznawcę Magdę Karabełową³. Jest to okres, w którym pojawiają się przekłady takich autorów, jak Bruno Jasiński czy Cz. Miłosz. Uaktualniają się też trudne tematy, np. holokaust we wspomnieniach z Auschwitz Primo Le-viego⁴. Wydaje się wcześniej niemożliwe do publikacji wywiady ze Sławomirem Mrożkiem⁵ oraz teksty przedstawiające jego sylwetkę twórczą, widzianą oczami

¹ Por. „Literaturen westnik” 1994, br. 33.

² Por. „Literaturen westnik” 1994, br. 33.

³ Por. „Literaturen westnik” 1994, br. 33.

⁴ Por. „Literaturen westnik” 1998, br. 7.

⁵ Por. „Literaturen forum” 1995, br. 40.

bułgarskich teatrologów przy okazji ukazania się przekładu *Dziury w moście*⁶. Pojawiają się aktualne rozważania Krzysztofa Zanussiego *Humanistyczne wyzwania nowego stulecia*⁷. Nurt ten jest obecny w ciągu całego omawianego okresu. W ten sposób teksty o charakterze bardziej publicystycznym, rozważające problematykę bardziej etyczną niż estetyczną, istnieją wśród tekstów literackich i w przestrzeni literackiej. Po raz pierwszy na łamach prasy zostały omówione przez polskich badaczy, m.in. przez Wojciecha Karpińskiego⁸, Aleksandra Fiuta i Lucjana Suchanka⁹, sylwetki twórców polskiej literatury emigracyjnej.

Oprócz tekstów wspomnianych autorów, znajdziemy także teksty nieliterackie, typowe dla polskiego sposobu widzenia: historyka i polityka Bronisława Geremka (*Europa i jej pamięć*)¹⁰, socjologa Piotra Sztompki (*Sens wielkiej przemiany*)¹¹, Andrzeja Walickiego (*O wolności i niewoli w XX wieku*)¹² czy rozmowę z krytykiem filmowym Przemysławem Wielgoszem i *Rozważania sylwiczne* Stanisława Lema¹³. Szczególną rolę przy wyborze przez tłumacza określonych tekstów odgrywają idee w nich zawarte oraz sposób formułowania przez autora problemów, aktualnych również dla rzeczywistości bułgarskiej.

Pozorną fragmentaryczność przeglądu tekstów polskich w bułgarskich periodykach w znacznym stopniu rekompensuje okresowe wydawanie numerów poświęconych wyłącznie literaturze polskiej. Można powiedzieć, że wydania te, prezentując najnowsze wzorce literackie, starają się pośrednio zapłacić nisze artystyczne w literaturze bułgarskiej. Przede wszystkim jednak dążą do przedstawienia najciekawszych, najbardziej wartościowych współczesnych autorów polskich, uzupełniając niepełny obraz polskiej literatury, który powstaje na skutek sporadycznej i w gruncie rzeczy przypadkowej obecności literatury polskiej w bułgarskiej prasie. Gazety i czasopisma „polskie” podporządkowane są zazwyczaj jednemu tematowi literackiemu, określonej koncepcji, którą konsekwentnie przybliża się czytelnikowi — zarówno teoretycznie, jak i praktycznie. Z czasem okresowe pojawianie się „polskich” numerów stało się już tradycją, potwierdzając zapotrzebowanie czytelnika bułgarskiego na panoramiczne przeglądy najnowszej literatury polskiej. Tym opracowaniom również warto poświęcić więcej uwagi.

Niewątpliwie szereg publikacji o polskiej literaturze emigracyjnej, powstałej poza kontekstem literatury polskiej, a jednak w ramach tejże właśnie literatury, takich jak rozmowa z W. Karpińskim o *Książkach zbójceckich*¹⁴, odpowiada na za-

⁶ Por. „Literaturen westnik” 1998, br. 32.

⁷ Por. „Literaturen westnik” 1999, br. 12.

⁸ Por. „Literaturen westnik” 1999, br. 27.

⁹ Por. „Literaturen forum” 1995, br. 40.

¹⁰ Por. „Literaturen westnik” 1999, br. 5.

¹¹ Por. „Literaturen westnik” 1999, br. 38.

¹² Por. „Literaturen westnik” 2000, br. 23.

¹³ Por. „Literaturen westnik” 1998, br. 7.

¹⁴ Por. „Literaturen westnik” 1999, br. 27.

potrzebowanie bułgarskiego odbiorcy, który odnajduje w nich żywotne dla siebie tematy, spełnienie własnych oczekiwań estetycznych i kulturowych.

Przełamuje tę tendencję 34. numer gazety „Literaturen westnik” z 5.11.1996 r., w którym bułgarski zespół redakcyjny wraz z wykładowcami uniwersyteckimi błyskawicznie reaguje na wiadomość o wyróżnieniu polskiej poetki Wisławy Szymborskiej Nagrodą Nobla, poświęcając cały numer jej bogatej twórczości. Tygodnik ten zawiera nie tylko oczekiwane przez czytelników wiersze poetki, ale również kilka „lektur nadobowiązkowych”. Prezentując przede wszystkim, dzięki wysiłkom wybitnej tłumaczki z języka polskiego Błagi Dimitrowej, wiersze noblistki, po raz pierwszy tłumaczy się jej *Lektury nadobowiązkowe* (ok. 80 s. standardowego maszynopisu), a także lapidarne myśli autorki, charakteryzujące jej sposób postrzegania rzeczywistości. Może to przypadek, może zbieg okoliczności, ale od tej pory aktualne zjawiska we współczesnej literaturze polskiej, świadomie czy też nie, ukazywane są coraz bardziej systematycznie. Tę tendencję kontynuuje 32. numer gazety „Literaturen westnik” z 1998 r., który powiadamia o wielkiej stracie dla polskiej literatury, jaką była śmierć Zbigniewa Herberta. Numer ten przybliżyła na swych łamach bogatą sylwetkę twórcy, a wśród prezentujących go autorów warto wymienić nazwiska takich intelektualistów, pisarzy, poetów i badaczy, jak: Stanisław Barańczak, Dariusz Suska, Wojciech Karpiński, Adam Michnik, Jerzy Życkiński, Stefan Kisielewski, Krzysztof Zanussi, Leopold Tyrmand i inni. Przy okazji przedstawiono oryginalne teksty Herberta — zarówno prozę, jak i poezję. Ten wybitny twórca pojawia się dość często na stronach czasopisma „Literaturen westnik”, za każdym razem w tłumaczeniu Wery Dejanowej¹⁵. Obecność tematyki polskiej w Bułgarii często związana jest z tragicznymi wydarzeniami, jak choćby *in memoriam* Jerzego Grotowskiego obszernie zaprezentowano teksty poświęcone jego sylwetce¹⁶; wielokrotnie wspomina go też jako swojego nauczyciela Margarita Mladenowa w „Kulturze” (2000, nr 11). Tematyka polska pojawia się również przy okazji znaczących wydarzeń literackich, takich jak Międzynarodowe Targi Książki w Warszawie¹⁷ oraz w związku z bułgarską tematyką obecną w literaturze polskiej. Taką okazją była prezentacja pracy naukowej Weliczka Todorowa przez wybitnych literaturoznawców bułgarskich, wśród których należy wymienić takich znawców, jak Nikoła Georgiew czy Bojan Biolczew¹⁸.

Teksty, na które warto zwrócić uwagę, pojawiają się w ramach większych antologii, do których można zaliczyć również tzw. tematyczne numery gazet lub czasopism literackich. Interesującym nas zagadnieniem jest literatura polska wydawana na łamach tygodników literackich, jak: „Literaturen westnik”, „Literaturen forum” (gazeta przestała wychodzić pod koniec lat dziewięćdziesiątych), a także

¹⁵ Por. „Literaturen westnik” 1999, br. 27; 2001, br. 7; 2001, br. 8.

¹⁶ Por. „Literaturen westnik” 1999, br. 5; „Kultura” 1999, br. 12.

¹⁷ Por. „Literaturen westnik” 2000, br. 20.

¹⁸ Por. „Literaturen westnik” 1999, br. 12.

„Kultura”, czy miesięczników „Panorama” i „Teatyr”. Tematyczne numery, które w całości zostały poświęcone literaturze oraz dramaturgii polskiej, stwarzają możliwość jej dokładniejszego i bliższego przeglądu. Pozwala to wyraźniej zobrazować dzisiejszą przekładową literaturę polską wydawaną w Bułgarii, tym bardziej, że autorzy tekstów zostali już polskiemu czytelnikowi zaprezentowani¹⁹.

Stosunkowo regularnie ukazują się kolejne numery o tematyce wyłącznie polskiej i czysto literackiej. Po numerze poświęconym Wisławie Szymborskiej i Zbigniewowi Herbertowi powstał numer w całości omawiający polską literaturę lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Na 16 dużych stronach czytelnik gazet bułgarskich może znaleźć bogatą, pieczołowicie opracowaną oraz starannie przygotowaną przez tłumaczy i redaktorów informację o autorach krakowskiego „BruLionu”, jak również fotografie i teksty poszczególnych twórców²⁰. Po raz pierwszy w języku bułgarskim ukazują się utwory: Andrzeja Stasiuka, Marcina Świetlickiego, Marcina Sendeckiego, Olgi Tokarczuk, Marcina Barana, Artura Szlosarka, Jacka Podsiadły, a przy okazji i Agnieszki Osieckiej. Na łamach gazety pojawiają się też analizy polskich mitów literackich, przedstawione przez Piotra Sliwińskiego, Krzysztofa Koehlera, Antoniego Szweda, oraz socjologiczno-historyczny obraz Polaka na granicy nowego stulecia, opracowany przez Wojciecha Roszkowskiego. Numer ten jest znaczący, gdyż zawiera dane bibliograficzne autorów, ich portrety twórcze oraz polską refleksję literaturoznawczą na ich temat. Nowa generacja polskich autorów zaistniała w języku bułgarskim dzięki najmłodszym bułgarskim polonistom (niektórzy z nich tłumaczą literaturę polską nie tylko profesjonalnie).

Równocześnie na łamach gazety „Literaturen westnik” pojawiają się nowe wiersze Cz. Miłosza, jak również *Dziennik pisany nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, teksty Sławomira Mrożka (autora, cieszącego się obok Stanisława Lema największą popularnością wśród szerokich kręgów czytelniczych w Bułgarii).

Warto zaznaczyć, że „Literaturen westnik” nie tylko drukuje przekłady polskich tekstów. Czasopismo publikuje również w specjalnej witrynie informacje o nowych polskich tytułach, które pojawiają się na bułgarskim rynku wydawniczym (tytuły wspomniane w opracowaniu I. Likomanowej z 2006). Informuje również o istotnych wydarzeniach literackich w Polsce (jak Międzynarodowe Targi Książki w Warszawie i ich oddźwięk) oraz publikuje recenzje z wydawanych w Bułgarii pozycji literatury polskiej, poszerzając tym samym wiedzę czytelnika na temat nowości literackich, ale także o miejscu i roli literatury polskiej w życiu społecznym tego narodu.

Sylwetkę Jerzego Grotowskiego szczegółowo przedstawiono na łamach numeru czasopisma „Teatyr” (1999, br. 3—4), gdzie zamieszczono również jego

¹⁹ Por. I. Likomanowa: *Obecność literatury polskiej w Bułgarii*. W: *Literatura polska na świecie*. Red. R. Cudak. Katowice 2006, s. 88—93.

²⁰ Por. „Literaturen westnik” 2000, br. 11.

wypowiedzi o teatrze oraz liczne teksty krytyczne na temat fenomenu tego teatru Leszka Kolankiewicza, jak również autorów bułgarskich. O recepcji twórczości Grotowskiego w Bułgarii pisał ówczesny dyrektor Instytutu Polskiego w Sofii Wojciech Gałązka. Numer wzbogacony został w obszerne dane bibliograficzne. Czasopismo „Teatyr” w kolejnych wydaniach uzupełnia wiedzę o kulturze polskiej dość regularnie. Numer 3.—4. z 2000 r. poświęcony został Tadeuszowi Kantorowi, podobnie, *in memoriam*. Zapoznaje czytelnika bułgarskiego z oryginalnym podejściem polskiego reżysera do sztuki teatralnej, do gry aktorskiej, do samego teatru i publiczności, dzięki czemu dowiaduje się on o teatrze Cricot, o Multiprakcie, o jego happeningach, a także o wielbicielach jego sztuki i krytykach zarówno w kraju, jak i za granicą.

Podając polską problematykę teatralną, miesięcznik ten dość konsekwentnie do niej powraca. Numer 3.—4. z 2001 r. prawie w całości przedstawia twórczość Witkacego, którego teksty przełożyli głównie młodzi i obiecujący tłumacze. Z kolei numer 10.—12. z 2001 r. poświęcony został Stanisławowi Wyspiańskiemu i jego bogatej, oryginalnej, a jednocześnie bardzo kontrowersyjnej twórczości, niemal nieznannej w Bułgarii.

Tematyki polskiej dotyczy w całości 35. numer „Kultury” z 2001 r. Tzw. polska „Kultura” zapoznaje bułgarskiego czytelnika z ważnymi dla polskiego społeczeństwa zagadnieniami, odnoszącymi się do problematyki antysemityzmu. Wybrano w tym celu różnorodne teksty ks. Stanisława Musiała, prof. Istvna Deaka, jak również Stefana Chwina i wywiad z Leonem Kiereselem. Co więcej, redakcja przedstawiła dyskusję toczącą się wokół Jedwabnego, tego „tragicznego palimpsestu [...] Holokaustu” (B. Olszewska, redaktor), jako mikroobrazu tragedii o wymiarach światowych.

Na marginesie należy dodać, że zainteresowania Polską w Bułgarii obejmują również kino dokumentalne. Przedstawia się jego problemy i twórców²¹ oraz naukę polską, np. omawiając sylwetki Polaków wyróżnionych tytułem *doctora honoris causa* Uniwersytetu Sofijskiego²².

W tym czasie poważne pismo literackie „Panorama” (2002, br. 3) z inicjatywy wybitnej tłumaczki prozy polskiej Sylwii Borisowej — tym razem w roli redaktora tomu — pokazuje dalszy rozwój polskiej literatury. Na prawie 300 stronach pojawiają się przekłady tekstów wcześniej już znanych autorów: Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Marcina Świetlickiego, Tadeusza Konwickiego, Stanisława Barańczaka, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Jacka Podsiadły, Olgi Tokarczuk, Pawła Huellego, Jerzego Pilcha, Andrzeja Stasiuka, i tych mniej w Bułgarii popularnych, jak: Ingmar Villqist, Wilhelm Dichter, Maria Nurowska, Hanna Krall, Magdalena Tulli, Krystyna Miłobędzka. Tego typu wydania traktowane są w środowisku literackim jako wydarzenia, zasługują na premierę literacką i szersze

²¹ Por. „Literaturen westnik” 2001, br. 11.

²² Por. „Literaturen westnik” 2004, br. 27.

omówienie w prasie, co automatycznie staje się bodźcem do pojawienia się nowych „polskich” komentarzy w bułgarskiej prasie literackiej.

Niedługo potem („Literaturen westnik” 2002, br. 18) uwaga czytelnika zostaje skierowana na Literacką Nagrodę Nike — zaprezentowano idee jej pomysłodawców oraz dotychczasowe i aktualne nominacje do nagrody²³. W następnym „polskim” numerze przedstawiono ówczesnych kandydatów do nagrody. Kultura polska ponownie została więc szeroko omówiona. Naturalnie, oś tygodnika stanowią teksty literackie. W tym numerze dominują nazwiska Jerzego Pilcha, Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Olgi Tokarczuk, Stanisława Barańczaka, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Wiesława Myślińskiego. Ciekawym dopełnieniem są wywiady z Jerzym Pilchem oraz z nowym dyrektorem Instytutu Polskiego w Sofii, a także ilustracje Andrzeja Mleczki. Cały numer został przygotowany przez młodszą generację tłumaczy, którzy realizując pomysł, prezentują swoje upodobania literackie i sposób widzenia literatury polskiej.

Czytelnicy bułgarscy często znajdują na pierwszych stronach gazet wiersze Wisławy Szymborskiej²⁴, a także nowe fragmenty utworów autorów już dobrze znanych, takich jak: Czesław Miłosz²⁵ i Stanisław Lem²⁶. Jednak, co niezmiernie ważne, coraz częściej zapoznają się z twórczością młodszych autorów polskich, np.: Jacka Podsiadły²⁷, Olgi Tokarczuk²⁸, Andrzeja Stasiuka²⁹. Warto też wymienić ważniejsze nazwiska polskich literaturoznawców wypowiadających się na stronach bułgarskich periodyków — Michała Głowińskiego, Włodzimierza Boleckiego, Kazimierza Bartoszyńskiego, Pawła Michała Markowskiego, Anny Węgrzyńiak i innych.

Nie sposób nie wspomnieć też o pomysłe zrealizowanym, dzięki zaangażowaniu uzdolnionych polonistów sofijskich, tradycyjnie na łamach zaprzyjaźnionego pisma „Literaturen westnik”. Studentki polonistyki we współpracy ze swymi wykładowcami, którzy dokonali wyboru tekstów i ich redakcji (Kalina Bahnawa, Iskra Likomanowa, Żaneta Pawłowicz, Kamen Rikew), zaprezentowali najnowszą literaturę polską tworzoną wyłącznie przez kobiety. Z owego entuzjazmu powstały aż dwa pełne numery. Pierwszy, zatytułowany *Literatura na obcasach lub lepsza literatura*, zawiera teksty: Małgorzaty Saramonowicz, Manueli Gretkowskiej, Nataszy Goerke, Olgi Tokarczuk, Magdaleny Tulli, Anny Nasiłowskiej, Krystyny Kofty, Małgorzaty Domagalik oraz Doroty Masłowskiej³⁰. Drugi, będący ciągiem dalszym pomysłu, nosi równie dwuznaczny i trochę żartobliwy tytuł *Literatura*

²³ Por. „Literaturen westnik” 2002, br. 18.

²⁴ Por. „Literaturen westnik” 2002, br. 8; 2002, br. 40; 2003, br. 23; 2004, br. 4; 2006, br. 6.

²⁵ Por. „Literaturen westnik” 2004, br. 13.

²⁶ Por. „Literaturen westnik” 2005, br. 5.

²⁷ Por. „Literaturen westnik” 2004, br. 16.

²⁸ Por. „Literaturen westnik” 2004, br. 1.

²⁹ Por. „Literaturen westnik” 2007, br. 21.

³⁰ Por. „Literaturen westnik” 2005, br. 35.

*przed lustrem lub lepsza literatura*³¹. Proponuje czytelnikowi lekturę utworów: Doroty Terakowskiej, Miłki Malzahn oraz inne fragmenty prozy Nataszy Goerke, Małgorzaty Saramonowicz i Olgi Tokarczuk.

Fragment powieści O. Tokarczuk *Anna Inn w grobowcach świata* pojawił się samodzielnie w numerze 21. czasopisma „Literaturen westnik” z 2007 r., stanowiąc głos w dyskusji o literaturze bułgarskiej lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Tekst ten zamyka dyskusję nad literaturą przekładową, tym samym przedłużając kalendarzowe pojęcie lat dziewięćdziesiątych i jego subiektywny odbiór na gruncie czytelniczym. Warto zwrócić uwagę — w artykule Płamena Dojnowa — na wniosek, jaki wyciągnęli uczestnicy burzliwej dyskusji o debatach, sporach i skandalach w literaturze lat dziewięćdziesiątych: od początku wspomnianego okresu stawały się one coraz bardziej literackie i coraz mniej polityczne³². Można to odnieść i do ogólnego stanu literatury przekładowej, w której literatura polska zajmuje stabilne miejsce, przypominając o sobie stosunkowo regularnie na łamach bułgarskich periodyków literackich. Obecność ta jest możliwa w dużej mierze dzięki doborowi wysoce wartościowych tekstów (artystycznych, krytyczno-literackich, filozoficznych, socjologicznych, historycznych).

Z pewnością zarys współczesnej literatury polskiej w wydaniu bułgarskim dałby wiele do myślenia polskiemu czytelnikowi, skłaniając go do rozważań o wybitnych autorach, poszczególnych tekstach, poruszanych problemach oraz tendencjach w nasilaniu się czy też powtarzaniu pewnych zagadnień. Dlatego też autorami dalszych rozważań winni zostać polscy poloniści, których punkt widzenia wniósłby wiele nowego do dyskusji na temat obecności polskiej literatury poza granicami kraju.

³¹ Por. „Literaturen westnik” 2006, br. 6.

³² Por. „Literaturen westnik” 2007, br. 16.

Искра Ликоманова

Български избори из полската литература (върху материали от литературната преса)

Резюме

В статията се разглеждат преведените фрагменти от полската литература в българските периодични специализирани издания за литература — седмичници и месечна периодика. Проследяват се селектираните полски автори като естетически избор на текстовете им, като традиционно присъствие в българската култура и като репрезентативни за полската литература в Българи. Анализира се социокултурният подбор на полските теми, както и прочитът им чрез преводачите.

Iskra Likomanova

Bulgarien extracts from Polish literature
(materials from literary press)

Summary

The article surveys translated excerpts from Polish literature, which have appeared in the Bulgarian specialized literary press—both weeklies and monthlies. The selection of Polish writers is reviewed as an aesthetic choice of texts, as a traditional presence in the Bulgarian culture, and as representative for the Polish literature in Bulgaria. The socio-cultural selection of Polish subjects is being analyzed and also the way they are being rendered by the translators.

Joanna Mleczo

Transformacje translatorskie w przekładzie bułgarskiej bajki magicznej *Trzej bracia i złote jabłko* (kod estetyczny)

W 2006 r., po latach posuchy, gdy na polskim rynku wydawniczym z rzadka pojawiały się przekłady z literatury bułgarskiej, nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego ukazała się obszerna (obejmująca blisko 130 tekstów, w większości dotąd niepublikowanych¹) antologia bułgarskiej prozy folklorystycznej zatytułowana *Złota moneta za słowo. Bułgarskie bajki i legendy ludowe*. W wyborze znalazły się przekłady oparte wyłącznie na autentycznych tekstach ludowych (zapisach terenowych), reprezentujące różne gatunki prozatorskie, takie jak: bajka (magiczna, zwierzęca, nowelistyczna), legenda (o pochodzeniu świata, człowieka, zwierząt, roślin, o bohaterach staro- i nowotestamentowych, świętych, etyczna) oraz podanie². Wartość publikacji

¹ Zamierzeniem pomysłodawcy zbioru, a zarazem autora wyboru tekstów, Georgi Minczewa, było przygotowanie pozycji będącej „niezbędnym uzupełnieniem wydanej dotychczas w języku polskim bułgarskiej prozy folklorystycznej”. G. Minczew: *Złota moneta za słowo. Bułgarskie bajki i legendy ludowe*. Red. G. Minczew. Łódź 2006, s. 29. Jak wynika z komentarza do przełożonych tekstów, tylko ok. 30 spośród nich było już tłumaczonych na język polski; por. wcześniejsze przekłady bułgarskich i macedońskich utworów ludowych: H. Czajka: *Za dziewiątą górą, za dziewiątą rzeką*. Warszawa 1964; K. Wrocławski: *Samowily i pasterze: bajki z Socjalistycznej Republiki Macedonii*. Warszawa 1981; Idem: *O Bogu, Jego sługach i diabelskich sztuczkach. Setnik legend Południowej Słowiańszczyzny*. Warszawa 1985; D. Tomczyk-Baszkiewicz, M. Wiśniewska-Kacprzyk: *Opowieść o wierchu Lubasz. Bajki i podania z Bułgarii*. Warszawa 1986; K. Wrocławski: *Rządca Losu. Bajki z Jugosławii*. Warszawa 1991.

² G. Minczew: *Złota moneta...*, s. 29.

podnoszą zamieszczone w niej: szczegółowy komentarz do poszczególnych tekstów (informacja o miejscu, z jakiego pochodzi zapis, związkach, jeśli takie są, z bułgarskim systemem wierzeniowym i obrzędowym, a także bałkańską mitologią ludową oraz o wcześniejszych tłumaczeniach na język polski, jeśli takie próby były podejmowane, a w przypadku bajek — dodatkowo — numer, pod jakim figurują one w katalogu bułgarskich bajek, katalogu międzynarodowym A. Aarne'a i S. Thompsona oraz polskim J. Krzyżanowskiego), słownik istot i pojęć mitycznych oraz bajkowych, słowniczek wyrazów obcych, indeks osób, przedmiotów i motywów charakterystycznych, a także bogata bibliografia literatury przedmiotu.

W niniejszym artykule na przedmiot badań translatorskich wybrana została, otwierająca antologię, bajka magiczna *Trzej bracia i złote jabłko* (tytuł oryginału *Тримата братя, ябълката и ламята*) w przekładzie Katarzyny Lelewskiej, łącząca dwa typy fabularne: „zdradzieccy bracia” oraz „zabójca smoka”, której warianty (jako jednej z nielicznych w całym wyborze) były już wcześniej tłumaczone na język polski, co pozwala na porównanie³ przekładów oraz podejmowanych przez ich tłumaczy wyborów translatorskich⁴.

Ludową bajkę magiczną charakteryzuje daleko idąca stereotypowość, która uwidacznia się na trzech poziomach tekstu: na poziomie przedstawionej rzeczywistości, na poziomie struktury fabuły i na poziomie języka. Jednym z jej wyznaczników gatunkowych jest zatem stereotypowy model świata, któremu odpowiada schematyczny sposób organizacji fabuły, polegający na wyrażaniu typowych sytuacji fabularnych za pomocą ściśle określonych środków językowych, właściwych twórczości oralnej⁵. Na tych ostatnich koncentruje się zaprezentowana analiza translatorska.

Materia, z którą przyszło zmagać się tłumaczowi, to zredagowany tekst ustny. Zmiana zapisu z postaci dźwiękowej na graficzną wiąże się z koniecznością znalezienia ekwiwalentów dla tych zjawisk żywego języka, które decydują o spójności tekstu mówionego⁶. Jednym z nich jest akapit — fragment tekstu, którego treść skupia się wokół jednego wątku myślowego⁷. I właśnie z podziału tekstu na

³ Zestawiane przekłady nie są tłumaczeniem jednego i tego samego tekstu bajki, lecz różnych jej wariantów (por.: P. Bogatyriew, R. Jakobson: *Folklor jako swoista forma twórczości*. W: R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka*. T. 2. Tłum. F. Wayda. Warszawa 1989, s. 331—345), a to oznacza, że nie mamy tu do czynienia z serią w „czystej postaci”, jaką spotykamy w przypadku przekładów z literatury pisanej. Tym samym mówiąc o porównywaniu przekładów, mamy na myśli nie tyle porównywanie całych tekstów, ile ich fragmentów, a czasami nawet tylko poszczególnych elementów (formuł, klisz).

⁴ Na potrzeby analizy porównawczej w artykule posłużono się wcześniejszymi przekładami dwóch wariantów tej bajki autorstwa K. Wrocławskiego (*O trzech braciach*. W: *Samowity i pasterze...*, s. 32—43; *O trzech braciach i łami*. W: *Rządca Losu...*, s. 204—215).

⁵ J. Ługowska: *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Wrocław 1981, s. 16, 19.

⁶ J. Labocha: *Tekst folkloru i jego aspekty badawcze na przykładzie opowiadań ludowych ze Śląska Cieszyńskiego*. „Literatura Ludowa” 1993, nr 4—6, s. 97.

⁷ *Słownik terminów literackich*. Red. M. Głowiński. Wrocław 1988, s. 17.

akapity wynikają już pierwsze rozbieżności między pierwowzorem a przekładem. W tym ostatnim możemy odnaleźć przykłady zarówno na łączenie przez tłumacza akapitów (np.: [1] „Тогаз е рекъл най-голямоют син на татко му: — Тате, язе за пода да я чувам ябалката [...]. И он си отиде, му каза на татко му, що чудо е видел. [2] Така стори и вториют син. [3] Тогаз най-малкиот син рекъл на татко му: — Тате, и язе за пода да чувам”. // [1] „Najstarszy syn wrócił i opowiedział ojcu, jakie dziwy widział. To samo przydarzyło się drugiemu synowi. [2] Wtedy najmłodszy rzekł do ojca: — Ojczy, ja też pójdę pilnować”), jak i na ich rozbijanie ([1] „Момата отиде настряща. Седнала. Ето и страшната ламя изляза. Шцото имала седем глави. Фатил юнакот да са бори сос неа. Заеднож я пресече шесття глави. На седамтя много са бориха — до три дена и три нока — дори и неа я пресече”. // [1] „Dziewczyna poszła za nim. Wnet wyszła okrutna łamia siedmiogłowa, a junak zaczął z nią walczyć. [2] Obciął jej sześć głów, trzy dni i trzy noce jeszcze bił się z nią, aż w końcu uciął i siódmą”).⁸

W pierwszym z przytoczonych przykładów trzy akapity w oryginale sygnalizują odrębność trzech akcji — kolejno trzej bracia podejmują się wykonania określonego zadania (upilnowania jabłka w ogrodzie). Tymczasem w wyniku transformacji na poziomie rozczłonkowania tekstu — połączenia dwóch akapitów w jeden — zburzony zostaje, charakterystyczny dla bajki ludowej, trójkowy układ elementów fabuły⁹.

O ile wcześniejsze przekształcenie mogło wynikać z faktu, iż tłumacz nie miał świadomości roli, jaką w bajce magicznej odgrywa zasada „potrącania”¹⁰ bądź po prostu jej tu nie dostrzegł, o tyle zupełnie niezrozumiałe jest rozbicie jednego akapitu (w oryginale) na dwa (w przekładzie), co ilustruje przykład drugi. Między kolejnymi zdaniami akapitu występują bowiem wyraźne nawiązania wyznaczające jego spójność (następstwo tematyczno-rematyczne między zdaniem przesuniętym do nowego akapitu a zdaniem bezpośrednio go poprzedzającym: [1] „Wnet wyszła okrutna łamia siedmiogłowa, a junak zaczął z nią walczyć [*novum*]. [2] Obciął [*datum*] jej sześć głów [...]). To, że taka transformacja została poświadczona w przekładzie tylko raz, pozwala sądzić, że mamy tu raczej do czynienia z błędem technicznym niż świadomym działaniem.

Cechą charakterystyczną wszystkich gatunków oralnych na płaszczyźnie syntaktycznej jest „wysoka częstotliwość parataksy”¹¹ — zestawianie prostych zdań na podstawie ich łączności w czasie i przestrzeni. Konstrukcje współrzędne rejestrują wydarzenia tak, jak one następują, bez ich porządkowania i interpretacji, bez wska-

⁸ [1], [2], [3] — kolejne akapity tekstu.

⁹ W. Propp: *Nie tylko bajka*. Tłum. D. Ulicka. Warszawa 2000, s. 127.

¹⁰ Jak zauważa W. Propp, w bajce ludowej wszystko jest potrójne (rodzice mają 3 synów, królowna stawia 3 zadania, bohater 3 razy walczy ze smokiem, a 3 smoki mają 3, 6, 12 (wielokrotność liczby 3) głów). Ibidem, s. 125.

¹¹ P. Zumthor: *Właściwości tekstu oralnego*. Tłum. M. Abramowicz. „Literatura Ludowa” 1968, nr 1, s. 52.

zywania przyczyn i wzajemnych relacji¹². Mają więc zastosowanie przede wszystkim tam, gdzie na plan pierwszy wysuwa się zdarzenie, a tak jest w przypadku bajki ludowej (funkcje, czyli działania jako podstawowe części składowe fabuły¹³).

W bułgarskim tekście bajki, zgodnie z regułami, jakimi rządzi się ten gatunek, fabuła podporządkowana jest „prawu parataksy”¹⁴. Inaczej jest już jednak w polskim przekładzie. Niemal regułą stają się tu przekształcania dwóch zdań prostych w jedno zdanie hipotaktyczne — w takich przypadkach drugi człon struktury złożonej to najczęściej zdanie podrzędne przydawkowe, wprowadzone za pomocą zaimka względnego „który” (np.: „Нетре у бахчата му имало една ябалка. У годината раждаше само по едно ябалко”. // „W jego ogrodzie rosła jabłoń, która rodziła tylko jedno jabłko na rok”).

Najwięcej jednak jest transformacji, które prowadzą do zastąpienia sekwencji kilku zdań pojedynczych w ciągu progresywnym przez złożoną konstrukcję hipotaktyczną (np.: „Ги зема, ги извади дур на дупката. Пирво е връзал най-голямата сос хортомата. Я трагнаха братите му вьнка. Така и втората — за второют брат. Тогаз му вели малката [...]”. // „Poszli i najpierw obwiązał liną najstarszą siostrę, a bracia wyciągnęli ją na zewnątrz, potem to samo uczynili z drugą, aż odezwała się najmłodsza z nich [...]). Tłumacz dokonuje tym samym własnej interpretacji przedstawionej w bajce rzeczywistości, zapominając, że narrator ludowy ogranicza się najczęściej do konstatacji faktów — nie interesują go relacje czasowe, przestrzenne czy przyczynowo-skutkowe, jakie między nimi zachodzą¹⁵. Zastąpienie w przekładzie właściwej dla bajki ludowej „składni relacyjnej” prowadzi więc do zwiększenia dystansu między czasem narracji a czasem fabularnym¹⁶.

Innym silnie zarysowującym się w analizowanym przekładzie typem transformacji syntaktycznej jest konsekwentna zamiana sekwencji krótkich, prostych zdań na zdania złożone z zachowaniem relacji współrzędności. Zachodzi to na kilka sposobów. Jednym z nich jest wprowadzenie spójnika łącznego „i” lub „a” (np.: „Тогаз сос братитя му сбор чиниха. Другите люде надзад ги варнаха”. // „Bracia naradzili się i odesłali ludzi z powrotem”; „Тривата да я кладеш на вратата. Вратата сама за се отвори”. // „Połóż ziele przed drzwiami, a same się otworzą”). Częstym zabiegiem jest też tworzenie konstrukcji złożonych bezspójnikowo, w których ingerencja tłumacza ogranicza się jedynie do zmiany znaku interpunkcyjnego (np.: „И язе имам ощи две братя. Ке се земеме сос вас!” // „Mam jeszcze dwóch braci, ożenimy się z wami!”).

Rzadsze, choć również warte odnotowania, są zmiany szyku wyrazów, które wiążą się z wprowadzeniem nowej hierarchii poszczególnych członów w zda-

¹² B. Chrzastowska, S. Wysłouch: *Poetyka stosowana*. Warszawa 1987, s. 97.

¹³ W. Propp: *Morfologia bajki*. Tłum. W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976, s. 58.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 35.

¹⁶ Ibidem, s. 84.

niu. Jako przykład może tu posłużyć zastąpienie w przekładzie elementu, który w tekście oryginalnym znajduje się na początku zdania, a więc w pozycji uprzywilejowanej, skupiającej uwagę odbiorcy¹⁷, elementem zajmującym dalsze miejsce w strukturze składniowej. Czasami zmiana taka może spowodować poważne zakłócenia w transferze sensów z tekstu źródłowego do tekstu docelowego. Tak jest w przypadku transformacji we fragmencie opisującym zdemaskowanie fałszywego bohatera (w części, w której realizowany jest typ fabularny „zabójca smoka”): „— Е бре, църн арапин, що се фалиш така и лажиш святот, чунки си уклавал ти ламята? Дека ти е некой нишан да имаш? Тогаз арапинот извади от ламята главата, що беше лажал сос неа царют. Пак долаже вelayки: — Ето главата! Тогаз ябанджията му вели: — Море, църн арапин, главата я имаш, ама празна е. — Ябанджията му вели па царют: — Царю, вижайте дали има язык в главата! Хем подяйте на ламята. Има още шест глави — да ги земете и да видите дали имат язици. Отидоха, ги земаха. Язици не имало на главите”. // „ — Czarny Saracenie, czemu się chwalisz i łżesz, że zabiłeś łamię? Masz jakiś dowód? Wtedy Saraceni wyjął głowę łamii i powiedział: — Oto głowa! — Głowę masz — odrzekł młodzieniec — ale pustą w środku! Carze, spójrz, czy jest w niej język! Jest jeszcze sześć głów, przynieście je i zobaczcie, czy są w nich języki!”

Przebieg akcji przedstawia się tu następująco: bohater zabija siedmiogłową łamię, która broniła dostępu do wody — zabiera języki z jej siedmiu głów i odchodzi; o jego czynie dowiaduje się czarny *Arapin* (w przekładzie niefortunnie oddany przez Czarnego Saracena¹⁸), zabiera jedną z odciętych głów i udaje się do cara jako rzekomy zabójca łamii; ten oddaje mu w nagrodę rękę swej córki; na wydanej z okazji wesela uczcie pojawia się bohater i dochodzi do zdemaskowania uzurpatora — bohater pokazuje języki jako atrybuty zwycięstwa nad łamię. A zatem dla realizacji funkcji, którą W. Propp określił jako „zdemaskowanie fałszywego bohatera”, istotne są języki, które bohater zabrał po pokonaniu łamii, a nie — jak czytamy w przekładzie — głowy, które znalazły się w posiadaniu

¹⁷ M.R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna*. Warszawa 1974, s. 259.

¹⁸ W przytoczonym fragmencie zwraca uwagę polski ekwiwalent bułgarskiego „цър/църн арапин” — często spotykanego w bajkach magicznych z obszaru Bałkanów stałego połączenia wyrazowego używanego na określenie antagonisty głównego bohatera, „postaci antropomorficznego potwora, prześladowającego ludność i pretendującego zwykle prawem kaduka do ręki carówny”. K. Wrocławski: *Samowity i pasterze...*, s. 194. W języku bułgarskim sam *apan(un)* występuje w znaczeniu ‘Murzyn’ [BTR2002/32]. Proponowany przez tłumaczkę ekwiwalent *czarny Saraceni* to zapewne — w pierwszej kolejności — efekt utożsamienia formy *apan(un)* z *apaбun* ‘Arab’, w dalszej zaś (być może) — zabieg służący archaizacji języka, niestety, niezbyt udany. Nie ulega bowiem wątpliwości, że dla odbiorcy z kręgu kultury Zachodu *Saraceni* to jednak przede wszystkim średniowieczni muzułmańscy Arabowie, którzy walczyli w wyprawach krzyżowych, a więc określenie łączone z konkretnym kontekstem historycznym. Dla porównania w wariantach tej samej bajki tłumaczonych przez Wrocławskiego fałszywy bohater nazywany jest Cyganem. Por. Ibidem, s. 38; Idem: *Rządca Losu...*, s. 209. Autor przekładu przywołuje tym samym czytelny dla polskiego odbiorcy negatywny kulturowy stereotyp „obcego” — przedstawiciela innej, o ciemnym kolorze skóry, rasy.

uzurpatora. Te pierwsze są jedynym dowodem na oszustwo, jakiego uzurpator się dopuścił, co tłumaczyłoby, dlaczego w tekście oryginału pojawiają się na początku zdania. Tymczasem w polskiej wersji bajki doszło do połączenia dwóch zdań prostych w jedno, któremu towarzyszy zmiana szyku wyrazów, w wyniku czego najważniejszy (w tym momencie) dla rozwoju akcji bajki element został przesunięty na ostatnią pozycję frazy językowej, tracąc tym samym, uzyskaną w tekście wyjściowym, rangę członu najważniejszego.

Nawet przy pobieżnym porównaniu przekładu z tekstem źródłowym zwraca uwagę duża liczba opuszczeń właściwa temu pierwszemu. Uwidaczniają się one nie tyle na płaszczyźnie leksykalno-semantycznej (jako konsekwencja niemożności znalezienia właściwego ekwiwalentu jakiegoś elementu), ile stylistycznej (jako konsekwencja traktowania po macoszemu wyznaczników stylu ludowego).

Wyjątkowo często tłumaczka ucieka się do opuszczeń w przypadku powtórzeń (grup wyrazowych, konstrukcji składniowych), zapominając, że są one dominantą stylistyczną tekstów folkloru¹⁹, stosowanym przez ludowego narratora zabiegiem artystycznym, służącym zachowaniu spójności tekstu, eksponowaniu określonych treści czy wreszcie nadaniu narracji pewnej rytmiczności²⁰. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że niejednokrotnie Lelewska stara się „poprawiać” oryginał (być może kierując się poczuciem dobrego stylu), rezygnując z powtórzeń — opuszczając je (np.: „Тогаз момите му дадоха една трява, хем му велат: — Варай, юначе, на ти тая трява и да поиш на най-крайната одая. Трявата да я кладеш на вратата. Вратата сама за се отвори [...]. Тогаз и той киниса, отиде на крайната одая. Я отори сос она оная трява”. // „Wtedy dziewczęta dały mu pewne ziele i powiedziały: — Weź to ziele, junaku, i pójdz do ostatniej komnaty. Połóż ziele przed drzwiami, a same się otworzą [...]. Młodzieniec wyruszył do ostatniej komnaty, otworzył drzwi, wszedł i ujrzał łamię śpiącą z otwartymi oczyma”) lub zastępując innym elementem (np.: „И фати да я тера ламята — по кравта, по кравта — я найде у една дупка нетре”. // „Carewicz wspiął się na jabłoń, zerwał owoc, potem począł szukać łamii, kierując się śladami krwi”; „Полека-лека и той си зема нейна тежка боздугана”. // „Powoli sięgnął po maczugę [...]).

Pierwszy z cytowanych fragmentów to przykład na to, jak opuszczenie elementu powtarzanego („ziele”) może doprowadzić w konsekwencji do naruszenia struktury bajki. W oryginalnym tekście mamy do czynienia z XIII i XIV funkcją: reakcją bohatera na działanie przyszłego donatora (trzy dziewczyny ostrzegają go przed łamią, ale on nie okazuje strachu) oraz wejściem w posiadanie magicznego środka, który otworzy mu drogę do antagonisty. Tymczasem w przekładzie co prawda bohater otrzymuje *rozryw-ziele* i dowiadujemy się od dziewczyn o jego niezwykłych właściwościach, ale z powodu opuszczenia (w ostatnim zdaniu) zabrakło tu istotnego, dla rozwoju bajkowej akcji, elementu — jego zastosowania

¹⁹ J. Bartmiński: *Folklor — język — poetyka*. Wrocław 1990, s. 141, 198.

²⁰ J. Ługowska: *Ludowa bajka...*, s. 89.

(i to zgodnie z wcześniejszą instrukcją donatorek). Ponadto polski tekst sugeruje, że bohater w ogóle obył się bez magicznego przedmiotu („Młodzieniec wyruszył do ostatniej komnaty, otworzył drzwi, wszedł i ujrzał łamię śpiącą z otwartymi oczyma”).

Dwa kolejne przykłady charakteryzuje obecność typowych dla języka folkloru reduplikacji leksykalnych²¹, których jednak nie oddaje polski tekst. W pierwszym przypadku tłumacz zdecydował się na zastąpienie powtórzenia odpowiednią raczej dla języka literackiego konstrukcją imiesłowową („по кравта, по кравта” // „kierując się śladami krwi”)²², w drugim zaś — na redukcję członów powtórzenia („полека-лека” // „powoli”).

Obszarem, w którym opuszczenie elementu obecnego w tekście oryginalnym jest dość częstym zabiegiem stosowanym przez Lelewską, są też wyrażenia i zwroty formułiczne, stanowiące podstawę leksykalną ludowej bajki magicznej²³. N. Rośianu dzieli je na formuły inicjalne, finalne (mające głównie charakter metatekstowy) i medialne (znacznie silniej związane z fabułą bajki) — określające między innymi czynności bohaterów, ich samych i należące do nich przedmioty²⁴.

Tych ostatnich w tekście analizowanej bajki jest niewiele, a mimo to tłumacz nie zawsze je zauważa, np.: „— Аде, моми, сега елате да ва извадя на бяла земя”. // „— Chodźcie, dziewczęta, wyciągnę was na jasną ziemię”; „— Сакам да ме извадите на горна бела земя!” // „— Chcę, byście pomogły mi wydostać się do Górnego Świata!”; „— Мене амо мя везмат, та тебе те не изваждат горе, ти да поиш на одаята. Тамо има две овци — бяла и чарна. Да вяхнеш бялата. Она за те извади на белата земя”. // „— Mnie wyciągną, ale ciebie nie, wróc więc do komnaty, tam będą dwie owce — biała i czarna. Dosiądź białej, ona zaprowadzi cię na ziemię”. Pojawiające się w tekście bułgarskim połączenia „бела земя” i „горна бела земя” to konsekwentnie używane przez ludowego narratora określenia tego świata — świata, w którym żyje bohater, i skąd przemieszcza się do tamtego świata, w którym przez większą część akcji bajki działa. W przekładzie ich ekwiwalenty nigdy nie są dokładne — i to zarówno pod względem struktury (tłumacz dokonuje transformacji prowadzącej do redukcji określeń członu nadrzędnego grupy wyrazowej z dwóch do jednego, a nawet zupełnego pominięcia — „Górny Świat” zamiast „горна бела земя”, „ziemia” zamiast „бела земя”), jak i semantyki (odpowiednikiem występującego w tekście oryginalnym rzeczownika „земя” w przekładzie są dwa leksemy: „ziemia” lub „Świat”, zaś jego określenia

²¹ J. Bartmiński: *Folklor — język — poetyka...*, s. 158.

²² Por. przekład fragmentu z powtórzeniem o podobnej strukturze w tekście Wrocławskiego: „Chodźmy we trzech sprawdzić, dokąd łamja posła [...]. Zabrali sznury. Po krwi, po krwi, po krwi — znaleźli dziurę prosto w dół wiodącą”. K. Wrocławski: *Rządca Losu...*, s. 205.

²³ J. Ługowska: *Ludowa bajka...*, s. 20—21.

²⁴ J. Ługowska: *O formule bajki* (rec.: N. Rośianu: *Tradycyjnyje formuły skazki*. Moskwa 1974). „Literatura Ludowa” 1976, nr 4/5, s. 91—96.

„бела”²⁵ — przymiotnik „jasny”). Taka dowolność w oddawaniu powtarzalnego „stabilnego połączenia słów”²⁶ bez wątplenia dowodzi niemożności rozpoznania w nim cech formuły.

W ten sam sposób traktowane są przez Lelewską także inne formuły medialne. I tak np. broń głównego bohatera w pierwowzorze to za każdym razem „тежка боздугана”, w przekładzie zaś „buława” lub „maczuga”²⁷ (niebędące nawet synonimami) i zawsze bez epitetu określającego (np.: „И, като приближи при него, тогаз зева той тежка боздугана [...]” // „Kiedy łamia zbliżyła się, carewicz trzasnął ją buławą w łeb [...]”; „Полека-лека и той си зема нейна тежка боздугана” // „Powoli sięgnął po maczugę [...]”).

W przekładzie zwracają uwagę także opuszczenia wskaźników nawiązania kontynuacyjnego. N. Rośianu zalicza je do formuł odgrywających w bajce niezwykle ważną rolę, bo oddzielających poszczególne motywy opowiadania²⁸. W tekście oryginalnym ich repertuar jest bardzo ograniczony. Najczęściej są to przysłówki „тогаз”, „и като”, w przekładzie na ogół²⁹ jednak pomijane (np.: „Тогаз и той киниса, отиде на крайната одая” // „Młodzieniec wyruszył do ostatniej komnaty [...]”; „И като отидоха людето на ябалката, го не найдоха” // „Ale ludzie nie znaleźli carewicza w pobliżu jabłoni”). Praktyka ta prowadzi nie tylko do pozbawienia wersji polskiej specyficznych, charakterystycznych dla stylu potocznego, wyrażeń formulicznych, ale także form zespolenia następujących po sobie jednostek zdaniowych, służących tu wyraźnemu wyodrębnieniu nowych ogniw fabuły³⁰.

Stosunkowo dużo transformacji związanych z powtórzeniami, polegających na opuszczeniu bez kompensacji lub opuszczeniu z kompensacją, pojawia się też przy wprowadzaniu partii dialogowych. W pierwowzorze sygnalizatorem przejścia od narracji do dialogu jest (poza jednym wyjątkiem) konstrukcja składnio-

²⁵ Tłumaczka rezygnuje z dokładnego ekwiwalentu przymiotnika „бела”, mimo że jego użycie nie jest w pierwowzorze przypadkowe. „Biała ziemia” [бела земя] pozostaje w związku semantycznym z pojawiającą się w dalszych partiach tekstu „białą owcą” [бела овца] — najmłodsza z dziewcząt, wiedząc, że bracia bohatera nie będą chcieli wciągnąć go na górę, do górnej ziemi, instruuje go: pójdziesz do komnaty, w której będą dwie owce — biała i czarna; dosiądziesz białej — ona wyniesie cię na białą ziemię. Niestety, opuszczenie określenia ludowego narratora nie pozwala na zachowanie tego związku w przekładzie („— Mnie wyciągną, ale ciebie nie, wróć więc do komnaty, tam będą dwie owce — biała i czarna. Dosiądz białej, ona zaprowadzi cię na ziemię”).

²⁶ J. Ługowska: *Ludowa bajka...*, s. 21.

²⁷ Nie sposób nie zwrócić uwagi na pewną niekonsekwencję tłumacza — w zamieszczonym w anologii słowniczku wyrazów obcych (zaliczanych do sfery nieprzekładalnych realiów) figuruje hasło „buzdygan”, a zatem należałoby oczekiwać, że wyraz ten zostanie użyty w polskim tekście.

²⁸ J. Ługowska: *O formule bajki...*, s. 95.

²⁹ Tłumaczka sporadycznie zachowuje w tekście jedynie przysłówek „тогаз”, stosując jego dokładny odpowiednik, np.: „Тогаз иай-малкиот син рекъл на татко му [...]” // „Wtedy najmłodszy rzekł do ojca [...]”.

³⁰ I. Rzepnikowska: *Specyfika tłumaczenia tekstów folklorystycznych. Na materiale polskich przekładów rosyjskiej bajki magicznej*. Toruń 1997, s. 113.

wa: spójnik lub przysłówek („и”, „та”, „да”, „тогаз”) + zaimek osobowy (3 os., dat. / acc.) + *verbum dicendi* („вели” — ‘mówić, powiedzieć’), mająca charakter formułiczny³¹, co jednak nigdy nie znalazło odzwierciedlenia w przekładzie (np.: „Той, като отиде малко нетре на дупката, беше нашел една стара баба. Палила една хурна да пече ляб. Та я вели: — Поможи бог, бабо!” // „Opuściwszy się trochę w dół, carewicz napotkał starą kobietę, która paliła ogień w piecu chlebowym. — Pochwalony!; „Тогаз му вели малката [...]” // „Aż odezwiała się najmłodsza z nich [...]”; „Тогаз момата му дава три нишани, три ляшки, та му вели [...]” // „Przywiązał ją liną, a ona dała mu trzy znaki, trzy orzechy laskowe i powiedziała [...]”; „Ето и една мома седи тамо и плаче. Та я вели и говори: — Варай, моме, що седиш тука да плачеш? И тя му вели: — Ох, юначе, що сакаш и ти тука? Мене ке ме изяде страшна ламя. Бари ти бегай оттука! Тогаз и той вели на момата [...]” // „Patrzy, a przy studni siedzi dziewczyna i płacze. Zapytał ją: — Dlaczego siedzisz tu i płaczesz? — Och, junaku, cóż ty tu robisz? Zaraz zje mnie straszna łamia! Przynajmniej ty stąd uciekaj! — Chodź i zobacz, co stanie się ze straszną łamią”).

A zatem, jak pokazują przytoczone przykłady, powtarzającą się formułę, której ośrodek stanowią *verba dicendi*, tłumacz albo usuwa z tekstu (najczęstsza praktyka, dialog sygnalizowany graficznie — za pośrednictwem wcięcia akapitowego i pauzy dialogowej umieszczonej na początku każdej kwestii), albo próbuje znaleźć dla niej rozmaite ekwiwalenty („odezwiała się”, „powiedziała”, „zapytał”), choć z powodzeniem mógłby użyć tu czasowników takich, jak: „mówi”, „rzecze” czy „powiada”.

Nie są to zresztą jedyne transformacje, jakie wiążą się z warstwą dialogową tekstu. Do znaczących należy również usuwanie wykrzykników apelatywnych w pozycji inicjalnej partii dialogowych — zapewne związane z trudnościami w doborze ich polskich ekwiwalentów³² lub z powodu uznania ich za zbyt „potoczne”, mało literackie („— Аде сега бре, гнусен човек, ела! Тя вика царювана невеста, ча ти не ареса фустанот” // „— Obrzydliwczе, chodź! Wzywa cię carska narzeczona, nie podobają jej się twe szaty!”).

Mówiąc o autentycznym tekście ludowym, będącym podstawą badanego tłumaczenia, nie można zapominać, że oprócz właściwości typowych dla tekstu funkcjonującego w tradycji ustnej, cechuje go także gwarowość i archaiczność języka (dziewiętnastowieczny zapis terenowy z okolic Salonik)³³. Zgodnie z przy-

³¹ N. Rożianu także traktuje je jako formuły, stanowiące ważny element wskazujący na *continuum* mówienia. Por. J. Ługowska: *Ludowa bajka...*, s. 95.

³² Por. przekłady wariantów tej samej bajki autorstwa K. Wrocławskiego: „— Hej, chłopcze — pyta ją. — Co cię tutaj sprowadza?” K. Wrocławski: *Samowity i pasterze...*, s. 34.

³³ Można żałować, że tłumaczka nie zdecydowała się na zastosowanie pewnych zabiegów archaizujących język przekładu oraz wprowadzających elementy stylu ludowego. Por. analizę pod tym względem przekładów na język polski rosyjskich bajek magicznych I. Rzepnikowskiej (*Specyfika tłumaczenia...*, s. 132—133).

jętą w takich wypadkach praktyką³⁴, tłumacz zdecydował, że jego przekład (podobnie jak wszystkie pozostałe zamieszczone w antologii³⁵) będzie odpowiadał wymaganiom standardowego języka polskiego. Nie zmienia to jednak faktu, że nasycenie języka oryginału elementami gwarowymi i archaicznymi, oprócz słabej znajomości samego gatunku, okazało się jednym z najważniejszych czynników utrudniających autorce przekładu wierne przetransponowanie zarówno kodu leksykalno-semantycznego, jak i estetycznego tekstu wyjściowego³⁶.

Wydaje się, że dokonywane przez tłumaczkę wybory translatorskie wynikały z faktu, iż nie do końca zdawała sobie sprawę z tego, czym w istocie jest ludowa bajka magiczna, a więc jakie są najważniejsze wyznaczniki gatunkowe tekstu, który wzięła na warsztat. Analizując przekład Lelewskiej, mamy wrażenie, że zrobiła wiele przekształceń charakterystycznych nie tyle dla procesu translatorskiego, ile adaptacyjnego. I nie chodzi tu o usunięcie z przekazu ludowego właściwości językowo-stylistycznych związanych ze specyficznym twórczym językowym, jakim jest gwara (tu wybór translatorski był jedynym możliwym), a o właściwości wynikające z charakteru twórczości oralnej, które wyróżniają mówiony tekst folkloru. Obeszła się ona z oryginałem, podobnie jak dziewiętnastowieczny zbieracz folkloru, który tak scharakteryzował swą pracę nad tekstem ludowym: „Wziąwszy pióro do ręki, nie mogłem jednak przewyciężyć nałogu książkowego języka, z drugiej strony mniemam jednak, że pisać tak, jak się mówi podobne rzeczy, byłby niezmiernie niewdzięczny sposób”³⁷. Nie byłoby w tym oczywiście nic nagannego, gdyby chodziło wyłącznie o zapoznanie polskiego czytelnika z mało znanym u nas folklorem bałkańskim. Jednak we wstępie do antologii czytamy: „W wielu przypadkach informatorzy dopuszczają się powtórzeń, narracja bywa nielogiczna i niekonsekwentna, a składnia chaotyczna. W przełożonych bajkach i legendach świadomie nie zastosowano korekt redaktorskich; celem było przekazanie żywego tekstu ludowego, a nie jego replik literackich”³⁸. Można tylko żałować, że w przypadku analizowanego przekładu tłumaczka nie sprostała temu zadaniu.

³⁴ Por. O. Wojtasiewicz: *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Warszawa 1996, s. 71—72; a także polskie przekłady tekstów mających również wartość dokumentu folklorystycznego K. Wrocławskiego.

³⁵ G. Minczew: *Złota moneta...*, s. 30.

³⁶ Pragnę w tym miejscu serdecznie podziękować Pani dr I. Genew-Puhalewej za konsultacje językowe podczas analizy leksykalno-semantycznej bułgarskiego tekstu bajki.

³⁷ J. Karłowicz: *Wstęp do: R. Zamarski: Podania i baśni ludu w Mazowszu*. Warszawa 1902, s. 7. Cyt. za: J. Ługowska: *Bajka ludowa...*, s. 29.

³⁸ G. Minczew: *Złota moneta...*, s. 30.

Иоанна Млечко

Преводни трансформации в превода на вълшебната приказка
Тримата братя, ябълката и ламята
 (естетически код)

Резюме

Обект на внимание в статията са трансформациите, извършени в полския превод на приказката *Тримата братя, ябълката и ламята*, публикувана в сборника *Złota moneta za słowo. Bułgarskie bajki i legendy ludowe* (избор и увод Георги Минчев, Лодз 2006).

Анализът се съсредоточава върху естетическия код на превода — начините, по които преводачът предава в процеса на транслацията такива стилистични особености на устния стил като: повторителност, формулност и клишираност на езика. Особено внимание е посветено на преводните трансформации на ниво синтаксис: разискват се извършените при транслацията преобразувания в изреченските структури, промени в словоредата, във вида на синтактичните връзки и в сегментирането на текста.

От полския текст личи, че преводачът няма усет за превеждания жанр, в следствие на което преводът му е лишен от най-важните присъстващи в оригинала черти, характерни за фолклорните текстове изобщо, както и за вълшебната приказка в частност.

Joanna Mleczko

Translation transformations in Polish version of the Bulgarian fairy tale
Trzej bracia i złote jabłko (Three Brothers and the Golden Apple)
 (aesthetic code)

Summary

The article discusses translation transformations in Polish version of the Bulgarian fairy tale *Trzej bracia i złote jabłko (Three Brothers and the Golden Apple)*. The fairy tale has been published in the collection *Złota moneta za słowo. Bułgarskie bajki i legendy ludowe (Golden Coin for a Word. Bulgarian Fairy Tales and Legends* — selection and introduction by Georgi Minczew, Lodz 2006).

The main subject of the analysis is aesthetic code of the translation — the ways the translator has shown specific features of the oral text such as repetitions, forms and clichés. The author of the article is particularly focused on transformations on syntactic level (transformations in statements structures, changes in words order and text segmentation).

The choices made by the translator prove that he wasn't fully aware what literature genre he is translating. As the result, the translation is lacking essential for folk texts, and for fairy tale in particular, stylistic features which appear in the original.

Translated by Alicja Podsiedlik

Przekłady

chorwacko-polskie
i polsko-chorwackie



Przekłady **1**
Literatur
Słowiańskich

Leszek Małczak

O polskich przekładach chorwackiej literatury wojennej — Dragutin Tadijanović: *Molba munji nebeskoj*

Wojna jest niewątpliwie jednym z przewodnich tematów literatury chorwackiej właściwie od samego początku jej istnienia. Chorwacja ze względu na swe geopolityczne położenie, na styku cywilizacji i religii, wciąż była rozdzielana krwawymi i niekończącymi się konfliktami, które w naturalny sposób znajdowały odzwierciedlenie w twórczości literackiej. Ostatnia wojna pod koniec ubiegłego wieku odcisnęła trwale piętno na wszystkich obszarach życia społecznego, w tym również na produkcji literackiej lat dziewięćdziesiątych.

Zasadnicze tło dla niniejszych rozważań stanowią wydarzenia, jakie rozegrały się w ostatniej dekadzie XX w. w chorwackiej i polskiej rzeczywistości pozaliterackiej. Rozpad Jugosławii i wojna, transformacja ustrojowa i gospodarcza, utworzenie niepodległej Chorwacji stały się nie tylko faktami doniosłymi politycznie i społecznie. W ich wyniku został bowiem otwarty również nowy rozdział w dziejach kultury chorwackiej. W tym samym okresie w Polsce zaszły podobne zmiany. A odbyło się to w pokojowy sposób. Z całego spektrum przekształceń, jakie dokonały się w rzeczywistości polskiej po 1989 r. interesuje nas stosunkowo wąska dziedzina życia kulturalnego, a mianowicie polskie przekłady literatury obcej. Obalenie komunizmu zmieniło nie tylko mechanizmy rządzące rynkiem wydawniczym, lecz również strategię wyboru przekładanych tekstów, zarówno w zakresie popularności określonych języków — z łatwym do przewidzenia kilkukrotnym wzrostem tłumaczeń z języka angielskiego i odwrotnie proporcjonalnym procesem dotyczącym języka rosyjskiego — jak i w kwestii indywidualnych wyborów, które nie są już, przynajmniej tak ostantacyjnie i odgórnie jak dawniej, uzależnione od jednej orientacji polityczno-ideologicznej.

Wydaje się, że dzisiaj wybór chorwackich tekstów do tłumaczenia determinuje kilka czynników, z których te „klasyczne”, o jakich najczęściej piszą badacze przekładu, jak na przykład wyróżnione przez Bożenę Tokarz dwie zasady — „zasada przedmiotowości, skierowana na oryginał i tradycję, z której się wywodzi — oraz — zasada podmiotowości, wyrażająca się preferencją własnych upodobań artystycznych, a także potencjałem kulturowym literatury rodzimej”¹, nie odgrywają decydującej roli. Do klasyki w ogóle się nie wraca, a kwestię upodobań artystycznych tłumaczy trudniej zweryfikować, chociaż ich położenie wydaje się trudne, a możliwości decydowania o tym, jakie książki będą tłumaczone ograniczone². Dzisiaj ważniejsze w procesie wydawniczym okazują się kontakty towarzyskie, kwestie finansowe, gdzie niebagatelne znaczenie ma partycypowanie strony chorwackiej w kosztach publikacji niektórych pozycji, bez czego część przekładów w ogóle by się nie ukazała, a także polityczno-obyczajowa poprawność oraz swoiste mody, chociażby w zakresie zainteresowania dyskursem feministycznym. Skutkiem tego ostatniego zjawiska jest w ubiegłych latach wyraźna przewaga przekładów książek napisanych przez kobiety³, co można interpretować

¹ B. Tokarz: *Czesław Miłosz w przekładzie Tone Pretnara*. W: *Przekład artystyczny. Zagadnienia serii translatorskich*. Red. P. Fast. T. 2. Katowice 1991, s. 107.

² Pomijam tu półprywatne inicjatywy wydawania zbiorów poezji chorwackiej XX w., ponieważ ich recepcja jest bardzo słaba. Są to z reguły przedruki wcześniej, w ciągu minionych kilkudziesięciu lat, opublikowanych tłumaczeń na łamach zwykle już nieistniejących czasopism. Na przykład: *Liryka chorwacka XX wieku*. Wybór i przekład E.F. Zych. Nakład własny. Kraków 2002; *Żywe źródło. Antologia współczesnej poezji chorwackiej*. Wybór, przekład, noty o autorach Ł. Danielewska. Warszawa, Wydawnictwo Książkowe IBIŚ, 1996.

Sztandary Miroslava Krleży oraz *Juž nie u siebie i 9 [dziewięć] opowiadań* Slobodana Novaka, należące do kanonu literatury chorwackiej po 1945 r., to realizacja wcześniejszego projektu, który zrodził się w poprzednim, przed 1990 r., okresie i w związku z tym ich przekład stanowi rezultat reguł, jakie obowiązywały w tamtych czasach. Por. M. Krleża: *Sztandary*. Tłum. i wstęp M. Krukowska. Warszawa 1990 [*Zastave*]; S. Novak: *Juž nie u siebie i 9 [dziewięć] opowiadań*. Wybór D. Ćirlić-Straszyńska. Tłum. J. Chmielewski, D. Ćirlić-Straszyńska, A. Dukanović. Warszawa 1990 [*Izgubljeni zavičaj i druge priče*].

O podrzędnej roli tłumacza na rynku książki (czasopisma rządzą się innymi prawami, ale trudno porównywać znaczenie publikacji książkowej ze znaczeniem publikacji w czasopiśmie) świadczą trudności, o jakich opowiadała na warsztatach przekładowych, odbywających się we Wrocławiu w ramach II Międzynarodowego Festiwalu Opowiadania, znana tłumaczka Danuta Ćirlić-Straszyńska. Dotyczyły one okoliczności związanych z opublikowaniem w Polsce przekładu jednej z książek P. Matvejevicia. Wydaje się, że wszelkie przesłanki ku temu zostały spełnione: P. Matvejević, autor znany w całej Europie, D. Ćirlić-Straszyńska, jedna z najlepszych polskich tłumaczek, przekład już gotowy, a mimo to ogromne perypetie, które udało się przezwyciężyć dopiero po osobistej interwencji autora książki!

³ Mam tu na myśli ostatnich kilka lat. Na rynku książek w okresie 2002—2006 proporcje kształtują się zdecydowanie na korzyść literatury kobiecej. Ukazało się w tym czasie 11 tytułów podpisanych przez kobiety i 7 — przez mężczyzn (wśród tych 11 tytułów są dwie reedycje — *Kultura kłamstwa i Forsowanie powieści-rzeki* D. Ugrešić). Por. D. Ugrešić: *Stefcia Ćwiek w szponach życia (patchwork story)*. Tłum. D.J. Ćirlić. Wołowiec 2002 [*Štefica Cvek u raljama života*]; Eadem: *Muzeum bezwarunkowej kapitulacji*. Tłum. D.J. Ćirlić. Izabelin 2002 [*Muzej bezuvjetne predaje*]; R. Jeger: *Darkroom*. Tłum. D.J. Ćirlić. Wołowiec 2004; D. Ugrešić: *Baba Jaga zniosła jajo*. Tłum. i wstęp

jako przewyżczenie dawnej dominacji mężczyzn w literaturze oraz jako odbicie procesów zachodzących w społeczeństwie, powiązanych ze zmianą ról społecznych kobiet we współczesności (wydaje się, że część literatury przekładowej to fakty przynależące bardziej do sfery zjawisk politycznych i socjologicznych niż literackich).

Jakie miejsce w tej całości, którą stanowi ogół tłumaczeń literatury chorwackiej w Polsce po 1990 r., przypada literaturze wojennej? Z dzisiejszej perspektywy widać, że nie zyskała ona wielkiej popularności. Jest mało znana, a dokonane tłumaczenia z reguły nie cieszą się uznaniem w kręgu opiniotwórczych czytelników⁴, co może mieć związek z raczej negatywną u nas oceną samej wojny jako zjawiska towarzyszącego procesowi rozpadu titoistycznej Jugosławii. Z jednej strony wpłynęła ta sytuacja na niewielkie w kręgu znawców (tłumaczy i slawistów) zainteresowanie literaturą, która o wojnie traktuje, z drugiej zaś odbiła się na małej liczbie przekładów. Wydaje się, że gdyby opinia publiczna miała inne wyobrażenie o konflikcie jugosłowiańskim, przedstawianym przecież jako wojna bratobójcza, domowa, tymczasem dla ogromnej większości Chorwatów była to walka o wolność, wojna wyzwolenicza, ojczyzniana („domovinski rat”, a słowo „domovina” to w języku polskim ‘ojczyzna’) — gdyby cele, wartości, ideały, w imię których walczone, postrzegano inaczej, gdyby były bliższe społeczeństwu polskiemu, wówczas los „hrvatskog ratnog pisma” też byłby inny. Pośrednio argumentem potwierdzającym tezę o negatywnym stosunku do wojny wydaje się największa w Polsce popularność utworów krytycznie nastawionych do wydarzeń

D. Ćirlić-Straszyńska. Wołowiec 2004 [*Poza za prozu; Život je bajka*]; Eadem: *Czytanie wzbrownione*. Tłum. D.J. Ćirlić. Izabelin 2004 [*Zabranjeno čitanje*]; V. Rudan: *Ucho, gardło, nóż*. Tłum. G. Brzozowicz, J. Granat, W. Szablewski. Warszawa 2004 [*Uho, grlo nož*]; T. Gromača: *Murzyn*. Tłum. D.J. Ćirlić. Wołowiec 2005 [*Crnac*]; V. Rudan: *Miłość od ostatniego wejrzenia*. Tłum. M. Dobrowolska-Kierył. Warszawa 2005 [*Ljubav na posljednji pogled*]; D. Ugrešić: *Forsowanie powieści-rzeki*. Tłum. D. Ćirlić-Straszyńska. Wołowiec 2005 [*Forsiranje romana rijeke*. I wydanie. Warszawa 1992]; Eadem: *Kultura kłamstwa. Eseje antypolityczne*. Tłum. D.J. Ćirlić. Wołowiec 2006 [*Kultura laži*. I wydanie. Wrocław 1998]; Eadem: *Ministerstwo bólu*. Tłum. D.J. Ćirlić. Wołowiec 2006 [*Ministarstvo boli*].

M. Gavran: *Antygonia Kreona i inne dramaty*. Tłum. K. Brusić, A. Tuszyńska. Kraków 2003 [*Kreontova Antigona; Shakespeare i Elizabeta*. Tłum. K. Brusić; *Čehov je Tolstoju rekao zbogom; Muž moje žene, Sve o ženama*. Tłum. A. Tuszyńska); M. Jergović: *Buick rivera*. Tłum. M. Petryńska. Sejny 2003; K. Mićanović: *Ogrodnik*. Tłum. M. Hopfer, I. Świtkowska, A. Trybuch. Olsztyn 2003 [*Vrtlar*]; P. Matvejević: *Breviarz śródziemnomorski*. Tłum. D. Ćirlić-Straszyńska. Sejny 2003 [*Mediterranski brevijar*]; R. Simić: *Miejsce, w którym spędzimy noc*. Tłum. M. Hopfer. Olsztyn 2003 [*Mjesto na kojem ćemo provesti noć*]; P. Matvejević: *Inna Wenecja*. Tłum. D. Ćirlić-Straszyńska. Wprowadzenie R. La Capria. Tłum. E. Kubatc. Sejny 2005 [*Druga Venecija*]; S. Novak: *Pogodzenie*. Tłum. D. Ćirlić-Straszyńska. Warszawa 2006 [*Pristajanje*].

⁴ Por. m.in. artykuły: M. Dąbrowska-Partyka: „Domoljublje” i „Kulturocid”. *Retoryka chorwackich tekstów o tematyce narodowej*. W: *Przemiany w świadomości i kulturze duchowej narodów Jugosławii po 1991 roku*. Kraków 1999, s. 131—152 oraz J. Kornhauser: *Chorwacka poezja martyrologiczna po 1991 roku i stereotypy narodowe*. W: *Przemiany świadomości...*, s. 153—159.

w byłej Jugosławii (mam na myśli przede wszystkim niewątpliwie wielki sukces wydawniczy, jaki osiągnęła Dubravka Ugrešić). W efekcie autorem najbardziej znanego w Polsce wiersza o wojnie w państwach powstałych po rozpadzie Jugosławii został rosyjski poeta Josif Brodski, autor wiersza *Bosnian tune*, który ukazał się w Polsce w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka pod tytułem *Piosenka o Bośni*. Zapewne niebagatelną rolę w rozpowszechnieniu tego utworu, kładącego skądinąd nacisk na bratobójczy aspekt wojny, odegrały jego muzyczne wersje. Dotarły one do stosunkowo szerokiego kręgu odbiorców, gdyż do swego repertuaru włączyli ten tekst tak różni wykonawcy, jak: Edyta Gepert czy punkowy zespół Nauka o Gównie (w obu przypadkach korzystano z przekładu S. Barańczaka). Jeszcze jednym artystą, który zaśpiewał wiersz Brodskiego, jest Mirosław Czyżykiewicz. Piosenka w jego wersji nosi tytuł *Giną ludzie* i opiera się na nowym przekładzie tego utworu autorstwa Romana Kołakowskiego.

Ślady dramatycznych wydarzeń, jakie rozgrywały się na obszarach komunistycznej Jugosławii, w literaturze przekładanej na język polski pojawiają się po raz pierwszy dopiero w 1993 r. Mowa tu o kilku wierszach *haiku*, które opublikowało śląskie czasopismo „Opcje”⁵. Przełomowy okazał się dopiero 1996 r., za sprawą tematycznego numeru także ukazującego się na Śląsku „FA-artu”, w którym dużo miejsca zajęły utwory z wojną w tle, oraz „eksportowanej” przez Chorwatów do wielu krajów antologii liryki wojennej pod redakcją Ante Stamacia i Ivo Sanadera *U ovom strašnom času. Antologija suvremene hrvatske ratne lirike (W tej strasnej chwili. Antologia współczesnej wojennej liryki chorwackiej)* w przekładzie Muriel Kordowicz⁶.

Za należący do literatury wojennej utwór możemy również uznać swoisty dziennik wojenny Ratka Cvetnicia *Kratki izlet. Zapisi iz Domovinskog rata*. Został on przełożony przez Łucję Danielewską i ukazał się w 2000 r. w Poznaniu pod nieco zmienionym tytułem *Krótką wycieczka. Zapisy wojenne z lat 1992—1993*. Tekstów odnoszących się do wydarzeń natury społecznej, politycznej, gospodarczej i kulturalnej było oczywiście więcej, niemniej większości z nich nie można zaliczyć do działu literatury wojennej. Dotyczy to na przykład najbardziej znanej w Polsce autorki chorwackiej Dubravki Ugrešić, której cała twórczość po 1990 r. jest w pewnym sensie komentarzem do rzeczywistości wojennej. Pojedyncze i rzadkie publikacje w czasopismach utworów o tematyce wojennej niczego tu nie zmieniają. O pewnej niechęci do tego typu literatury wymownie świadczy przypadek Miljenka Jergovicia, jednego z najczęściej tłumaczonych w świecie współczesnych chorwackich autorów. Otóż w Polsce ukazała się wcale nie najważniejsza w jego już bardzo bog-

⁵ *Haiku z wojny*: N. Boban: *W jaskiniach*; M. Cekolj: ****Trzy krople krwi*; V. Devidé: ****Starzec staruszka*; E. Kisević: ****Leżący żołnierz*; M. Spanović: *Wygnany zakonnik*; A. Smel: ****Księżyc w wodzie*; M. Žegarac: ****Zburzone kościoły*. Tłum. i red. K. Żytkowiak, P.W. Lorkowski. „Opcje” 1993, nr 2, s. 39.

⁶ *U ovom strašnom času. Antologija suvremene hrvatske ratne lirike*. Red. I. Sanader, A. Stamać. Zagrzeb 1994; *W tej strasnej chwili. Antologia współczesnej wojennej liryki chorwackiej*. Red. I. Sanader, A. Stamać. Tłum. M. Kordowicz. Warszawa 1996.

tym dorobku powieść zatytułowana *Buick rivera*, *notabene* bardzo dobra, ale znowu opowiadająca o losach emigrantów, co skłania do wniosku, że właśnie tego typu historie najbardziej interesują polskich wydawców. Być może kierowano się właśnie tym, że motyw emigracji do Stanów Zjednoczonych uznano za bardziej uniwersalny, bliższy polskiemu czytelnikowi ze względu na dużą, między innymi do USA, emigrację zarobkowo-polityczną Polaków po drugiej wojnie światowej. I tak kultowy Jergoviciowski zbiór opowiadań wojennych *Sarajevski Marlboro*⁷, traktujący o oblężeniu Sarajewa i z pewnością znany choć trochę orientującemu się w literaturze chorwackiej odbiorcy zachodniemu, doczekał się tłumaczenia i publikacji zaledwie kilku fragmentów w „Krasnogrudzie” w 1997 r. (nr 6) i „FA-arcie” w 1996 r. (nr 4).

W tej, jak stwierdziliśmy, stosunkowo małej liczbie przekładów chorwackiej literatury wojennej zwrócił naszą uwagę jeden rzadki przykład dwóch tłumaczeń, dwóch tych samych wierszy, autorstwa współczesnego chorwackiego poety, już klasyka, Dragutina Tadijanovicia. Chodzi o utwory *Molba munji nebeskoj* i *O riječima*. Zostały one napisane w 1991 r., o czym informuje czytelnika umieszczona pod tekstem oryginału dokładna data i miejsce powstania utworów. Znalazły się one później w antologii liryki wojennej *U ovom strašnom času*, wydanej w 1992 r. w Splicie i przygotowanej przez Ivo Sanadera i Ante Stamacia. W Polsce po raz pierwszy przełożył oba wiersze w 1994 r. Julian Kornhauser i zamieścił je w specjalnym tematycznym numerze „Literatury na Świecie” zatytułowanym *Jugonostalgia*. Drugiego przekładu, prawdopodobnie nie wiedząc o już istniejących, podjęła się Muriel Kordowicz w ramach projektu przetłumaczenia na język polski całej wspomnianej antologii poezji wojennej, która ukazała się w Warszawie w 1996 r. pod tytułem *W tej strasznej chwili*.

Przedmiotem naszych szczegółowych rozważań będzie kwestia mikrowyborów translatorskich, które modyfikują tekst oryginału, a podyktowane zostały odmiennymi strategiami przekładu obranymi przez obu tłumaczy.

Ciekawszymi ze względu na większą liczbę translatorycznych transformacji i różnic pomiędzy oboma tłumaczeniami jest na pewno wiersz *Molba munji nebeskoj*⁸. Jego interpretacja nie nastrocza wielu kłopotów. Podmiot liryczny zwraca się w tym utworze do błyskawicy z nieba z prośbą o zniszczenie zabójcy. O tym ostatnim dowiadujemy się, że jest osobą ważną, najprawdopodobniej politykiem, bo to ktoś, kto w swym gabinecie wydaje rozkazy. Poezja wojenna na ogół silnie wiąże się

⁷ Na stronach internetowych chorwackiego wydawcy tego pisarza, niezależnej oficyny wydawniczej Derieux, znajduje się wykaz przekładów *Sarajevskiego Marlboro*. Podaje go za źródłem, które niestety pomija nazwiska tłumaczy: *Le Marlboro di Sarajevo* (Macerata 1995); *Sarajevo Marlboro* (London 1996); *Sarajevo Marlboro* (New York 2004); *Sarajevo Marlboro* (Wien und Bozen 1996); *Saraevski Marlboro* (Skopje 1999); *Saraevsko Marlboro* (Veliko Trnovo 1998); *Sarajevo Marlboro* (Istanbul 2001); *Szarajevoi Marlboro* (Budapest 1999); *Sarajevski Marlboro* (Ljubljana 2003); *El jardiner de Sarajevo* (Barcelona 1999); *El jardiner de Sarajevo* (Barcelona 1999); *Marlboro Sarajevo* (Lisabon 2004); *Le jardiner de Sarajevo* (Arles 2004). Por.: <http://www.durieux.hr/shop.asp?mode=4&nazad=4>

⁸ Por. tabela ze s. 82.

z kontekstem rzeczywistości pozaliterackiej, co w naszym przypadku zostało podkreślone przez datę i miejsce powstania utworu umieszczone pod tekstem, i dlatego łatwo odgadnąć, których politycznych decydentów miał na myśli chorwacki poeta. Naturalnie perspektywa chorwacka nie jest jedyną możliwą. Czytelnik polski ma wybór. Można ten tekst uogólnić i czytać w oderwaniu od rzeczywistości pozaliterackiej, nie konkretyzować osobowo zabójcy. Być może o to chodziło Julianowi Kornhauserowi, który pominął w swym przekładzie datę i miejsce powstania utworu. Można też wypełnić to puste miejsce nazwiskiem któregoś ze znanych już na całym świecie i ściganych przez Trybunał w Hadze zbrodniarzy wojennych, do czego skłania przekład Muriel Kordowicz, pozostając wierny oryginałowi, jeśli chodzi o zachowanie informacji o okolicznościach napisania wiersza. Model świata, jaki wyłania się z tekstu za pomocą wypowiedzianych wprost twierdzeń, to świat, w którym pewien zabójca udający niewiniątka zabija niewinnych ludzi. Przejdźmy teraz do drugiego etapu analizy postulowanego przez Stanisława Barańczaka. Uważa on go wprawdzie za niezbędny dla zrozumienia liryki maksymalnie poetyckiej, ale niewątpliwie sprawdza się również w przypadku utworów, które trudno zaliczyć do takiej grupy. Chodzi o zbadanie „wewnątrztekstowej sytuacji komunikacyjnej» wiersza oraz widocznych w nim zasad organizacji języka poetyckiego”⁹. Robimy to nie dlatego, by odkryć model świata, bo on jest wyrażony *expressis verbis*, ale dlatego, by sprawdzić, jaka zachodzi relacja pomiędzy wewnątrztekstową sytuacją komunikacyjną, organizacją języka poetyckiego a modelem świata fikcyjnego.

Utwór Tadijanovicia to przykład wiersza wolnego. Najważniejszym elementem poetyzacji tej w gruncie rzeczy prozatorskiej wypowiedzi jest stylizacja biblijna widoczna zarówno na poziomie leksykalnym, morfologicznym, jak i składniowym. Na poziomie leksykalnym, bez potrzeby umieszczania ich w jakimkolwiek kontekście, biblijną proveniencję widać w dwóch określeniach (*Nevinašće* — ‘Niewiniątko’, *ovčica božja* — ‘owieczka Boża’). Na poziomie morfologicznym biblijno-modlitewny charakter ma trzykrotne zastosowanie trybu rozkazującego w trzech ostatnich wersach („Čuj me, Munjo nebeska! / Sažeži ubojicu! / Pretvori ga u crni pepeo!”). Na poziomie składniowym nawiązanie do stylu biblijnego następuje przez zastosowanie spójnika „i” — nazywanego przez Ivo Pranjkovicia biblijnym — w pierwszym, wielokrotnie złożonym zdaniu¹⁰. Zdanie to wyraźnie kontrastuje z resztą utworu. Po pierwsze dlatego, że jest zdaniem wielokrotnie

⁹ S. Barańczak: *Nieśmiertelny diament (i jego szlifierze)*. W: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1994, s. 94.

¹⁰ Cechy stylu biblijnego w języku chorwackim opisuje Ivo Pranjković. Chorwacki językoznawca zajmuje się m.in. zdaniem ze spójnikiem *i*. Nazywa go bilijnym i uznaje za jedną z bardziej charakterystycznych i widocznych zarazem cech stylu biblijnego: „Među vrlo karakterističnim i uočljivim osobinama biblijskog stila i hrvatskoga jezika ističe se tzv. biblijsko i, tj. vezničko, ili znatno češće, isticajno i (intenzifikator) u polisidentskim (koordiniranim) konstrukcijama ili na počecima kontekstualno uključenih rečenica (tj. na razini teksta)”. I. Pranjković: *Hrvatski jezik i bilijski stil*. In: *Raslojavanje hrvatskog jezika i književnosti. Zbornik radova 34. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Zagreb 2006, s. 27.

złożonym, zajmuje 13 wersów i jest przeciwstawione trzem zdaniom prostym, zajmującym trzy ostatnie wersy. Po drugie dlatego, że wyraża ono modalność życzącą (*da* w funkcji optatywnej, trzykrotnie powtórzona konstrukcja *da* + tryb oznajmujący), która następnie zostaje wzmocniona przez tryb rozkazujący. Oba elementy budują w wierszu określony nastrój, wzrastające wraz z lekturą wiersza emocjonalne napięcie.

Wewnątrztekstowa sytuacja komunikacyjna jest również czytelna. Podmiot liryczny wyraźnie zaznacza swą obecność tylko raz, w 14. wersie, ale jakże istotnym, bo następującym po przedstawieniu sytuacji lirycznej. Zaznacza swą obecność za pomocą formy zaimka osobowego i zwrotu typowo modlitewno-biblijnego, będącego swoistym wołaniem do Boga: „Čuj me” („Usłysz mnie”). Podmiot liryczny zwraca się w ten sposób do błyskawicy z nieba — która w kontekście tego wiersza jest epifanią Boga, przejawem Jego gniewu — i zdradza tym samym swe zaangażowanie oraz niweluje jakikolwiek dystans wobec przedmiotu wypowiedzi lirycznej.

A zatem wewnętrzna sytuacja komunikacyjna oraz organizacja języka poetyckiego podporządkowane stylizacji biblijnej korespondują z modelem świata fikcyjnego, w którym panuje zło, bezkarnie zabijani są ludzie przez tych, którzy mają władzę, a udają przed światem niewiniątka. Dzięki stylizacji biblijnej świat zyskuje wymiar symboliczny, zdarzenia nabierają charakteru spraw ostatecznych. Dominantą znaczeniowo-stylistyczną jest więc „biblizacja” języka wypowiedzi i sytuacji lirycznej, zgodna z zawartą w wierszu wizją świata i człowieka stojącego w obliczu katastrofy, mogącej się skończyć ich zagładą. Wiersz Tadijanovicia wpisuje się w długą i bogatą tradycję chorwackiej literatury wojennej, w której dyskurs biblijny jest jednym ze sprawdzonych i najczęściej stosowanych sposobów pisania o wojnie.

Różnicę pomiędzy oboma przekładami dostrzegamy już w samym tytule pierwszego wiersza — *Molba munji nebeskoj* (*Prośba do gromu z nieba*, M.K.; *Prośba do błyskawicy*, J.K.). Bezpośredni zwrot, apostrofa do gromu/błyskawicy pojawia się też w samym tekście, w jego 14. wersie. Kordowicz najpierw tłumaczy syntagmę *munja nebeska* jako „grom z nieba” (tytuł), później jako „Grom niebieski” (tekst). Kornhauser w samym tytule poprzestaje na „błyskawicy”, a w tekście dodaje „błyskawica na niebie”. A więc wyłaniają się tu dwa problemy — kwestia przekładu leksemu *munja* oraz kwestia przekładu atrybutu tejsze *munji*. I tak Kordowicz znane zjawisko meteorologiczne proponuje przetłumaczyć jako „grom”, czyli używając wyrazu bliskoznacznego, ale wprowadzającego, oprócz efektu wizualnego, efekt dźwiękowy, gdyż „grom” to ‘piorun’, ‘grzmot’, Kornhauser zaś — jako „błyskawicę”, będącą znaczeniowym odpowiednikiem chorwackiego leksemu. Przydawka *nebeski* w tłumaczeniu Kordowicz raz jest „gromem z nieba”, raz „gromem niebieskim”, w przekładzie Kornhausera zaś — „Błyskawicą Na Niebie”. Słowo chorwackie *nebeski* nie konotuje koloru, lecz miejsce, jest więc przydawką przynależnościową, a nie charakteryzującą. Kordowicz odchodzi

zatem od oryginału i pisząc o „gromie niebieskim” popełnia błąd tłumaczeniowy, będący klasycznym przykładem interferencji, a konkretnie — błędu nazywanego w translatoologii „fałszywym przyjacielem”. Sam „grom z nieba” niewątpliwie nawiązuje do znanego związku frazeologicznego „grom z (jasnego) nieba”, który zresztą ma swój odpowiednik w języku chorwackim — „grom iz (vedroga) neba”. Może on oznaczać gwałtowność, nagłość, siłę jakiejś akcji, działania, ale można też złożyć komuś, życząc mu, by go jasny grom spalił, trząsł, uderzył, bił.

A zatem w obu przypadkach wyłania się nieco inny obraz poetycki. Kornhauser konsekwentnie poprzestaje na zjawisku świetlnym i być może chodzi właśnie o to, że adresat milczy, nie reaguje na zło, a podmiot liryczny zwraca się do niego, próbuje tę barierę milczenia przełamać. W tłumaczeniu Kordowicz mamy i jedno, i drugie — i efekt wizualny, i dźwiękowy, z akcentem jednak na akustyczny aspekt zjawiska. Kornhauser nie zmienia oryginału, Kordowicz zastępuje „błyskawicę” „gromem”, wyrazem bliskoznacznym, i dokonuje w ten sposób swoistej amplifikacji. Choć zjawisko pozostaje to samo, to wprowadzony zostaje nowy, dodatkowy element akustyczny. Wydaje się, że niepotrzebnie, gdyż w wierszu panuje swoisty impas, milczenie, cisza błyskawicy i bezruch koła. Cała energia, wykrzyczana prośba w finale jest pragnieniem zmiany, chęcią poruszenia koła przeznaczenia („toćak usuda”) i pragnieniem bycia usłyszonym.

Różnic na poziomie leksykalnym jest stosunkowo dużo. Ta największa, bo najbardziej naruszająca sens oryginału, dotyczy określenia „ovčica božja”, które w języku chorwackim może oznaczać albo biedronkę (*Coccinella septempunctata* — biedronka siedmiokropka, nazywana popularnie bożą krówką), albo też może odnosić się do wiernych, przedstawianych w Biblii właśnie jako owieczki Boże, owieczki Pana, owieczki Pańskie. Bez wątplenia Tadijanović uruchamia w wierszu to drugie znaczenie, co jest oczywiste w kontekście całego wiersza i ze względu na sąsiadujące z „ovčica božja” słowo, znajdujące się w tym samym wersie, „nevinašce” — ‘niewiniątko’. Kordowicz popełnia fatalny błąd¹¹, decyduje się na „bożą krówkę”, która, jeśli — bo kto tak mówi o ludziach? — ma się wiązać z człowiekiem, to implikuje osobę łagodną i dobrą, czyli właściwie pod względem charakterologicznym utrafia w intencję oryginału, ale pod względem stylistycznym czyni wyłom, rozbija biblijną stylizację, niszczy, prawdopodobnie w niezamierzony sposób, patos utworu, jego konsekwentnie biblijny ton. Korn-

¹¹ Tłumaczka prawdopodobnie zaufała słownikowi, który podaje tylko jedno znaczenie związku frazeologicznego „ovčica božja”, właśnie biedronkę. Dotyczy to zarówno słownika Anicia, jak i *Słownika encyklopedycznego*. Co ciekawe, stary wspólny *Słownik serbskochorwackiego języka literackiego* uwzględnia dwa znaczenia, „a) зоол. бубумара. Терм. 4. б) фиг. миран, плачљив човек”. Mamy więc przenośne znaczenie, spokojny, strachliwy człowiek, ale o tym, że „ovčica božja” odnosi się również do ludzi wierzących nie możemy się dowiedzieć z pracy leksykograficznej napisanej w społeczeństwie na wskroś zateizowanym. Dowiadujemy się natomiast, że immanentną cechą osób tak określanych jest strachliwość?! Por.: *Речник српскохрватскога књижевног језика*. Књига 1. Нови Сад—Загреб 1967, s. 240.

hauser natomiast tłumaczy „ovčica božja” jako „baranek boży”. Z jednej strony zachowuje nawiązanie do kodu biblijnego, czego pozbawiona jest „boża krówka”, ale wprowadza też nowy element, bo „Baranek Boży” jest określeniem Chrystusa i dlatego przynależy do sfery *sacrum*. Można zatem uznać, że pod względem stylistycznym wybór okazał się trafny, ale pod względem semantycznym — raczej nie, gdyż w oryginale nie chodziło o odwołanie do Chrystusa, tylko o określenie zbrodniarza, który odgrywa osobę łagodną i pokorną. Tadijanović ironicznie to ocenia, pisząc, że udaje on niewiniątka i owieczkę Pana. Tym samym w przekładzie Kornhausera nie dochodzi do naruszenia sensu utworu. Dokonuje się rodzaj substytucji, znaczenie łagodności zostaje zamienione w znaczenie ofiary, z jaką związana jest osoba Chrystusa. Taka transformacja znajduje pokrycie w faktach, gdyż wszyscy uczestnicy konfliktu starali się przedstawić drugą stronę jako agresora, a siebie — jako ofiarę.

Chorwacki „Iskon” Kordowicz tłumaczy jako „Prapoczątek”, co stanowi w języku polskim słownikowy odpowiednik tego słowa, a Kornhauser — jako „Początek”, co okazuje się nieznaczną semantyczną redukcją. Chorwacki „Točak Usuda” (Słowo „točak” jest według chorwackich słowników właściwie serbizmem, w języku chorwackim zaś należałoby powiedzieć „kotač”). Tadijanović pochodzi ze Sławonii i z tym faktem można wiązać pojawienie się tego słowa; Sławonia graniczy z Serbią i przed wojną część ludności tej prowincji była narodowości serbskiej) w przekładzie Kordowicz jest „Kołem Fortuny”, a u Kornhausera — „Kołem Przeznaczenia”. Odpowiednik polskiego koła fortuny stanowi chorwackie „kolo sreće”. „Točak Usuda” pozwala Tadijanovićowi uniknąć tego związku frazeologicznego o skądinąd skostniałym znaczeniu. „Usud” może być przeznaczeniem, losem, ale również postacią z mitologii, która w bajkach ludowych decyduje o losie człowieka¹². Z kolei słowo „točak”, czyli ‘koło’ pojawia się w związku frazeologicznym „točak (kotač) povijesti (istorije)” — ‘koło historii’. Połączenie obu słów jest związkiem nietypowym, choć zrozumiałym, gdyż mówi się „kotač sudbine”. Zastąpienie go przez Kordowicz utartą frazą niweluje efekt stylistyczny, utracona została oryginalność określenia zawartego w chorwackiej wersji i zmienił się równocześnie sens. W wierszu nie chodzi bowiem o zmienność losu, lecz o to, by koło przeznaczenia w końcu drgnęło, by cyklicznie powracające w historii momenty zagrożenia podstaw bytu narodowego Chorwatów minęły i by los się odwrócił, nie w myśl zasady „raz jest lepiej, raz jest gorzej”, lecz zgodnie z przeznaczeniem, co do którego podmiot liryczny nie ma wątpliwości, że będzie oznaczało dla zbrodniarza śmierć. Kornhauser stosuje mniej konwencjonalną formę, nie implikuje tych znaczeń, które wiążą się z kołem fortuny, tak jak oryginał, i tym samym ocala sens tekstu źródłowego, z tym zastrzeżeniem, że wiedza czytelnika polskiego na temat historii Chorwacji jest w większości przypadków mała i prawdopodobnie odniesie on wiersz do najbliższego kontekstu, do bieżącej sytuacji

¹² Por. *Hrvatski enciklopedijski rječnik*. Sv. 11. Zagreb 2004, s. 240.

politycznej, nie zastanawiając się, w jaki sposób Chorwaci postrzegają swe dzieje, jakie jest ich wyobrażenie własnego losu historycznego.

Kolejna zmiana w tym fragmencie to bardziej dosłowne w tłumaczeniu Kordowicz „poruszy się” w miejsce „pokrene se” w odniesieniu do koła, a w przekładzie Kornhausera — „toczyć się” i „kręcić się”, u którego również słowo „ubojica” ma dwa znaczenia: „zabójca” oraz „zbrodniarz”. W pierwszym przypadku chodzi raczej o wzbogacenie słownictwa, w drugim zaś — o uzasadnioną w tym kontekście amplifikację, polegającą na dodaniu informacji, gdyż zbrodniarz to ktoś, kto nie zabił raz, to wreszcie słowo kojarzące się z wojnami, bo jest używane często w kontekście zbrodniarzy czy zbrodni wojennych.

Kornhauser nie posługuje się również odpowiednikami słownikowymi w wersie 6., zamiast „zniszczy” („uništi”) mamy „dosięgnie”, w wersie 15. zamiast „spal” — „przeszyj” („sažeži”) zbrodniarza. Wybory te związane są z konsekwentnym budowaniem obrazu błyskawicy, która ma najpierw dosięgnąć zbrodniarza (6. wers), a później go przeszyć (15. wers) i obrócić w czarny popiół (16. wers). Kordowicz natomiast posłużyła się w swym tłumaczeniu odpowiednikami słownikowymi. I tak w dwóch ostatnich wersach, tak jak w oryginale, najpierw grom ma spalić zabójcę, a później zamienić go w popiół. Efekt w obu przypadkach jest ten sam — śmierć zbrodniarza. Jednak Kordowicz, w odróżnieniu od Kornhausera, po raz kolejny nie rozpoznaje aluzji stylistycznej. Ostatni wers jest bowiem jeszcze jednym nawiązaniem do Biblii i transformacją znanych słów, jakże Bóg skierował do Adama, gdy ten popełnił pierwszy grzech: „z prochu powstałeś i w proch się obrócisz” (w języku chorwackim „iz praha si nastao, u prah ćeš se pretvoriti”).

Ciekawa wydaje się również różnica plasująca się na poziomie morfologiczno-składniowym, a dotycząca kwestii wyboru trybu gramatycznego. Jak pisaliśmy wcześniej, pierwsze zdanie w oryginale to zdanie w trybie oznajmującym, z konstrukcją *da* + czas teraźniejszy („O da se pokrene, / Da se od Iskona pokrene / [...] I okrene ... / [...] I da uništi”), wyrażające modalność życzącą (*da* w funkcji optatywnej). W języku polskim tej konstrukcji odpowiada zdanie z partykułą *że*, *żeby* („żeby się poruszyło Koło Przeznaczenia”). Po tym zdaniu następują trzy krótkie zdania rozkazujące, każde w oddzielnym wersie („Čuj me... / Sažeži... / Pretvori ga...”). Dzięki temu wraz z lekturą i opisem zbrodni napięcie w utworze narasta. Kulminacją procesu jest tryb rozkazujący, wykrzyczana prośba o wymierzenie kary zabójcy, pojawiająca się w trzech ostatnich wersach. O ile finał wiersza jest w obu przekładach podobny, trzy razy powtórzona konstrukcja trybu rozkazującego, z drobną, ale nie bez znaczenia, zmianą w przekładzie Kornhausera na poziomie syntaktycznym, polegającą na połączeniu dwóch ostatnich zdań w jedno za pomocą spójnika *i*, co naśladuje i wzmacnia stylizację biblijną właśnie na poziomie składni, gdyż konstrukcja zdania ze spójnikiem *i* jest typowa dla języka Biblii (składnia współrzędna, łączenie i rozpoczynanie zdań spójnikami), o tyle początek w obu przypadkach jest inny niż w oryginale. U Kordowicz pojawia

się forma trybu rozkazującego („O, niech się poruszy, / Niech się od Prapoczątku poruszy / [...] / I obróci ... / [...] I zniszczy...”), w tym wypadku raczej wyrażającego życzenie niż rozkaz, a u Kornhausera — forma trybu przypuszczającego („O, gdyby zaczęło się toczyć / Gdyby od początku zaczęło się kręcić / [...] I zwróciło się ... / [...] I dosięgło...”), pośrednio wyrażającego życzenie, ale równocześnie dozę niepewności odnośnie do prawdopodobieństwa nastąpienia zmiany. Jakie są skutki substytucji kategorii gramatycznych na poziomie morfologicznym? Otóż Kornhauser zachowuje płynność; w jego przekładzie poziom emocji wyrażanych przez podmiot liryczny rośnie, ale zastosowanie trybu przypuszczającego powoduje nadanie sytuacji bardziej hipotetycznego charakteru. Kordowicz natomiast pozbawia tekst początkowego wyciszenia. Decydując się na tryb rozkazujący, od razu nadaje wypowiedzi duży ładunek emocjonalny.

Na poziomie składniowym przekład Kordowicz odtwarza syntaksę oryginału, Kornhauser zaś — poza ingerecją wspomnianą w poprzednim akapicie — dokonuje jeszcze inwersji w 9. wersie, umieszczając rzeczownik na jego początku. Jest on ponadto użyty w liczbie mnogiej, co wraz z jego inicjalną pozycją akcentuje to słowo w wierszu — fakt zabijania niewinnych. W wersie 12. Kornhauser, w odróżnieniu od oryginału i Kordowicz, przenosi czasownik na początek wersu, co odpowiada zasadzie konstrukcyjnej całego utworu — być może zmienność pozycji czasownika ma tu sugerować, sprowokować obrót koła — w myśl której w środkowych partiach i na końcu czasownik zajmuje inicjalną pozycję w wersie, a na początku wiersza — finalną. Kornhauser czyni tu jeszcze jedno odstępstwo, dzięki czemu osiąga ciekawy efekt, przesuwając w ostatnim wersie czasownik na koniec, nadając wierszowi budowę klamrową i zamykając tym samym wypowiedź na poziomie intonacyjnym. Ostatnią zmianę na poziomie składniowym w przekładzie Kornhausera dostrzegamy w 10. wersie, gdzie zamiast przecinka pojawia się spójnik *i* — „i w polu”. A więc ponownie zostaje powtórzony spójnik *i*, tym samym wzmocnieniu ulega z jednej strony efekt biblijnej stylizacji, z drugiej — rytmizacja wypowiedzi budowana przez wyraźny paralelizm składniowy.

Porównując oba przekłady i dokonując ich całościowej analizy semantycznej i stylistycznej, przekład Kornhausera należałoby nazwać, opierając się na klasyfikacji Edwarda Balcerzana¹³, przekładem transpozycyjno-modulacyjnym, przekład Kordowicz zaś — tłumaczeniem filologicznym. W pierwszym przypadku w strategii tłumaczenia dopuszczalne są takie zmiany, jak właśnie transpozycje oraz modulacje. Te pierwsze Jerzy Ziomek proponował rozumieć jako zastępowanie jednych wyrazów innymi bliskoznacznymi, te drugie natomiast jako poszanowanie struktury języka docelowego¹⁴. W przekładzie Kornhausera bardziej widoczna jest stylizacja biblijna, obecna zarówno na poziomie syntaktycznym,

¹³ Por. E. Balcerzan: *Poetyka przekładu artystycznego*. W: Idem: *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*. Katowice 1998, s. 29.

¹⁴ Por. Ibidem.

morfologicznym, jak i leksykalnym. Zabiegi, jakie stosuje Kornhauser, będąc przecież znanym polskim poetą, wyraźnie obdarzonym wyczuciem walorów stylistycznych polskiego języka literackiego, wydają się podporządkowane zamiarowi uzyskania ekwiwalencji pragmatycznej, co w tym wypadku zostało osiągnięte. Przekład Kornhausera stanowi wreszcie „zniczeniowo-stylistyczny inwariant oryginału”¹⁵. Kordowicz, stosując bardziej dosłowne tłumaczenie, efekt stylizacji biblijnej osłabia i podważa tym samym w wierszu związek płaszczyzny stylistycznej z semantyczną.

Wiersz D. Tadijanovicia *Molba munji nebeskoj* w oryginale i w polskich przekładach

| <i>Molba munji nebeskoj</i> | <i>Prośba do gromu z nieba</i> | <i>Prośba do błyskawicy</i> |
|--|---|---|
| O, da se pokrene, Da se od Iskona pokrene Točak Usuda I okrene se prema Munji U oblačnom nebu I da uništi Onoga Što cereći se u svome Kabinetu Ubija Jednoga po jednoga nedužnika, U kući, na cesti, u polju, A on, ubojica, Pred svijetom izigrava Nevinašce, ovčicu božju. Čuj me, Munjo nebeska! Sažeži ubojicu! Pretvori ga u crni pepeo! | O, niech się poruszy, Niech się od Prapoczątku poruszy Kolo Fortuny I obróci się do Gromu Na chmurnym niebie I zniszczy Tego, Który śmiejąc się szyderczo w swoim Gabinetcie Zabija Jednego po drugim niewinnego, W domu, na drodze, w polu, A on zabójca, Przed Światem udaje Niewiniątko, bożą krówkę. Usłysz mnie, Gromie niebieski! Spal zabójcę! Zamień go w czarny popiół! | O, gdyby zaczęło się toczyć Gdyby od Początku zaczęło się kręcić Kolo Przeznaczenia I zwróciło się ku Błyskawicy Na pochmurnym niebie I dosięgło Tego Który śmiejąc się szyderczo w swoim Gabinetcie Zabija Niewinnych jednego po drugim, W domu, na drodze i w polu. A on, zabójca, Odgrywa przed światem Niewiniątko, baranka bożego. Usłysz mnie, Błyskawico Na Niebie! Przeszyj zbrodniarza I w czarny popiół go obróć! |
| Zagreb, Gajeva 2a, 4. rujna 1991, srijeda | (Zagreb, Gajeva 2a, 4 września 1991, środa) Przeł. M. Kordowicz | Przeł. J. Kornhauser |

Chorwacka literatura wojenna lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku nie doczekała się zbyt wielu polskich przekładów. Artystyczna wartość tej literatury, kwestionowana i u nas, i w samej Chorwacji, mogła być jedną z wielu przyczyn tego stanu rzeczy, ale pozostaje pytanie, czy stanowi ona decydujące kryterium. Motywacje dokonywanych wyborów, o czym była mowa na początku niniejszego artykułu, wątpliwości tylko mnożą. Skutki wojny będą jeszcze długo widoczne. Być może te wstrząsające wydarzenia znajdą w przyszłości bardziej cenione literackie reprezentacje. Miron Białoszewski *Pamiętnik z powstania warszawskie-*

¹⁵ Por. B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998, s. 18.

go zaczął pisać 23 lata po upadku powstania. Wydaje się, że książki o tematyce wojennej wciąż będą powstawać — przykładem może tu być wydana w 2006 r. powieść Ivany Sajko pt. *Rio bar*¹⁶, której akcja rozgrywa się w czasie przeprowadzonej w 1995 r. operacji wojskowej Oluja — i niewykluczone, że zostaną przetłumaczone na język polski.

¹⁶ Ivana Sajko należy do najmłodszego pokolenia chorwackich twórców. Znana jest przede wszystkim jako autorka utworów dramatycznych, m.in. *Arhetip: Medeja — monolog za ženu koja ponekad govori* (2000); *Žena-bomba* (2003); *Europa — monolog za majku Courage i njezinu djecu* (2004).

Leszek Malczak

O polskim prijevodima hrvatskog ratnog pisma — Dragutin Tadijanović: *Molba munji nebeskoj*

Sažetak

Nakon 1990. u poljskim prijevodima hrvatske književnosti prijevodi hrvatskog ratnog pisma zauzimaju relativno malo mjesta. Na području lirike najznačajnija publikacija je prijevod Stamaćeve i Sanaderove zbirke *U ovom strašnom času. Antologija hrvatske ratne lirike*. U članku se govori o razlozima slabe emisije i recepcije hrvatskog ratnog pisma te analizara prijevod Tadijanovićeve pjesme pod naslovom *Molba munji nebeskoj*. Autorica prvog prijevoda je Muriel Kordowicz koja je prevela sve pjesme u spomenutoj antologiji, autor drugog prijevoda je Julian Kornhauser koji je objavio ciklus vlastitih prijevoda Tadijanovićevih pjesama u časopisu „Literatura na Świecie”. U zaključku analize stoji da dvoje prevoditelja imaju različite strategije prevođenja. Kordowiczin prijevod je primjer filološkog prevođenja, Kornhauserov prijevod je primjer transpozicijsko-modulativnog prevođenja.

Leszek Malczak

About the Polish translations of the Croatian war writings — Dragutin Tadijanović: *Molba munji nebeskoj*

Summary

After 1990 the translations of the Croatian war writings relatively seldom appear in Polish translations of Croatian literature. In the realm of lyrics the translation of Stamać & Sanader's book *U ovom strašnom času. Antologija hrvatske ratne lirike* is the most important publication. In this article two translations of Tadijanović' poem entitled *Molba munji nebeskoj* are analysed. The authoress of the first translation Muriel Kordowicz has translated the poem in the above mentioned anthology, the author of the second one Julian Kornhauser has published his own translations of Tadijanović' poem in the magazine „Literatura na Świecie”. In the recapitulation of this analysis the statement of two different translators' strategies is given. The Kordowicz' translation is an example of philological model of translation and the Kornhauser's translation is an example of transpositional-modulational one.

Anita Gostomska

O strategii tłumaczenia na przykładzie powieści *Ministarstvo bólu* Dubravki Ugrešić*

Dubravka Ugrešić jest obecnie jedną z najlepiej rozpoznawalnych postaci południowosłowiańskiej przestrzeni kulturowej. Potocznie utożsamiana z Chorwacją, sama chętniej przyznaje się do duchowego pokrewieństwa z byłą Jugosławią. W Polsce faktycznie zaistniała w 1992 r., za sprawą przekładu niewielkiej powieści z 1988 r. zatytułowanej *Forsowanie powieści-rzeki*¹, która przyniosła pisarce w jej ojczyźnie autentyczną popularność i rozgłos na skalę lokalną — wówczas jugosłowiańską. W Polsce, wydana przez Państwowy Instytut Wydawniczy w serii Klub Interesującej Książki, postmodernistyczna powieść Ugrešić pozostawała — jak się zdaje — znana przede wszystkim wąskiemu (prawdopodobnie slawistycznemu) gronu odbiorców. Sytuację zmienił dopiero zbiór esejów *Kultura kłamstwa*², który, ukazując się na polskim rynku wydawniczym w 1998 r., uruchomił lawinę przekładów zarówno dzieł najnowszych Ugrešić, jak i starszych, nigdy

* D. Ugrešić: *Ministarstvo boli*. Zagreb 2004; przekł. pol.: *Ministarstwo bólu*. Tłum. D.J. Ćirlić. Izabelin—Wołowiec 2006. Podawane w tekście numery stron dotyczą odpowiednich wydań powieści.

¹ D. Ugrešić: *Forsiranje romana-reke*. Zagreb—Beograd 2002; przekł. pol.: *Forsowanie powieści-rzeki*. Tłum. D. Ćirlić-Straszyńska. Warszawa 1992; Eadem: *Forsowanie powieści-rzeki*. Tłum. D. Ćirlić-Straszyńska. Wołowiec 2005. Powieść ta była także pierwszym z utworów Dubravki Ugrešić, który doczekał się w Polsce drugiego wydania.

² D. Ugrešić: *Kultura laži*. Zagreb—Beograd 2002; przekł. pol.: *Kultura kłamstwa*. Tłum. J.D. Ćirlić. Wrocław 1998; Eadem: *Kultura kłamstwa*. Tłum. D.J. Ćirlić. Wołowiec 2006. Eseje te pozostają drugim (po *Forsowaniu powieści-rzeki*) i dotychczas ostatnim dziełem pisarki wznowionym na polskim rynku.

wcześniej w Polsce niepublikowanych³. Kontrowersyjna pisarka na spotkaniach autorskich, które, najczęściej towarzysząc kolejnym publikacjom, w Polsce odbywają się od 2003 r., każdorazowo gromadzi rzesze sympatyków swej twórczości. O powodzeniu niełatwej w odbiorze literatury świadczyć może ponadto fakt adaptacji do potrzeb scenicznych miniaturowej powieści *Stefcia Ćwiek w szponach życia*; premiera przedstawienia, stosunkowo luźno osnutego na jej kanwie, miała miejsce w Warszawie, w październiku 2005 r.⁴

Zanim zastanowimy się nad sposobami postępowania tłumaczki wobec tekstu najnowszej dla polskiego czytelnika powieści Dubravki Ugrešić, zaznaczmy, że przybliżaniem twórczości tej pisarki rodzimemu odbiorcy zajmują się w naszym kraju wyłącznie dwie osoby — Danuta Ćirlić-Straszyńska oraz Dorota Jovanka Ćirlić, co w pewnym sensie ogranicza potencjał naszych rozważań. Sytuacja ta pozbawia nas bowiem możliwości dokonywania analiz porównawczych przekładów tych samych dzieł, co zazwyczaj otwiera szersze pole do badawczych „popisów”⁵. Jako że nie jest ona jednak przypadkiem odosobnionym w funkcjonowaniu literatur słowiańskich w globalnej przestrzeni kulturowej (podobnie jak w kręgu języków bliskopokrewnych), zmuszeni będziemy podążać tropem licznych slawistów, którzy, w szeroko pojętych badaniach nad przekładem, skazani są bardzo często wyłącznie na własną intuicję językową. Między innymi dlatego wypowiedź niniejsza będzie mieć charakter szkicowy, informujący o problematycznej sytuacji przekładowej wspomnianego utworu.

Ministerstwo bólu nie należy do dzieł łatwo poddających się zabiegom translacji. Całość buduje zróżnicowana w zależności od tematyki danego fragmentu pierwszoosobowa narracja; dominujący jest ton eseistyczny, autobiograficznie nacechowany. Narratorka, Tanja Lucić, kaprysem wojennego losu zostaje rzucona do Amsterdamu, gdzie zaproponowano jej prowadzenie na slawistyce zajęć zwanych *servokroatisch*. Jej studentami stają się uchodźcy z krajów byłej Jugosławii,

³ Wśród „najnowszych” znalazły się następujące tomy: D. Ugrešić: *Američki fikcionar*. Zagreb—Beograd 2002; przekł. pol.: *Amerykański fikcionarz*. Tłum. D. Ćirlić-Straszyńska. Wołowiec 2001; Eadem: *Muzej bezuvjetne predaje*. Zagreb—Beograd 2002; przekł. pol.: *Muzeum bezwarunkowej kapitulacji*. Tłum. D.J. Ćirlić. Izabelin 2002; Eadem: *Zabranjeno čitanje*. Zagreb—Beograd 2002; przekł. pol.: *Czytanie wzbronione*. Tłum. D.J. Ćirlić. Izabelin 2004. Do „starszych” można zaliczyć: D. Ugrešić: *Štefica Cvek u raljama života*. Zagreb 1981; przekł. pol.: *Stefcia Ćwiek w szponach życia*. Tłum. D.J. Ćirlić. Wołowiec 2002; Eadem: *Poza za prozu*. Zagreb—Beograd 2001; Eadem: *Život je bajka*. Zagreb—Beograd 2001; przekł. (i wybór) pol.: *Baba Jaga zniosla jajo*. Tłum. D. Ćirlić-Straszyńska. Wołowiec 2004.

⁴ D. Ugrešić: *Stefcia Ćwiek w szponach życia*. Reżyseria i adaptacja K. Janda. Tłum. D.J. Ćirlić. Scenografia M. Maciejewska. Opracowanie muzyczne M. Broczkowska. Obsada: Stefcia — Agnieszka Krukówna, Ciotka — Zofia Merle, Marianna — Violetta Arlak, Kierowca, Biceps, Intelektualista, Chemik, Vinko — Michał Piela. Premiera: 29.10.2005 r. w Teatrze Polonia w Warszawie. Spektakl pokazywany był także w wielu teatrach w całej Polsce.

⁵ Alternatywą mogłoby okazać się porównanie przekładów tego samego tekstu na różne języki.

dla których łatwa nauka jest sposobem na życie w nowych okolicznościach, a nie celem samym w sobie. Absolwentka jugosławistyki, specjalistka od literatury (doktoryzowała się w zakresie wykorzystania dialektu kajkawskiego w utworach pisarzy chorwackich), prowadzi zajęcia, które z czasem zamieniają się w rodzaj wzajemnej grupowej terapii. Jednak zanurzenie w jugonostalgię pozornie tylko przynosi oczekiwaną ulgę, okazuje się bowiem, że wybiórcza, nostalgiczna pamięć jest równie niebezpieczna, co akt całkowitego zapomnienia czy chorobliwa próba zapamiętania wszystkiego. Akcja powieści rozgrywa się w Holandii, co znajduje odbicie w specyficznej sytuacji językowej bohaterów — emigrantów; warto przy tym zauważyć, że chwilowy pobyt kobiety w Zagrzebiu u matki również jest nacechowany uchodźczą egzystencją. Napięcie pomiędzy tym, co swojskie, „nasze”, a tym, co obce i inne, konsekwentnie podtrzymywane przez narrację, wyznacza rytm tej prozy. Perspektywa zmienia się nieustannie; teraźniejszość zderza się z przeszłością, pokonując w nieuchwytej przestrzeni kulturowy dystans. Patos wygnańczej doli ociera się o śmieszność, wspomnienia ocalone z zagłady zaś są banalne i kiczowate. Historia kończy się w sposób wystarczająco zaskakujący, aby czytelnik mógł jej finał wziąć w ironiczny nawias i zastanowić się nad sensem gorzkiej groteski.

Narracyjna niespójność może przeszkadzać w czytaniu, jednak jeszcze innych trudności nastęrcza intertekstualna polifoniczność tekstu, w którym aż roi się od jawnych i ukrytych dialogów z autorami i utworami niekoniecznie znanymi przeciętnemu polskiemu czytelnikowi. Z tego względu być może najtrudniejsze w odbiorze są te fragmenty powieści, w których Dubravka Ugrešić, ustami postaci wykreowanych w tekście, podejmuje eseistyczną polemikę z wizją rodzimej literatury. W odczytywaniu licznych cytatów i kryptocytatów pomocą służą nieliczne uwagi autorki (*Autorske bilješke*), a w polskim wydaniu także przypisy tłumaczki, która objaśnia wybrane fragmenty tekstu. Informuje ona między innymi o tym, że Ivana Brlić-Mažuranić zyskała miano chorwackiego Andersena, natomiast w przypadku Tina Ujevicia i Vesny Parun ogranicza się wyłącznie do zasygnalizowania, że chodzi o „wybitnych poetów”, co *notabene* wyczerpuje zakres przypisów o charakterze ściśle literackim. Tymczasem w powieści nie brak innych, równie egzotycznych nazwisk autorów i tytułów ich dzieł, takich jak między innymi: Ksaver Šandor Gjalski (*Janko Borislavić, Radmilović*), Vjenceslav Novak⁶ (*Dwa światy, Tito Dorčić*), Milutin Cihlar Nehajev (*Ucieczka*), Miroslav Krleža (*Powrót Filipa Latinovicza*) czy wielu innych, które pozostają jednak bez słowa komentarza ze strony tłumaczki. Wśród zabiegów mających na celu przywołanie oryginalnego literackiego kontekstu uwagę zwracają między innymi próby opisowego przedstawienia powieści *Branka* Augusta Šenoi oraz wiersza Tina Ujevicia *Svakidašnja jadikovka*. Podczas gdy w oryginale czytamy: „U vašim grudima kuca stotinjak i više godina staro jalševačko srce učiteljice Branke [...]” (s. 252),

⁶ W polskim wydaniu utrwalonego błędnie jako Vienčeslav (s. 168).

z polskiego przekładu dowiadujemy się, że mowa o sercu „naszej Siłaczki, nauczycielki Branki [...]” (s. 204). Analogicznie, Tanja mówi: „Dala sam im da nauče napamet Ujevičevu pjesmu *Svakidašnja jadikovka*” (s. 188), zaś po polsku komunikat ten brzmi następująco: „Kazałam im nauczyć się na pamięć wiersza Ujevicia *Svakidašnja jadikovka*, tęsknej codziennie śpiewanej pieśni” (s. 165).

Osobę zaznajomioną z tekstem oryginału zastanowić może natomiast zastąpienie jednego z pseudorozdziałów utworu zupełnie innym, pierwotnie nieobecnym. Przyczyny takiego rozwiązania wydają się jasne i uzasadnione, co więcej, przypuszczać należy, że zmiana nastąpiła w pełnym porozumieniu z pisarką, która, prawdopodobnie, zakładając zainteresowanie powieścią także poza krajami byłej Jugosławii, stworzyła alternatywny wariant tekstu, pozbawiony szczegółowych opisów lektur omawianych ze studentami przez Tanję Lucić. Polscy slawiści (a zwłaszcza kroatyści) rzeczona ingerencję w tkanę powieści, mimo iż, jak możemy przypuszczać, „manipulacja” została zainicjowana przez samą pisarkę, powinni powitać z ogromnym rozczarowaniem, bowiem fragmenty te (w polskim wydaniu niejako streszczone w rozdziale tamten poprzedzającym) należą do najbardziej brawurowych rozliczeń ze spuścizną chorwackiej literatury, a właściwie z jej nową, poprawną politycznie historią, napisaną przez tych, którzy — w przeciwieństwie do Dubravki Ugrešić — w odpowiednim momencie opowiedzieli się po właściwej stronie. Pisarka, piętnując zakłamaną patriotyzm rodzimych krytyków i historyków literatury, obnaża wszystkie słabe punkty ojczystych „arcydzieł”. Dodatkowa wartość polemicznego wywodu, przypominającego często literacki esej, polega na możliwości włączenia go w zakres interpretacyjnego paradygmatu, w którym głęboko skrywana, a następnie okazywana z całą siłą nienawiść, wzajemna agresja i niechęć, zadawanie bólu oraz cierpienie zajmują poczesne miejsce.

Problematyczne z punktu widzenia translacji wydają się także tekstowe odniesienia, ufundowane na podłożu jugosłowiańskiej przeszłości, a właściwie nostalgii w specyficznym — jugosłowiańskim wariacie. Ugrešić nie stroni od mniej lub bardziej czytelnych aluzji do faktów i wydarzeń historycznych (w przypisach tłumaczki odnaleźć można między innymi informację o strajku górników w Husino w 1920 r. czy krótką notkę na temat obozu politycznego na wyspie Goli Otok), przywołuje dane topograficzne oraz wiele detali zaczerpniętych z jugosłowiańskiej kultury masowej, takich jak: wspomnienia kolektywnie obchodzonych świąt państwowych i towarzyszących im tańców, fragmenty popularnych piosenek rockowych i ludowych, tytuły kultowych w dobie Jugosławii filmów, przepisy na potrawy z kuchni bratnich narodów, nazwy słodczy itd. Tłumaczka i w tym przypadku jak gdyby waha się pomiędzy informacją daną w przypisie [„stojadin”, czyli „legendarny samochód produkowany w latach siedemdziesiątych w Kragujevcu — jugosłowiańska odpowiedź na niemieckiego volkswagena, czyli zastava 101. W sam raz, żeby załadować do niego cztero-, pięcioosobową rodzinę, bagaż i ruszyć nad Adriatyk” (s. 258)], próbą krótkiej charakterystyki [„Gledali smo *Gradanina Pokornog* i umirali od smijeha” (s. 72); „Oglądaliśmy

satyryczny jugo-serial *Obywatel Pokorny* i umieraliśmy ze śmiechu” (s. 66)] a całkowitą obojętnością w stosunku do niezliczonych elementów jugosłowiańskiej mozaiki kulturowej minionej epoki [„Ante je doista znao sve: stare parti-zanske pjesme, gradske pjesme, bosanske sevdalinke, srpska kola, međimurske popevke, dalmatinske, makedonske, vranjanske, mađarske i ciganske pjesme, slovenske polke... Ništa nismo propustili: ni *Eminu*, ni *Biljana platno beleše*, ni *Ruso kose, curo, imaš*, ni *Rožica sam bila*, ni *Moj očka ma konjička dva*, ni *Bilećanku*, ni *Od Vardara pa do Triglava*... (s. 94—95); „Ante znał naprawdę wszystko: stare pieśni partyzackie, ballady miejskie, bośniackie *sevdalinki* opowiadające o miłości, serbskie *kola*, śpiewki z Medjumurja, piosenki dalmatyńskie, macedońskie i te z Vranja w południowej Serbii, i węgierskie, i cygańskie, a także słoweńskie polki... Niczego nie pominęliśmy: ani *Eminy*, ani *Biljana platno beleše*, ani *Ruso kose, curo, imaš*, ani *Rožica sam bila*, ani *Moj očka ma konjička dva*, ani *Bilećanki*, ani *Od Vardara pa do Triglava*... (s. 85)]⁷.

Kwestia dotycząca przekładu nazw własnych produktów spożywczych i potraw chętnie przyrządzanych przez obywateli dawnej Jugosławii także okazała się sporym wyzwaniem. Strefa kulinariów, w przeciwieństwie do literackich czy językowych tropów obecnych w powieści, stosunkowo bliska przeciętnemu obcemu odbiorcy, nieoczekiwanie nie otrzymała, jak się zdaje, pełnego wyrazu w polskim tekście. W przypisach czytelnik zostaje zaznajomiony ze znaczeniem słów: „burek” i „baklava”, natomiast pozostałe pojawiające się w dalszych częściach utworu nazwy zostały bądź to przetłumaczone z krótkim objaśnieniem [„Melihja je donijela kutiju punu pravih bosanskih urmašica, koje je ispekla njezina mama” (s. 93); „Melihja przyniosła mi pudełko prawdziwych bośniackich ciasteczek, te urmašice z masła, mąki i jajek upiekła jej mama i polała roztopionym cukrem”. (s. 84)], bądź to przetłumaczone dosłownie, bez dbałości o polskie konotacje użytych określeń⁸ [wyraz „napolitanka”⁹, oznaczający kruchy, zazwyczaj przekładany wafelek, w polskiej wersji zyskuje miano herbatnika — „»jadro« napolitanke” (s. 94); „herbatniki »Jadro«” (s. 85) lub „neapolitanki” — „Mama je na kraju sva-kom od nas kupila po »torticu«, okruglu, prhku napolitanku prelivenu čokoladom” (s. 71); „Na koniec mama kupowała każdemu z nas po »torciku«, czyli okrągłej kručzej neapolitance, polanej czekoladą” (s. 65)].

⁷ W cytowanym fragmencie tłumaczka opatruje przypisem tylko nazwę „Medjumurje”.

⁸ Z sytuacją taką mamy do czynienia między innymi, gdy mowa jest o „bajaderkach”. O ile w języku polskim słowo to jest jednoznacznie kojarzone z „ciastkiem w kształcie kulki lub kostki, zrobionym z okruszków innych ciast i masy kakaowej” (*Inny słownik języka polskiego PWN*. Red. M. Bańko. T. 1. Warszawa 2000, s. 60) czy po prostu z „ciastkiem wyrabianym z okruszków cukierniczych” (*Mały słownik języka polskiego*. Red. E. Sobol. Warszawa 1995, s. 31), o tyle dla Chorwatów oznacza ono typ delikatesowego cukierka, w którym delikatnie utwardzona masa powstała ze zmielonych orzechów laskowych i migdałów oraz z masła kakaowego; najsłynniejszy bodajże produkt chorwackiej firmy Kraš, dostępny w różnej wielkości bombonierkach, często stosowany jako prezent.

⁹ „Napolitanka” to, według Vladimira Anicia, „slatkiš tvorničke izrade, redovi oblatni premazani čokoladnom ili voćnom masom”. V. Anić: *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb 1998, s. 587.

Podobny brak konsekwencji odnotowujemy w przypadku określeń „Šipac” i „Šiptar”, z których pierwsze zostało objaśnione w przypisach tłumaczki jako „pococzne pogardliwe określenie Albańczyków” (s. 259), drugie zaś obywa się w przekładzie bez żadnego komentarza. Analogicznie postępuje tłumaczka z poezją włączoną w obręb tekstu powieści. O ile recytowany w oryginale po macedońsku wiersz Konstantina Miladinova *Taga za jug* został w przypisach podany w przekładzie Adama Wołka wraz z adresem bibliograficznym tomu, z jakiego pochodzi, o tyle poemat Desanki Maksimović *Krvava bajka* zachowuje tylko (objaśnione następnie w przypisie) oryginalne brzmienie tytułu, co stwarza domniemanie, iż treść utworu przetłumaczyć musiała Dorota Jovanka Ćirić.

Zdaniem Juliana Kornhausera, tłumaczka nie najlepiej poradziła sobie ze słowem — zwrotem „drugarice” (studenci tak się zwracają do Tanji), które jest „znakiem komunistycznych czasów”¹⁰, a które zostało oddane jako „proszę pani”, co według Kornhausera „nie odpowiada ani intencjom pisarki, ani realiom”. Pomijając polityczne konotacje, decyzja ta zakłócić może przekaz, który u Dubravki Ugrešić jest bardzo czytelny: „U početku su me zvali profesorice Lucić, ali su ubrzo prešli na drugarice. [...] Drugarice je značilo učiteljice ili nastavnice. To drugarice bilo je za moje studente vesela intimna šifra za vezu [...] s vremenom koje je prošlo, sa zemljom koje više nije bilo. [...] Laki je bio Zagrepčanin. Zapamtila sam ga jer mi se, za razliku od drugih, obraćao s gospodo, gospodo Lucić. Držao je, valjda, da je drugarice nešto jako jugoslavensko, komunističko, nehrvatsko”. (s. 15, 17). Czytelnik polski może mieć problem z właściwym odczytaniem tego fragmentu: „Na początku mówili do mnie »profesorice Lucić«, ale szybko przeszli na formę »proszę pani«. [...] »Proszę pani« znaczyło tyle, co »pani doktor« czy »magister«. Owo »proszę pani« było dla moich studentów wesołym, intymnym szyfrem, cofającym nas [...] do czasu, który minął, do kraju, którego już nie było. [...] Laki był z Zagrzebia. Zapamiętałam go, bo w przeciwieństwie do innych zwracał się do mnie »pani Lucić«. Uważał pewnie, że wszelkie inne formy są czymś bardzo »jugosłowiańskim«, »komunistycznym«, »niechorwackim?»”. (s. 17, 19).

Niewątpliwie kwestia językowa, na której niejako opiera się semantyka powieści, pozostaje bliska nieprzekładalności. Język narratorki i bohaterów odzwierciedla ich problemy tożsamościowe; czytelnik może obserwować, jak uchodźcy próbują oswoić obce terytorium, przyjmując wyrażenia z języka holenderskiego i angielskiego, którym często biegle władają. Równocześnie pisarka dokonuje swoistej archiwizacji wypowiedzi postaci wywodzących się z różnych części byłej Jugosławii; dodatkową atrakcją czyniąc ze sposobu mówienia ludzi młodych, którzy nierzadko posługują się „wybuchową” mieszaną językową. Oprócz odmienności dialektalnej, mamy w ich przypadku do czynienia ze specyficznym młodzieżowym slangiem, trudnym do naśladowania tym bardziej, że jest on zanieczyszczony

¹⁰ Zob. J. Kornhauser: *Nostalgia w Amsterdamie. O najnowszej powieści Dubravki Ugrešić*. „Europa” 2006, nr 136, s. 14.

obcojęzycznymi naleciałościami. Ocena strategii przyjętej w tym wypadku przez tłumaczkę wymagałaby z pewnością analizy bardziej wnikliwej, podobnie jak rozpatrzenie zabiegów translatorskich zastosowanych w obrębie tzw. bałkańskiej litanii zamykającej powieść. W stosunku do niezwykle wyliczanki kłąt, będących częścią spuścizny po Jugosławii, Julian Kornhauser lakonicznie stwierdza, że „istnej wieży Babel: »bałkańskiej litanii języków«, złożonej z najgorszych przekleństw, wulgarnych powiedzeń, brutalnych porzekadeł powtarzających się w różnych dialektach, narzeczach byłej Jugosławii”¹¹ w przekładzie nie można było zachować. Ponieważ kwestia tak jednoznacznej ewaluacji techniki tłumaczeniowej, polegającej na automatycznym zastąpieniu ludowego „dziedzictwa” jednego kraju jego obcojęzycznym korelatem, wydaje się szczególnie dyskusyjna, jako znacząco wykraczająca poza zakres niniejszego szkicu, powinna naszym zdaniem znaleźć miejsce w odrębnej wypowiedzi, poświęconej wyłącznie temu fragmentowi tekstu.

Z punktu widzenia tłumacza *Ministerstwo bólu* należy niewątpliwie do korpusu tekstów nieprzystępnych. Świadomość, że przekład artystyczny nie dokonuje się tylko na poziomie pierwotnego systemu modelującego, a więc języka, ale także na poziomie systemów wtórnie modelujących, czyli nie jest on jedynie „transkrypcją” z jednego kodu językowego na inny, ale i „transpozycją” z jednego systemu kultury do innego¹², obciąża tego, kto przeprowadza te skomplikowane operacje. Podjęte decyzje ważą na sposobie odbioru; w tym wypadku niepełna ekwiwalencja może prowadzić do zubożenia dzieła, oryginalne realia kulturowe bowiem są nośnikami konotacji, które niekiedy okazują się ważniejsze od samych faktów¹³. Stąd też wprowadzanie do języka przekładu zapożyczeń, tworzenie neologizmów na bazie tekstu źródłowego, posługiwanie się parafrazami, przypisaniami od tłumacza, definiującymi pojęcia obce kulturze polskiej, nie powinny być postrzegane jako stylistyczne obciążanie tłumaczenia, ale jako zabieg mający na celu odtworzenie autentycznego kontekstu kulturowego języka oryginału, bezcennego z punktu widzenia odbiorcy komunikatu.

Paralelnie do „nieprzekładalności” językowej czy kulturowej funkcjonuje ponadto problem intertekstualności, charakterystycznej dla współczesnej literatury pięknej. Aby proces odbioru nie został zaburzony, tłumacz powinien uwzględnić związek zawartej *implicite* w tekście oryginału presupozycji z relacjami tekstowymi wpisanymi w ten tekst. Tym bardziej, że złożona struktura utworu czyni wszelkie pominięcia ze strony tłumacza stosunkowo łatwo rozpoznawalnymi, co w efekcie prowokować może nierzadko nazbyt pochopne oceny efektów jego pracy.

¹¹ Zob. *ibidem*.

¹² Zob. M. Dąbrowska-Partyka: *Przekład i kultura albo „zakaj se nemre”*. W: Eadem: *Świadectwa i mistyfikacje. Przed i po Jugosławii*. Kraków 2003, s. 130.

¹³ Zob. J. Sypnicki, M. Szeplińska-Karkowska: *Czynniki kulturowe amplifikacji tekstu w procesie tłumaczenia*. W: *Przekładając nieprzekładalne*. Red. W. Kubiński, O. Kubińska, T.Z. Wolański. Gdańsk 2000, s. 201.

Anita Gostomska

Strategija prijevoda u romanu Dubravke Ugrešić *Ministarstvo boli*

Sažetak

Ovaj tekst predstavlja jedan od najnovijih romana Dubravke Ugrešić smatrani kao predmet prijevoda. Roman *Ministarstvo boli* utemeljen na jugoslavenskoj prošlosti u ponekim se djelovima pokazuje blizak nemogućnosti prevođenja. Problem se osobito odnosi na esejišćke dijelove koje ocjenjuju hrvatsku književnost ili komunizam u bivšoj Jugoslaviji. Dorota Jovanka Ćirlić, kao prevoditeljica, odlučila je objasniti neke od poteškoća u odvojenoj bilješci dodanoj romanu (napomene dopunjavaju komentar autorice). Problematične riječi i fraze ostavljene bez takvog objašnjenja mogu ga naći izravno u romanu (deskriptivno komentirane) ili prepuštene su sposobnosti čitatelja. Osim kulturne osnove u romanu postoji također jezično pitanje koje s obzirom na njegovi komplicirani karakter i strategiju prevođenja u tome slučaju trebalo bi prikazati posebno na drugom mjestu.

Anita Gostomska

The translation strategy in Dubravka Ugresic's novel *The ministry of pain*

Summary

The text presents one of Dubravka Ugresic's latest novels perceived as the subject of translation. *The ministry of pain* founded on (ex-)Yugoslavian past turns out extremely difficult, in some parts it seems close to the untranslability. The problem concerns especially the parts which are more essayistic and estimate Croatian literature or communism in former Yugoslavia. Dorota Jovanka Ćirlić, the translator, had decided to explain some of the difficulties in her special note added to the novel (the footnotes supplement the writer's endnotes). The troublesome words and phrases left without that kind of explanation might find it directly in the novel (descriptively commented) or require reader's self-reliance. Apart from the cultural setting there is also a language question in the novel which because of its complex character and the translation strategy shall be interpreted separately.

Anna Ruttar

Tłumaczenie wiersza *klišej kiše* Josipa Severa a zagadnienie muzyczności

Pośród reprezentantów chorwackiej poezji po 1945 r. w „Moście” (1991) nie mogło zabraknąć Josipa Severa (1938—1989). Za życia opublikował tylko dwa tomy poetyckie: *Diktator* (1969)¹ i *Anarhokor* (1977)² (pośmiertnie zaś ukazały się: *Borealni konj* (1989)³ i *Syježa dama Damask trese* (2004)⁴). Należał jednak do tych nielicznych, którzy już za życia stali się legendą⁵. W plebiscycie „Top 5 hrvatskih pjesničkih knjiga od 1950. do danas”, przeprowadzonym przez czasopismo „Poezija”⁶ (grudzień 2006 r.), swój wybór pięciu poetyckich tomów-faworytów prezentowali: Zvonimir Mrkonjić, Branko Maleš, Branimir Bošnjak, Sead Begović, Miroslav Kirin, Krešimir Nemeć, Denis Derk i Rade Jarak. W wyborze każdego z nich figurował co najmniej jeden z tomików Josipa Severa. Ten postmodernistyczny chorwacki poeta kultowy⁷ studiował rusycystykę w Zagrzebiu i sinologię w Pekinie. Tłumaczył z języków rosyjskiego i chińskiego. Jego *licentia poetica* nie sprowadza się tylko do zręcznego kombinowania dźwięczącymi słowami⁸. Niezwykle bogata „dźwiękowa prezentacja świata” budowana jest między innymi na zrębach rosyjskiej awangardy, futuryzmu, formalizmu (Dubravka Oraić Tolić mówi o twórczości Severa jako o poezji „końca awangardowego raj”), tradycji poe-

¹ J. Sever: *Diktator*. Zagreb 1969.

² J. Sever: *Anarhokor*. Zagreb 1977.

³ J. Sever: *Borealni konj*. Zagreb 1989.

⁴ J. Sever: *Syježa dama Damask trese*. Zagreb 2004.

⁵ T. Maroević: *Josip Sever*. „Republika” [Zagreb] 1989, god. 45, br. 3—4, s. 185.

⁶ E. Jahić, in: „Poezija” [Zagreb] 2006, br. 3—4.

⁷ G. Rem: *Fragment o kulturnom postmodernom hrvatskom pjesniku Josipu Severu*. „Riječi” [Sisak] 2002, br. 4, s. 9—13.

⁸ T. Maroević: *Josip Sever*...

tyckiej Tina Ujevicia, na rozległych zainteresowaniach kulturą Chin. Swoistą poetycką encyklopedię rozproszonych symboli, motywów, alegorii, śladów tradycji i kultur Josip Sever poddaje działaniu dźwiękowej magii.

W niniejszym artykule podejmujemy dyskusję na temat różnych wymiarów muzyczności tekstu poetyckiego i wskazujemy, jakim modyfikacjom mogą one ulegać w procesie przekładu. Rozważamy możliwości ekwiwalentyzacji muzyczności na wielu poziomach funkcjonowania tego fenomenu. Wybór jednego tylko tłumaczenia wiersza Josipa Severa⁹, opublikowanego we wspomnianym już „Moście”, dyktuje sam oryginał. Trzystrofowy *klišej kiše*, zgodnie z interpretacją Krešimira Bagicia zawartą w książce zatytułowanej *Živi jezici*¹⁰, jest wierszem znakomicie egzemplifikującym jeden ze sposobów poetyckiego, indywidualnego organizowania płaszczyzny brzmieniowej, reprezentującym jeden z „elementów Severowej eufonii”, na który składa się, oprócz anagramów i „poetyckiej etymologii”, „imitativna suzvučja”. Wiersz ten stanowi dobry materiał do rozważań nad muzycznością i nad jej przekształceniami w procesie przekładu nie tylko ze względu na samą płaszczyznę brzmieniową, lecz także z uwagi na obecne w nim tropy muzyczne, a także z tego względu, że jest tekstem obrazującym sposoby realizowania poetyckiego, muzycznego ustrukturywania.

Oto analizowany przez nas utwór J. Severa w oryginale i jego przekład na język polski:

*klišej
kiše*

s trga od sata
niz prašku i vlašku
išla je kiša
ko limena glazba

meni se čula
ko sazvučje miševa
il sjenke dima
preko lišaja

il šuplje vrijeme
kroz praaazan prostor
koje se laže
i poništava¹¹.

Migawka mżawki

z targu przez godzinę
obok bydła i sadła
szedł deszcz
jak grająca blaszanka

a mnie się zdawało
że słyszę pisk myszy
lub drży obłok dymu
ponad mchem.

albo czas ułomny
przez puustą przestrzeń
to kłamię sam siebie
to się unicestwia¹².

⁹ Kilka przekładów poezji Josipa Severa proponuje m.in. antologia *Widzieć Chorwację. Panorama chorwackiej literatury i kultury (1990—2005)*. Red. K. Pieniążek-Marković, G. Rem, B. Zieliński. Poznań 2005.

¹⁰ K. Bagić: *Živi jezici*. Zagreb 1994, s. 72—73.

¹¹ J. Sever: *klišej kiše*. In: *Borealni konj...*, s. 30.

¹² J. Sever: *klišej kiše — Migawka mżawki*. Tłum. A. Szymańska. In: *Most. The Bridge. Journal of croatian literature. O literaturze chorwackiej*. Zagreb 1991.

Tytuł

Zwróćmy uwagę na zapis tytułu oryginału i tytułu przekładu. Tytuły różni nie tylko pisownia pierwszych ich wyrazów (w oryginale małą literą, w przekładzie wielką literą), ale także układ słów. Swoista „choreografia tekstu” tytułu oryginału (G. Rem) sugeruje kierunek padania deszczu. Tytuł przekładu tego kierunku, niestety, już nie odzwierciedla. Zapis proponowany przez Josipa Severa uwyrażnia ponadto brzmieniowe podobieństwo dwu wyrazów (*klišej kiše*) w konfiguracji jeden nad drugim. Nawet jeśli to dźwiękowe podobieństwo wyrazów polskiego tytułu wiersza Josipa Severa (*Migawka mżawki*) zostaje odtworzone, to jednak nie jest ono poparte efektem wizualnym, jaki powoduje zapis. Josip Uzarević mówi o frazowej słabości chorwackiej syntagmy „pada kiša” („pada deszcz”) lub „vani pada kiša” („na zewnątrz pada deszcz”). Podobnie konstatuje Goran Rem: „Padanje kiše kodni je lirski slikovni frazem, u hrvatskom nosi i određenu subauditivnu disperziju”¹³. Tytuł *klišej kiše* jest sugestią, właśnie, padania deszczu, określoną konkretyzacją zjawiska atmosferycznego: semantyzowanym w tytule obrazem padania. Prócz konstatowanego „widoku” padania deszczu, tytuł oddaje: a) słabość semantyczną charakterystycznej syntagmy, a przez układ słów tytułu oryginału dodatkowo b) słabość ta zostaje zobrazowana i odnowiona/wzmocniona.

Praška i Vlaška

Mówiąc o indywidualnej organizacji wypowiedzi artystycznej, Jugana Stojanović wyróżnia takie jej elementy, jak: intonacja, muzyka słów, rytm frazy, zwrotność zdań. Wskazuje tym samym na wyznaczniki decydujące o indywidualnej organizacji warstwy fonicznej tekstu, a zatem o jednym z wymiarów potencjalnie zawartej w nim muzyczności¹⁴. Należy uściślić, że — w myśl podziału muzyczności zaprezentowanego w książce Andrzeja Hejmeja pt. *Muzyczność dzieła literackiego* — chodzi tu o sferę tzw. muzyczności I.A. Hejmej dokonuje bowiem klasyfikacyjnego podziału muzyczności na: pierwszą (I), drugą (II) i trzecią (III). Ponieważ w tekście będzie również mowa o pozostałych „muzycznościach”, konieczne jest ich zdefiniowanie. „Wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii” zawiera w sobie muzyczność I. Jej zakres nie jest jednak jednoznaczny,

¹³ G. Rem: *Melankolični ljetopis hrvatskog pjesništva*. „Zarez” 2004, br. 144—145.

¹⁴ „Nie historia więc, lecz sposób przedstawienia historii, intonacja zdania, styl wypowiedzi, szczególność języka są odbiciem indywidualności autora, jego natchnienia, jego światopoglądu”. J. Stojanović: *Krytyk i struktura przelożenog dzela*. „Literatura na Świecie” 1984, nr 8 (157), s. 309.

gdyż wiąże się ze sferą konkretnego języka artystycznego. Rozpatrując muzyczność I, nie powinniśmy zajmować się immanentnym ukształtowaniem fonetycznym jakiegoś języka, a jedynie „nadany w sposób jednostkowy uporządkowaniem w sferze brzmieniowości danego tekstu literackiego”. Muzyczność I wynika zatem ze świadomego kształtowania przez autora sfery instrumentacji dźwiękowej danego tekstu literackiego i wyjaśnia źródło brzmieniowości utworu. Podczas gdy muzyczność I jest najbardziej powszechna, muzyczność II jest najmniej dyskusyjna, bowiem „ogranicza się do poziomu tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim, ale także — akcydentalnie — przedstawiania muzyki w stanie natury”. Zauważenie muzyczności II może prowadzić do rozpoznania pozostałych rodzajów muzyczności. Jej przejawy prezentują się jednoznacznie w dyskursie artystycznym i często stanowią metatekstowy sygnał służący ujawnieniu dwu pozostałych muzyczności. Muzyczność III natomiast niesie z sobą najwięcej komplikacji. Dotyczy takich zabiegów werbalnych w konkretnym dziele literackim, dzięki którym można weń wprowadzić wymiar dzieła muzycznego. Należy pamiętać jednak, że „zakres możliwości sygnalizowania odniesienia intersemiotycznego [...] jest skrajnie ograniczony ze względu na uwarunkowania ontologiczne — nie ma bezpośredniego przejścia pomiędzy materiałem muzyki a materiałem literatury, rozwiązaniem staje się pojedyncza, indywidualna interpretacja literacka muzycznego schematu”¹⁵.

Zgodnie z interpretacją Krešimira Bagicia zawartą w książce *Živi jezici*¹⁶, *klišej kiše* jest wierszem kapitalnie prezentującym indywidualną organizację płaszczyzny brzmieniowej, a zatem realizację muzyczności I. Powtarzalność tych samych spółgłosek w wierszu, asonanse, aliteracje składają się na typowy dla Josipa Severa poetycki gest — „eufonijnska/zvukovna gesta”. Repetycyjność głosek i imitacyjne całości brzmieniowe zyskują w wierszu wymiar symboliczny i powodują efekt bliski temu, który mogłyby uruchomić onomatopeje¹⁷.

W *Migawce mżawki* „deszcz szedł” („išla je kiša”), ale ulice Praška i Vlaška¹⁸, a także „trg” („trg” Bana Jelačicia wraz z charakterystycznym punktem spotkań pod stojącym na nim zegarem) zupełnie znikły. Zgodnie z oczekiwaniami V.N. Komissarowa, powinno być tak, że „rzetelny tłumacz zawsze próbuje kompensować nieznaną formę języka oryginału wiadomościami o miejscach opisywanych w tekście zdarzeń, studiami nad sytuacją, historią kraju i historią literatury, do której należy tłumaczony utwór, nad drogą twórczą jego autora i tak dalej”¹⁹. W *Mi-*

¹⁵ A. Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001, s. 52—66.

¹⁶ K. Bagić: *Živi jezici...*, s. 72—73.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ „Vlaška ulica — jedna od središnjih ulica u Zagrebu”; pod hasłem „Vlaška”, w: *Veliki rječnik hrvatskog jezika*. Ur. V. Anić. Zagreb 2004, s. 1747.

¹⁹ V.N. Komissarow: *Pewne aspekty rozwoju teorii przekładu w chwili obecnej*. Tłum. K. Jończyk. „Literatura na Świecie” 1986, nr 3 (176), s. 346—348. Więcej na ten temat pisali również: Bożena Tokarz, Edward Balcerzan, Anna Legeżyńska.

gawce... w miejscu rynku/placu (chorwacki „trg”) pojawia się targ z „bydłem i sadłem”. Dochodzi tu do przesunięcia semantycznego, wynikłego z aproksymacyjnej zbieżności słów „trg” — „targ”. W jego konsekwencji brak jakiegokolwiek informacji na temat zagrzebskich miejsc: tych miejsc w przekładzie po prostu nie ma. O ile można by w tłumaczeniu zaproponować ulicę Praską, kłopotu przysparza ulica Vlaška, dla której trudno o ekwiwalent w języku polskim. Pomijając aspekt topograficzny, bo koncentrujemy się teraz na fonicznej organizacji wiersza, nazwy tych dwu wymienionych ulic — co podkreśla Leona Bauman — są istotne, gdyż się rymują, a „suglasnički skup šk imitira pljuštanje kiše”²⁰ (Praška-Vlaška-iŠla-kiŠa). Jeśli wyrugowano z tekstu ulice Prašką i Vlašką, to zmieniono jednocześnie jego dźwiękowość, organizację brzmieniową; jakiś „poziom” deszczowego szumu, który w oryginale został wpisany. Zamiast tego tłumaczka proponuje ciekawy szereg „obok bydła i sadła/szedł deszcz”.

W gestii tłumacza leży pełne zrozumienie rzeczywistości i późniejsze jej odtworzenie²¹. Z oczywistych względów nie należy się spodziewać, że dźwiękowa kreacja rzeczywistości zaproponowana w tłumaczeniu wiersza będzie taka sama, jak w jego oryginale. W jaki sposób przebiega kombinowanie całości brzmieniowych w oryginale, a jaki jest wariant odtworzenia muzyczności I w tłumaczeniu wiersza?

Realizacja muzyczności I w tekście oryginalnym sygnalizowana jest już w dwuwyrazowym tytule wiersza, gdzie dwukrotnie powtarza się sylaba „iš”, imitująca szum padającego deszczu. Anonsowany w tytule szum, na zasadzie uruchomionego w utworze muzycznym materiału dźwiękowego, jest jeszcze kilkakrotnie w wierszu przywołany w wyrazach: „išla”, „kiša”, „miševa”, „lišaja”, „poništava”. Analizując pojawianie się głoski „š” w różnych konfiguracjach, dochodzimy do wniosku, że występuje ona w całościach brzmieniowych: „iš”, „aš” — „ša” („praška”, „vlaška”), „še” i „šu” („šuplje”), a jednocześnie w zbitkach „šk” i „št”. W przekładzie wiersza dostrzegalne są następujące onomatopeje imitujące szum z pomocą głoski „sz”: „szedł”, „deszcz”, „blaszanka”, „słyszę”, „myszy”, a także — na płaszczyźnie wymowy — wyraz „przeźrzeć”. Prócz szeleszczącej głoski „sz”, brzmienie deszczu bywa naśladowane z użyciem głoski „s” w sylabach: „sa”, „s(j)e”, „os”: „sata”, „sazvučje”, „sjenke”, w zaimku zwrotnym „se”

²⁰ L. Bauman: *U-vid u stvarnost Josipa Severa*. „Dubrovnik” [Dubrovnik] 1986, br. 4/5.

²¹ „Różnica między przekładem a twórczością oryginalną, według teorii artystycznego przekładu, polega na wtórności odzwierciedlenia tej rzeczywistości, którą rekonstruuje tłumacz. Z jednej strony, oryginał przedstawia artystyczny obraz jakiejś rzeczywistości wykreowany przez jego autora i tłumacz powinien wszechstronnie zrozumieć, «odczuć» tę rzeczywistość, aby w sposób pełnowartościowy odtworzyć ją za pomocą środków innego języka. Z drugiej strony, rzeczywistość ta została już, w określony sposób artystyczny, odzwierciedlona w oryginale i zadanie tłumacza nie polega na tym, żeby ją przedstawić właśnie tak, jak zrobił autor oryginału. Można rzec, że sam oryginał w całej jego artystycznej swoistości jest właśnie tą rzeczywistością, z którą ma do czynienia tłumacz i którą odtwarza on w swojej twórczości”. V.N. Komissarow: *Pewne aspekty...*, s. 346.

(dwukrotnie), w wyrazie „prostor”. Również w przekładzie „uruchomiona” zostaje głoska „s”: „sadla”, „slyszę”, „puuustą”, „przestrzeń”, „sam”, „unicestwia”.

J. Sever operuje różnymi układami całostek brzmieniowych „lim” — „li” lub „im” — „mi”: „klišej”, „limena”, „miševa”, „lišaja”, „limena” „dima”, a także „la”: „vlaška”, „išla”, „glazba”, „laže”, „čula”. Tłumaczka konfiguruje głoskę „m” w sylabach „m(n)i”, „my” — „ym”, „mu”, „om”, „em”, „am”: „migawka”, „myszy”, „mnie”, „dymu”, „mchem”, „ułomy”, „kłamie”, „sam”. Ciekawa jest występująca w tłumaczeniu powtarzalność układów „dł” i „bl”: „bydła”, „sadła”, „szedł”, i powtarzalność samej głoski „ł”: „slyszę”, „obłok”, „kłamie”, „ułomy”.

Dźwiękowy obraz padania deszczu kreowany jest przez poetę w sposób złożony: oddaje różne cieniowania dynamiczne, różną dynamikę padania deszczu; nie tylko jego szum, ale również intensywne „bębnienie” spadających kropli deszczu. Można więc zauważyć powtarzalność spółgłoski „r” występującej w zbitkach: „tr”, „pr”, „vr”, „kr”, „pr”, w pierwszej i trzeciej strofie wiersza — „s trga”, „praška”, „vrijeme”, „kroz”, „praaazan”, „prostor”, oraz nagromadzenie głoski „k” w układach — „kli”, „ki”, „ku”, „kro”, „ke”: „klišej”, „kiše”, „prašku”, „vlašku”, „kiša”, „ko”, „sjenke”, „preko”, „kroz”, „koje”. W *Migawce mżawki* niuanse brzmieniowe nie są aż tak wyraźnie nakreślone, gdyż o wiele mniejsza jest ich frekwencyjność; głoska „r” pojawia się w wyrazach: „targu”, „grająca”, „drży”, w pierwszej i drugiej strofie, natomiast głoska „k” — w samym tytule *Migawka mżawki* i w słowach: „obok”, „jak”, „blaszanka”, „pisk”, „obłok” i „kłamie”. Kreacja dźwiękowej wizji padania deszczu nie jest więc w tłumaczeniu tak zróżnicowana, jak w oryginale wiersza.

Zmiana w sferze tematyżacji muzyki

W pierwszej strofie wiersza poeta porównuje deszcz do muzyki orkiestry dętej²² („kiša ko limena glazba”²³): „limena glazba” („Limena glazba/vatrogasna glazba — puhaći orkestar koji svira u hodu i na otvorenom prostoru”²⁴). W miejsce tej ostatniej pojawia się w przekładzie polskim, przypomnijmy, „grająca blaszanka”. To dosyć radykalna redukcja dotycząca sfery II muzyczności, tematyżacji samej muzyki, pozbawiająca tekst istotnego, bezpośredniego tropu wiodącego ku muzyczności. Biorąc pod uwagę zainteresowanie Josipa Severa kulturą Dalekiego Wschodu, metafora

²² Orkiestra złożona z instrumentów dętych i perkusyjnych.

²³ J. Sever: *klišej kiše*...

²⁴ Hasło: „glazba”, w: *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*..., s. 355; „muzyka orkiestry dętej/muzyka strażacka — muzyka wykonywana przez orkiestrę dętą, która gra na wolnym powietrzu, poruszając się” [przekład filologiczny — A.R.].

deszczu jako muzyki orkiestry dętej mogłaby zyskać dodatkową głębię. Jako że zjawisku deszczu/wilgoci odpowiada, według reguł chińskiej starożytnej estetyki muzycznej, substancja metalu, „limena gładza” mogłaby być interpretowana jako wtajemniczenie w życie materii, która ją wytworzyła, i w dźwięk kosmosu.

W kulturze chińskiej kosmos był ucieleśnieniem wieczności czasu — i jako taki łączył w sobie zmieniające się pory roku — a także wcieleniem odwiecznej przestrzeni, ingerującym we wszystko, co leżało na wschód, zachód, na północ i południe. Jednoczył w sobie drewno i metal, skórę i kamień. Ucieleśniał wiatr i błyskawice, żywioły wody i ognia. Był dźwiękiem w jego dwóch aspektach: wysokości i barwy. Konkretnie strony świata, pory roku, zjawiska, substancje i instrumenty muzyczne były więc z sobą powiązane²⁵. Opiswane zależności ilustruje następujące zestawienie:

Zestawienie zależności między stronami świata, porami roku, zjawiskami, substancjami
a instrumentami muzycznymi

| Strony świata | Pory roku | Zjawiska | Substancje | Instrumenty muzyczne |
|-------------------|---------------|----------|------------|----------------------|
| Północny wschód | zima — wiosna | grzmot | tykwa | szeng |
| Wschód | wiosna | góra | bambus | fletnia pana |
| Południowy wschód | wiosna — lato | wiatr | drewno | czu |
| Południe | lato | ogień | jedwab | cytra |
| Południowy zachód | lato — jesień | ziemia | glina | flet naczyniowy |
| Zachód | jesień | wilgoć | metal | dzwon |
| Północny zachód | jesień — zima | niebo | kamień | idiofon kamienny |
| Północ | zima | woda | skóra | bęben |

Podobne odniesienia i zależności można odnotować w innych wierszach Josipa Severa, jak np. *masa sama*²⁶: bęben i woda („boje dobruju po H₂O bubnju”²⁷), *pogreb*²⁸: gwóźdź i dźwięczący deszcz („zabijanje čavla i mračna kiša koja zveče”), *balada o jezeru uri*²⁹: dzwon i deszcz („posmrtno zvono i kiša”) oraz *Kam-velikan*³⁰ kamień i niebo („kamen-velikan i nebo”)³¹.

²⁵ Por. C. Sachs: *Azja Wschodnia*. In: C. Sachs: *The rise of music in the ancient world*. Tłum. Z. Chechlińska. Warszawa 1981, s. 116—178; A. Czekanowska: *Kultury muzyczne Azji*. Warszawa 1981, s. 32—33.

²⁶ J. Sever: *masa sama*. In: *Borealni konj...*, s. 63.

²⁷ Ibidem.

²⁸ J. Sever: *pogreb*. In: *Borealni konj...*, s. 29.

²⁹ J. Sever: *balada o jezeru uri*. In: *Borealni konj...*, s. 61.

³⁰ J. Sever: *Kam-velikan*. In: *Svježa dama...*, s. 138.

³¹ Tytułowy „kam” to jednocześnie gitara o siedmiu jedwabnych strunach; instrument typowy dla chińskiej tradycji muzycznej. Por. Tran Van Ke: *Daleki Istok*. In: *Muzika. Ljudi, instrumenti, dela*. Priredio. N. Difurk. Beograd 1982, s. 44.

Choć polski przekład wiersza *klišej kiše* nie werbalizuje samej muzyki, przedstawia jednak grającą, „blaszaną” materię.

Do poziomu tematyzacji muzyki można przyporządkować także „sazvučje” („sazvučje miševa”), czyli współbrzmienie („współbrzmienie myszy/mysie” złożone z, zapewne, odgłosów wydawanych przez myszy [przekład filologiczny — A.R.], w polskim przekładzie reprezentowane przez „pisk” („pisk myszy”). „Sazvučje” (współbrzmienie) jest pojęciem przynależącym do terminologii typowo muzycznej. Zastąpienie go zaledwie „piskiem” jest równoznaczne z wyeliminowaniem kolejnego, ważnego muzycznego tropu. Wielogłosowość współbrzmienia zostaje wyparta przez jednogłosowy pisk. O bezpośredniości muzycznego kontekstu nie może być już w tej chwili mowy.

Zmiana perspektywy słyszenia

Interpretacja Krešimira Bagicia zakłada trzy perspektywy widzenia/słyszenia deszczu (trzy klisze deszczu), sprzężone ze zmianami pozycji „ja” lirycznego. W pierwszej ze strof deszcz jest przedstawiony jako żywa, muzyczna (w oryginale) siła krocząca po miejskich ulicach i „trgu”. Druga strofa wyraża słyszenie deszczu: metaforyczne słyszenie deszczu jako „mysiego” współbrzmienia czy też synestezyjnego słyszenia dymu poprzez mech („preko lišaja”). Trzecia strofa (a zarazem zamykająca wiersz konkluzja) przedstawia deszcz jako symbol nieistniejącego czasu i przestrzeni. *Migawka mżawki* zniekształca perspektywę słyszenia określoną w oryginale. Słyszenie poprzez zamienia bowiem w słyszenie ponad. Jest to ingerencja naruszająca poetycką wizję świata. Wyjaśnijmy, że synestezyjne „słyszenie” dymu „poprzez mech” jest percypowaniem dźwięków na granicy ich słyszalności, percypowaniem jakże ważnego dla Severa niesłyszalnego (i ponadmysłowego)³², wyakcentowaniem Severowej „dyktatury słuchu”³³: „Nečujno postaje čujno. Igra jezika kod Severa je pokušaj da se kroz glazbu, ritam, zvuk riječi izrazi ono nečujno, a to je nadčulnost, paranormalnost”³⁴.

„Podobnie jak w przypadku mistrzowskiego przekładu, tak samo w wielkiej kompozycji muzycznej coś zostaje dodane do tekstu oryginalnego. Lecz to, co dodano, i tak »juž tam było«”³⁵. Zmiany dokonujące się na poziomach muzyczności

³² „Stvarnost se može najduplje doseći nadčulnom percepcijom. Odatle u Severa lomljenje, mrvljenje čula i sinestezija. Između tih lomova nazire se mogućnost nadčulnog”. L. Bauman: *U-vid...*, s. 183.

³³ Por. K. Bagić: *Diktatura sluha*. „Oko” [Zagreb] 1990, br. 5, s. 34.

³⁴ L. Bauman: *U-vid...*, s. 184.

³⁵ G. Steiner: *Topologie kultury*. In: G. Steiner: *After Babel. Aspects of language and translation — Po Wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Tłum. O. i W. Kubińscy. Kraków 2000, s. 567.

w procesie przekładu wiersza *klišej kiše* są nieodzowne, a zupełna ekwiwalentyzacja muzyczności oryginału jest po prostu niemożliwa. Stopień upodobnienia muzyczności oryginału i przekładu sprzężony jest w dużej mierze z indywidualną interpretacją tłumacza. Muzyczność przekładu będzie zawsze muzycznością wariantu tłumaczeniowego, zależną od stopnia „muzycznej” świadomości i wyobraźni tłumacza, od stopnia jego muzycznie ukierunkowanej wnikliwości. Nie będzie zatem nigdy mowy o ekwimuzyczności w ogóle tłumaczonego tekstu, muzyczności ekwiwalentyzowanej na wszystkich jej poziomach, a jedynie o ewentualnej ekwimuzyczności na wybranym z poziomów (najwierniej można odtworzyć płaszczyznę muzyczności II).

Migawka mżawki ciekawie kreuje wariant muzyczności I (np. przez powtarzalność zbitek „dł”). Pierwsze słowa incipitów tłumaczenia i oryginału brzmią niemal identycznie. Tłumaczka jednak ulega złudnemu podobieństwu dźwiękowemu słów „trg” i „targ”. Prowadzi to, przypomnijmy, do przesunięcia semantycznego i pociąga dalsze konsekwencje. Ze sfery muzyczności II, czyli płaszczyzny tematycznej, w procesie przekładu zostały wyrugowane istotne sygnały metatekstowe świadczące o obecności muzyczności w tekście: silny, bo jednoznaczny trop muzyki oraz pojęcie współbrzmienia; przy tej ostatniej redukcji polifonia J. Severa zostaje sprowadzona do monodii tłumaczki. W *Migawce mżawki* coś zatem nadal „gra”, ale nie jest to jakże ściśle określona przez Severa muzyka, którą ten wprowadził w wymiar tekstu poetyckiego, lecz muzyka zredukowana do samego grania materii.

Niedostateczne skoncentrowanie się na wszystkich przejawach muzyczności poezji Josipa Severa wiąże się nie tylko ze znacznym uszczupleniem możliwości interpretacyjnych, jakie ten fenomen może otwierać. Sprawia, że poetycki concept Severa staje się mniej wyrazisty i rozpoznawalny. Bogata muzyczność poezji Josipa Severa, zaznaczmy, realizowana jest w autorskim projekcie cywilizacyjnego nomadyzmu³⁶. Stanowi jego integralny komponent bądź jest pierwiastkiem przenikającym wszystkie płaszczyzny tego projektu. Deklarowana przez poetę dewiza: „zvuk diktira smisao” („dźwięk dyktuje sens”), wyraża przekonanie o „priorytecie dźwięku w jego spotkaniu z sensem”³⁷. Czytanie utworów Severa winno być zatem możliwością podróży wśród podyktowanych przez poetę „obrazów dźwiękowych”³⁸, które bądź usiłują powstrzymać śmierć modernizmu, bądź poddają się postmodernistycznej anarchii³⁹.

³⁶ Por. D. Oraić Tolić: *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. In: J. Sever: *Borealni konj...*, s. 5—20.

³⁷ Ibidem, s. 15.

³⁸ „zvučne slike” (czyli obrazy dźwiękowe), cyt. za: K. Bagić: *Živi jezici...*, s. 65.

³⁹ Por. Z. Mrkonjić: *Koja je hora »Anarhokora?«*. „Novi List” [Rijeka], izdanje za nedjelju 7.11.2004.

Anna Ruttar

Prijevod Severove pjesme *klišej kiše*:
fenomen muzičnosti

Sažetak

Rad pod naslovom *Prijevod Severove pjesme „klišej kiše”: fenomen muzičnosti* bavi se Severovom glazbenošću i zvukovnošću te pokušajima njenih realizacija u prevođenom tekstu. Povezanost književnosti i glazbe (riječi i tona) vrlo je složen i slojevit problem, pa se proučavanje tog fenomena u pjesništvu nužno temelji na načelu kombiniranja raznih komplementarnih metoda. Predložene interpretacije muzičnosti Severove pjesme uglavnom se temelje na postavkama poljskog istraživača Andrzeja Hejmeja, no i na gledištu autorice ovog rada. Opisana u kontekstu zanimanja za zvuk-zvukovnost i glazbenu terminologiju pjesma *klišej kiše* razlog je razmatranjima o traganju za mogućim i nemogućim varijantama ekvivalentizacije muzičnosti u umjeću prevođenja.

Anna Ruttar

The translation of Josip Sever`s poem *klišej kiše* (*shutter of rain*)
and the question of musicality

Summary

Does the musicality of the Josip Sever`s poem *klišej kiše* come through in the translation? The text *Has the music gone from Josip Sever`s work?* illustrates the influence of the translation process on textual levels of musicality: the sound sphere (consciously formed in relation to music) and making music a theme. It is mainly based on Polish post-war musico-literary studies, especially Andrzej Hejmej`s theory from the book *Musicality of a literary work*.

Đurđica Čilić Škeljo, Ivana Vidović Bolt

Literatura polska w chorwackich przekładach od 1990 r. do 2007 r.

Praktyka przekładu tekstów literackich z języka polskiego na język chorwacki jest bardzo długa. Zyskała na intensywności w połowie XIX w., by z większym bądź mniejszym natężeniem zachować kontynuację w ciągu całego XX w. aż po XXI w. W Chorwacji jednak nie ma systematycznej bibliografii przekładów tekstów literackich ani też jakichkolwiek innych tekstów tłumaczonych z języka polskiego na chorwacki. Do powstania bibliografii przekładów mogły się jedynie przyczynić prace Julija Benešicia, autora krytycznego artykułu *Przekłady z literatury polskiej u Chorwatów*, oraz Petry Gverić, która w 2002 r. przygotowała bibliografię *Poljska književnost u hrvatskim književnim časopisima od 1881. do 1940. godine (Literatura polska w chorwackich czasopismach literackich od 1881 do 1940 roku)*.

W niniejszym artykule zajmiemy się analizą przekładów literackich z języka polskiego na język chorwacki powstałych w okresie od 1990 r. do 2007 r. Analiza obejmuje te przekłady, które zostały wydane w formie książkowej lub jako część bloku poświęconego literaturze polskiej w czasopiśmie chorwackim. Wybór 1990 r. nie wiąże się jedynie z jego granicnością, tj. z faktem, iż oznacza koniec jednej i początek następnej dekady. Rok ten bowiem zapowiedział także poważne zmiany w chorwackiej rzeczywistości, zarówno politycznej, jak i społecznej oraz kulturowej. Podkreślić należy, że ówczesny status Chorwacji w Federacji Jugosłowiańskiej był jasny również w ramach porównania produkcji wydawniczej w Chorwacji i Serbii. Działalność wydawnicza, a także translatorska były o wiele bogatsze w Serbii niż w Chorwacji czy pozostałych republikach ówczesnej Jugosławii. Nie dziwi więc, że w Socjalistycznej Federacyjnej Republice Jugosławii

większość utworów polskich pisarzy była tłumaczona na język serbski i wydawana w Belgradzie. Uzyskanie niepodległości przez Chorwację przyczyniło się do rozkwitu praktyki przekładowej i wydawniczej. Jednak wojna oraz trudna sytuacja społeczna i ekonomiczna, w jakiej znalazło się młode państwo, spowodowały spowolnienie rozwoju działalności wydawniczej. W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku przekładów z języka polskiego na chorwacki w zasadzie nie było. Nowy rozdział w symboliczny sposób otwiera publikacja książki Wisławy Szymborskiej *Radość pisania (Radost pisanja)* w 1997 r., w wyborze i przekładzie prof. Zdravka Malicia.

Informacje na temat przekładów literatury polskiej na język chorwacki zostały opracowane na podstawie elektronicznej formy bibliografii chorwackiej, katalogów bibliotek, chorwackich czasopism literackich i kulturalnych (w tym także tych ukazujących się nieregularnie): kwartalników, dwumiesięczników, miesięczników, dwutygodników i tygodników (z wyjątkiem dzienników). Przekłady książek i tekstów literackich opublikowanych w periodykach od 1990 r. do 2007 r., składają się na względnie jasny obraz tłumaczonej w tym okresie literatury polskiej i drogi przybliżania jej chorwackim czytelnikom. Tłumaczone są utwory należące w Polsce do kanonu literackiego, a więc uznane za reprezentatywne. Wynika to być może z konformistycznej postawy tłumaczy, którzy chcą przenieść na grunt chorwacki teksty o sprawdzonej jakości, nie mając zaufania do twórczości młodych. Zważywszy, że wielu starszych znakomitych polskich autorów całe dziesięciolecie „czeka” na swój chorwacki przekład, sytuacja taka może być zrozumiała.

Czesław Miłosz jest jednym z najczęściej tłumaczonych na język chorwacki polskich autorów. Swe chorwackie wydania mają jego eseje — *Rodzinną Europę (Rodbinska Europa, 1999)*, *Zniewolony umysł (Zasužnjeni um, 1998)* i *Piesek przydrożny (Usputni psić, 2000)* — oraz poezja publikowana w czasopismach. Za nim plasuje się Tadeusz Różewicz z jednym dramatem, tomem poezji w wyborze Pera Mioča (*Riječ po riječ, 2001*) i licznymi przekładami poezji w czasopismach, a następnie poezja Zbigniewa Herberta (*Svjedok zlovena, 2002, wybór*). Poezja Wisławy Szymborskiej, oprócz wymienionego już zbioru *Radost pisanja*, obecna jest także, obok utworów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego, w wyborze Pera Mioča zatytułowanym *Plejada poljskih pjesnika XX. st. (1997)*. Spoza kanonu opublikowano również przekłady wierszy Łucji Danielewskiej ze zbioru *Orzechy i wino (Orasi i vino, 1997)*, w Chorwacji bardziej znanej z tłumaczeń poezji chorwackiej na język polski, oraz tomiki wierszy Danuty Kostewicz *Anatomia chwili (Anatomija trenutka, 2004)* i Dariusza Tomasza Lebiody — *Tajemnica papieża (Papina tajna, 2000)*, *Czaszka Kartezjusza (Kartezijeva lubanja, 2004)*.

W ostatnich latach spośród polskich noblistów na język chorwacki, oprócz Miłosza, przetłumaczono Szymborską i Sienkiewicza, z tym że w przypadku

Sienkiewicza mowa jest o ponownych wydaniach starszych przekładów. Sytuacja ta dotyczy również *Pornografii* Gombrowicza (2005), z tą różnicą, że w nowym wydaniu przekład *Pornografii* został uwspółcześniony.

Z twórczości współczesnych polskich prozaików najczęściej tłumaczona na język chorwacki jest proza Olgi Tokarczuk. Przełożone zostały dwie jej powieści: *Prawiek i inne czasy* (*Pravijek i druga vremena*, 2001) i *Dom dzienny, dom nocny* (*Dom danji, dom noćni*, 2003) — obie przez Pera Mioča, zbiór opowiadań *Szafa* (*Ormar*, 2003) oraz 7 opowiadań w rozmaitych chorwackich czasopismach. Tuż za nią plasuje się proza Andrzeja Stasiuka: *Dziewięć* (*Devet*, 2003), *Zima* (*Zima*, 2007) oraz *Moja Europa* (*Moja Europa*, 2007).

Zainteresowanie polską literaturą w Chorwacji wzrastało od 1990 r., a od 2000 r. do dziś zauważyć można wyraźne natężenie tłumaczeń współczesnej polskiej literatury. W ciągu zaledwie 6—7 lat w Chorwacji ukazały się trzy zbiory opowiadań polskich autorów: *Pożegnanie plazmy* Nataszy Goerke (*Oproštaji plazme*, 2004), wspomniane już *Szafa* Olgi Tokarczuk, *Zima* i *Dziewięć* Andrzeja Stasiuka, a także powieści: *Weiser Dawidek* Pawła Huellego (*Gdje je David Weiser?*, 2005), *Gnój* Wojciecha Kuczoka (*Glib*, 2005), *Zagłada* Piotra Szewca (*Uništenje*, 2001), *Naznaczona rakiem* Barbary Zuzanny Laskowskiej (*Obilježena rakom*, 2002). W tym okresie przetłumaczono także wybrane pozycje z prozy polskiej dwudziestolecia międzywojennego, jak *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza (*Dučani cimetne boje*). Przekład ten opublikowano najpierw w czasopiśmie „Europski glasnik” w 1998 r., a siedem lat później również w formie książki. W 2007 r. ukazał się inny zbiór tego samego autora pt. *Sanatorium pod Klepsydrą* (*Sanatorij pod Klepsidrom*), z którego czytelnik chorwacki znał dotąd tylko jedno opowiadanie *Dodo* („Gordogan” 1992, br. 36). Po 2000 r. ukazały się przekłady prozy fantastycznej Stanisława Lema — *Solaris* (*Solaris*, 2004), aforyzmów Stanisława Jerzego Leca — *Mysli nieuczestane I i II* (*Nepočešljane misli*, 2002), oraz *Dramaty* Gombrowicza (*Drame*, 2005).

W ramach projektu *Czasopismo w czasopiśmie* (*Časopis u časopisu*) „Quorum” i „Studium” wzajemnie zaprezentowały obie literatury: „Quorum” — polską (2003, br. 5—6), a „Studium” — chorwacką. W ten sposób chorwaccy czytelnicy mogli się zapoznać z najmłodszym pokoleniem poetów i prozaików polskich (z prozą: W. Kuczoka, M. Palmowskiego, Ł. Kaniewskiego, M. Rumińskiego, M. Dajnowskiego, B. Balcerzaka i M. Witkowskiego, oraz z poezją: P. Macierzyńskiego, A. Kuciaka, T. Różyckiego, R. Honeta, M. Siwka, P. Sarny i M. Woźniaka).

Czasopismo kulturalne „Književna revija”, ukazujące się w Osijeku, jeden ze swych numerów także poświęciło współczesnej polskiej literaturze, publikując w 2000 r. blok tematyczny *Praksa nove poljske proze* (K. Filipowicz, I. Fink, W. Odojewski, A. Wiedemann i inni).

Godny uwagi jest fakt, iż na początku nowego stulecia pionierską rolę w przybliżaniu współczesnej polskiej produkcji literackiej chorwackiemu czytelnikowi

odegrała *Antologia polskiego opowiadania* (*Antologija poljske kratke priče. Orkestru iza leđa*. Red. I. Vidović Bolt, D. Nowacki. Zagrzeb 2001). Ukazała się ona w ramach projektu *Živi jezici* (redaktor R. Simić) i zawiera 29 opowiadań opublikowanych wyłącznie w latach dziewięćdziesiątych zeszłego stulecia, napisanych przez dwudziestu jeden autorów (między innymi: Pawła Huellego, Olgę Tokarczuk, Nataszę Goerke, Andrzeja Stasiuka oraz Krzysztofa Vargę, Wojciecha Kuczoka i M. Sieniewicza). Projekt obejmuje wybór twórczości autorów urodzonych w latach sześćdziesiątych, a debiutujących w latach dziewięćdziesiątych XX w. Wyjątek stanowi jedynie proza urodzonego w 1957 r. Pawła Huellego. Obecność Huellego w *Antologii...* przyspieszyła wydanie przekładu jego debiutu powieściowego — książki zatytułowanej *Weiser Dawidek*. *Antologia...* zwróciła uwagę czytelnika chorwackiego na dwa zjawiska: 1) polscy pisarze nie eksponują wydarzeń polityczno-społecznych, 2) polskie środowisko literackie jest zdecentralizowane (przeciwnie niż w Chorwacji), autorzy nie są skupieni w Warszawie, mieszkają bowiem w różnych miastach (Huelle, Kuczok) czy nawet w mniejszych miejscowościach (Tokarczuk, Stasiuk) lub jak Goerke — za granicą.

O tym, jak ważną rolę *Antologia...* odegrała w Chorwacji, świadczy zainteresowanie chorwackich wydawców literaturą polską. Jest bardzo prawdopodobne, że wspomniane już przez nas przekłady Olgi Tokarczuk, Andrzeja Stasiuka, Wojciecha Kuczoka, Nataszy Goerke oraz wydane w 2007 r. *Opowieści wigilijne* (Pilch, Stasiuk, Tokarczuk: *Božićne priče*) są właśnie rezultatem rozbudzonego zainteresowania współczesną polską produkcją literacką, będącego efektem ukazania się *Antologii*.

Do promocji literatury polskiej w Chorwacji w wielkiej mierze przyczynia się coroczne, od 2002 r., uczestnictwo polskich pisarzy w Międzynarodowym Festiwalu Europejskiego Krótkiego Opowiadania (Festival europske kratke priče), na którym dotychczas gościli: W. Kuczok (2002), O. Tokarczuk (2003), N. Goerke (2004), P. Huelle (2005) i D. Odija (2006).

W 2007 r. chorwackiemu czytelnikowi przybliżono w końcu bogatą polską twórczość poetycką, dzięki publikacji wyboru *Gost u kući* (2006) — zbioru przekładów polskiej poezji w wyborze i tłumaczeniu Zdravka Malicia, wielkiego chorwackiego polonisty, założyciela studiów polonistycznych na Wydziale Filozoficznym w Zagrzebiu. *Gost u kući* to zbiór parafraz i przekładów około sześciuset wierszy powstałych na przestrzeni dziejów, począwszy od *Bogurodzicy*, a skończywszy na wierszu Marcina Świetlickiego pt. *...ska*. *Antologia* ta obejmuje także biogramy 67 polskich poetów.

Przekłady polskiej literatury dla dzieci na język chorwacki nie należą do licznych, to zaledwie kilka tytułów, jak na przykład: *Bajeczki dla Lidusi* (*Bajke za Lidusju*, 1997) Jana Kotta, *A może to było tak* Mieczysława Malińskiego (*A možda je bilo tako*, 2002) czy *Jeż* Katarzyny Kotowskiej (*Jež*, 2007).

Od czasu do czasu w chorwackiej opinii publicznej pojawiają się głosy krytyczne na temat zbyt skromnej liczby polskich tytułów w przekładzie. Są to uwagi

nieuzasadnione z dwóch powodów. Przede wszystkim liczba tłumaczeń znacząco rośnie w ostatnich kilku latach, jednak ilość sprzedanych polskich książek w przekładzie na język chorwacki nie działa motywująco na wydawców. Mimo to wydawcy, i to przede wszystkim „mniejsi”, o wyraźnie określonej polityce wydawniczej i mający stałych czytelników, wciąż decydują się na publikowanie tych książek. Należy zauważyć, że liczba i jakość przekładów nie zależą od żadnego „serwisu translatorskiego”. Każdy nowy przekład jest rezultatem dobrej woli i możliwości finansowych wydawcy, lecz zależy w głównej mierze od zaradności samego tłumacza. Choć przekładów zawsze będzie za mało, szczególnie gdy mowa o tak wielkiej i bogatej literaturze jak polska, to każdy, głównie zaś dobry przekład wartościowego tytułu cieszy, zwłaszcza że w Chorwacji polonistyka jest tylko na Uniwersytecie w Zagrzebiu. W ramach jej pięcioletniego programu nie ma specjalizacji translatorskiej. Na Uniwersytetach w Zadarze i Rijece są lektoraty języka polskiego. W Zadarze języka polskiego uczy się już prawie czterdzieści lat, lecz lektorat w Rijece zapoczątkowano dopiero w 2000 r. i to dzięki staraniom strony polskiej oraz dobrej woli i zainteresowaniu Wydziału Filozoficznego w Rijece.

Trzeba też pamiętać, że przekłady literatur słowiańskich, nie tylko polskiej, nie są atrakcyjne na chorwackim rynku wydawniczym, może z wyjątkiem popularnej twórczości współczesnego czeskiego pisarza Michala Viewegha.

Oprócz przywołanych już tytułów, o ożywieniu w dziedzinie tłumaczenia z języka polskiego w ciągu minionych zaledwie kilku lat świadczy też przekład studium kulturowego Jerzego Łojka *Wiek markiza de Sade (Doba markiza de Sadea, 2004)*. Prace znanego polskiego szekspirologa, krytyka teatralnego i teoretyka Jana Kotta chorwacki czytelnik może poznać dzięki przekładowi zbioru jego esejów pt. *Pleć Rozalindy. Interpretacje. Marlowe, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier (Rozalindin spol: interpretacije: Morlowe, Shakespeare, Webster, Buechner, Gantier, 1997)*. Wcześniej w chorwackich czasopismach publikowano jego eseje, między innymi *Antygona powiesiła się w Tompkins Square Park (Antigona se obesila u Tompkins Square Parku, 1995)*. Po 2000 r. na rynku chorwackim pojawiły się też przekłady cennych studiów z zakresu lingwistyki, historii i teorii literatury uznanych polskich naukowców: Mieczysława Małeckiego *Przegląd słowiańskich gwar Istrii (Slavenski govori u Istri, 2002)*, Patrycjusza Pajaka *Kategoria rozpadu w chorwackiej awangardzie (Kategorija raspada u hrvatskoj avangardi, 2007)*, Krystyny Pieniążek-Marković *Twórczość poetycka Antuna Branka Šimicia (Pješničko stvaralaštvo Antuna Branka Šimicia, 2000)*, Elżbiety Tabakowskiej *Gramatyka i obrazowanie: Wstęp do gramatyki kognitywnej (Gramatika i predočavanje: uvod u kognitivnu lingvistiku, 2005)*, oraz artykuły i eseje z dziedziny historii literatury Juliana Kornhausera, Marii Janion, Dariusza Nowackiego, Krystyny Pieniążek-Marković, Joanny Rapackiej, Marii Dąbrowskiej-Partyki, Dariusza Tomasza Lebiody i innych.

W przekładzie na język chorwacki w ciągu ostatnich kilkunastu lat ukazała się niewielka, ale cenna liczba książek i opracowań historiograficznych autorów pol-

skich. Oto kilka tytułów: *Najkrótsza historia Polski* Michała Tymowskiego (*Kratka povijest Poljske*, 1999), *Pół wieku dziejów Polski 1939—1989* Andrzeja Paczkowskiego (*Pola stoljeća Poljske 1939.—1989.*, 2001), *Józef Piłsudski — legendy i fakty* Darii i Tomasza Nałęczca (*Józef Piłsudski. Vojskovođa i državnik nezavisne Poljske*, 1998), *Raguzańczycy i sarmaci* Piotra Żurka (*Ragužani i sarmati*, 2001), *Komunizm w Europie* Jerzego Holzera (*Komunizam u Europi*, 2002) czy *Chorwacja nadwiślańska* Henryka Łowmiańskiego (*Hrvatska pradomovina*, 2004) itd.

Ten krótki przegląd przekładów z polskiej literatury, myśli naukowej i krytycznej świadczy o tym, że tradycja translatorska w Chorwacji, rozpoczęta i pielęgnowana przez Julija Benešicia, a następnie prof. Zdravka Malicia oraz Dalibora Blažinę i Pera Mioča, jest kontynuowana i nadal się rozwija. Warto wspomnieć, iż niezależnie od odnotowanej liczby polskich tytułów, jakie ukazały się w Chorwacji we wspomnianym okresie, żadna z przełożonych pozycji, a tym samym żaden z autorów nie zdołał osiągnąć spektakularnego sukcesu, nie znaleźli się na liście najczęściej czytanych książek w Chorwacji. Oczywiście, polskie tytuły, bez względu na przynależność do środowiska kulturowego obfitującego w noblistów, znane są wąskiemu kręgowi czytelników, w większości skupionemu wokół ośrodków polonistycznych i prywatnie bądź profesjonalnie związanemu z Polską. Wynika to zapewne z faktu, że większość książek opublikowały małe wydawnictwa, co ściśle wiąże się z ich możliwościami finansowymi. W dobie dominacji mediów trudno bowiem promować książki w wysokonakładowych tygodnikach i dziennikach. Przeciętny chorwacki czytelnik sięga przede wszystkim po książki, o których głośno jest w mediach. Jednak do lektury nie zdoła go nakłonić jedynie informacja o książce. Ważniejsze jest regularne publikowanie reklam — zapowiedzi książki, recenzji, opisów i wywiadów z autorami. By wyjaśnić fakt, iż żaden z tłumaczonych polskich tytułów nie znalazł się na liście najczęściej czytanych książek w Chorwacji, wystarczy pobieżny przegląd utrzymujących się miesiącami na szczycie takich list tytułów i ich autorów — Dan Brown, Paulo Coelho itp. Warto zaznaczyć, że utwory w Polsce zaliczane do literatury popularnej w zasadzie nie były tłumaczone na język chorwacki. Wyjątek stanowią dwie książki Janusza Wiśniewskiego: *Zespoły napięć* (*Sindrom napetosti*, 2004) i *Samotność w sieci* (*Samoća u mreži*, 2004).

Mając na uwadze fakt, że większość chorwackich tłumaczy z języka polskiego, z wyjątkiem bardzo aktywnego Pera Mioča, ukończyła zagrzebską polonistykę, a część z nich zatrudniona jest w Katedrze Języka i Literatury Polskiej, nie powinno dziwić, iż na język chorwacki przekłada się z języka polskiego głównie lektury i dzieła należące do kanonu. Wybór autora czy tytułu umotywowany jest najczęściej wolą tłumacza, a dużo rzadziej — wolą redaktora czy wydawcy.

Wbrew temu, iż niestety nie możemy mówić o wszechobecności polskich autorów w Chorwacji ośmielamy się stwierdzić, że powodów do niezadowolenia nie ma. Każdy nowy polski tytuł opublikowany w języku chorwackim cieszy starych i przyciąga nowych chorwackich miłośników bogatej polskiej literackiej, kultu-

ralnej i naukowej tradycji. Znaczący również wiele w procesie zacieśniania polsko-chorwackich kontaktów i w zbliżaniu się obu kultur.

Literatura

- Benešić J.: *Przekłady z literatury polskiej u Chorwatów*. Zagreb 1939.
- Danielewska Ł.: *Orasi i vino*. Prev. Z. Bundyk. Zagreb 1997.
- Goerke N.: *Oproštaji plazme*. Prev. I. Kavedžija. Zagreb 2004.
- Gombrowicz W.: *Drame*. Prir. D. Blažina. Zagreb 2005.
- Gombrowicz W.: *Pornografija*. Prev. S. Poštić. Zagreb 2005.
- Gverić P.: *Poljska književnost u hrvatskim književnim časopisima od 1881. do 1940. godine*. Zagreb 2002.
- Herbert Z.: *Svjedok zlovena*. Prev. P. Mioč. Rijeka 2002.
- Holzer J.: *Komunizam u Europi*. Prev. M. Najbar Agičić. Zagreb 2002.
- Huelle P.: *Gdje je David Weiser?* Prev. I. Vidović Bolt. Zagreb 2005.
- „Književna revija” [Ogranak Matice hrvatske u Osijeku] 2000.
- Kostewicz D.: *Anatomija trenutka*. Prev. J. Nemeth-Jajić. Split 2004.
- Kotowska K.: *Jež*. Prev. I. Vidović Bolt. Zagreb 2007.
- Kott J.: *Antigona se objesila u Tompkins Square Parku*. Prev. M. Martić. Zagreb 1995.
- Kott J.: *Bajke za Lidusju*. Prev. D. Blažina. Zagreb 1997.
- Kott J.: *Rozalindin spol: interpretacije: Morlowe, Shakespeare, Webster, Buechner, Gantier*. Prev. D. Blažina. Zagreb 1997.
- Kuczok W.: *Glib*. Prev. A. Cvitanović. Zagreb 2005.
- Laskowska B.Z.: *Obilježena rakom*. Prev. M. Trumić-Kisić. Oroslavje 2002.
- Lebioda D.T.: *Kartezijeva lubanja. Izabrane pjesme 1980—2000*. Prev. J. Nemeth-Jajić. Split 2004.
- Lebioda D.T.: *Papina tajna*. Prev. J. Nemeth-Jajić. Split 2000.
- Lec S.J.: *Nepočesljane misli I i II*. Prev. B. Kryžan Stanojević. Koprivnica 2002.
- Lem S.: *Solaris*. Prev. M. Martić. Zagreb 2004.
- Lojek J.: *Doba markiza de Sadea*. Prev. D. Blažina. Zagreb 2004.
- Łowmiański H.: *Hrvatska pradomovina*. Prev. B. Kryžan Stanojević. Rijeka 2004.
- Malecki M.: *Slavenski govori u Istri*. Prev. B. Kryžan Stanojević. Rijeka 2002.
- Malić Z.: *Gost u kući*. Zagreb 2006.
- Maliński M.: *A možda je bilo tako*. Prev. M. Najbar Agičić. Zagreb 2002.
- Miłosz Cz.: *Rodbinska Europa*. Prev. P. Mioč. Zagreb 1999.
- Miłosz Cz.: *Usputni psić*. Prev. P. Mioč. Zagreb 2000.
- Miłosz Cz.: *Zasužnjeni um*. Prev. D. Blažina. Zagreb 1998.
- Nałęcz D. i T.: *Józef Pilsudski. Vojskovođa i državnik nezavisne Poljske*. Prev. M. Najbar Agičić. Zagreb 1998.
- Paczkowski A.: *Pola stoljeća Poljske 1939—1989*. Prev. M. Najbar Agičić, D. Agičić. Zagreb 2001.
- Pająk P.: *Kategorija raspada u hrvatskoj avangardi*. Prev. I. Vidović Bolt. Zagreb 2007.
- Pieniążek-Marković K.: *Pjesničko stvaralaštvo Antuna Branka Šimića*. Prev. J. Nemeth-Jajić. Zagreb 2000.

- Pilch, Stasiuk, Tokarczuk, Božićne priče.* Prev. D. Kaniecka, Đ. Čilić Škeljo, I. Vidović Bolt. Zagreb 2007.
- Plejada poljskih pjesnika XX. st.* Prev. P. Mioč. Split 1997.
- „Quorum” 2003, br. 5—6 [Zagreb, Naklada MD.
- Rózewicz T.: *Riječ po riječ.* Prev. P. Mioč. Rijeka 2001.
- Schulz B.: *Dodo.* Prev. D. Blažina. „Gordogan” 1992, br. 36.
- Schulz B.: *Dučani cimetne boje.* Prev. D. Blažina. Zagreb 2005.
- Schulz B.: *Sanatorij pod Klepsidrom.* Prev. D. Blažina. Zagreb 2007.
- Stasiuk A.: *Devet.* Prev. I. Maslač. Zagreb 2003.
- Stasiuk A.: *Moja Europa.* Prev. I. Maslač, D. Pešorda. Zagreb 2007.
- Stasiuk A.: *Zima.* Prev. B. Grubešić, M. Matković, I. Nikolić, Ž. Vukelić. Zagreb 2007.
- Szewc P.: *Uništenje.* Prev. D. Blažina. Zagreb 2001.
- Szyborska W.: *Radost pisanja.* Izbor i prijevod Z. Malića. Zagreb 1997.
- Tabakowska E.: *Gramatika i predočavanje: uvod u kognitivnu lingvistiku.* Prev. B. Kryžan Stanojević, M.M. Stanojević. Zagreb 2005.
- Tokarczuk O.: *Dom danji, dom noćni.* Prev. P. Mioč. Zagreb 2003.
- Tokarczuk O.: *Ormar.* Prev. Đ. Čilić Škeljo. Zagreb 2003.
- Tokarczuk O.: *Pravijek i druga vremena.* Prev. P. Mioč. Zagreb 2001.
- Tymowski M.: *Kratka povijest Poljske.* Prev. M. Najbar Agičić. Zagreb 1999.
- Vidović Bolt I., Nowacki D.: *Orkestru iza leđa. Antologija poljske kratke priče.* Zagreb 2001.
- Wiśniewski J.: *Sindrom napetosti.* Prev. M. Koržinek. Zagreb 2004.
- Wiśniewski J.: *Samoća u mreži.* Prev. K. Stojek Perčić. Rijeka 2004.
- Zurek P.: *Ragužani i sarmati.* Prev. D. Blažina. Zagreb 2001.

Durđica Čilić Škeljo, Ivana Vidović Bolt

Poljska književnost u hrvatskim prijevodima (1990—2007)

Sažetak

U tekstu je riječ o prijevodima poljske književnosti na hrvatski jezik u razdoblju od 1990. do 2007. godine i to isključivo onima izdanima u obliku knjige ili kao dio bloka posvećenoga poljskoj književnosti u sklopu hrvatskih časopisa.

Osim književnih, predstavljeni su i prijevodi jezikoslovnih, književnopovijesnih i književnoteorijskih studija.

Iscrpan pregled potvrđuje plodnu prevoditeljsku aktivnost hrvatskih prevoditelja poljske književnosti.

Đurđica Čilić Škeljo, Ivana Vidović Bolt

**Polish Literature in Croatian Translation
(1990—2007)**

Summary

The paper deals with translations of Polish literary works into Croatian language in the period between 1990 and 2007. We took into consideration only those translations that were published as books or those published in Croatian journals as a part of a larger thematic piece dedicated to Polish literature.

Apart from translations of literary works, the article deals with the translations of literary-historical and literary-theoretical studies, as well as linguistic works.

Our detailed revision confirms high productivity of Croatian translators of Polish literature.

Przekłady czesko-polskie



Przekłady **1**
Literatur
Słowiańskich

Józef Zarek

O polskich przekładach nowej czeskiej „powieści praskiej” (M. Ajvaza, D. Hodrovej, J. Topola)

Określenie „literatura praska” używane było początkowo głównie w odniesieniu do twórczości niemieckojęzycznego kręgu autorów praskich, spotykających się od końca pierwszej dekady XX w. aż do lat trzydziestych w „Café Arco”, obecnie ulica Dlážděná 6 (Oskar Baum, Max Brod, Franz Kafka, Felix Weltsch, nadto Egon Erwin Kisch, Otto Pick, Johannes Urzidil, Franz Werfel i inni; na pewien związek z tym kręgiem wskazywano też w przypadku starszego Gustava Meyrinka i Rainera Marii Rilkego)¹. W miarę jednak jak twórczość ta w latach sześćdziesiątych minionego stulecia stawała się lepiej znana, do czego przyczynił się między innymi M. Brod jako autor prozy wspomnieniowej i autobiograficznej (*Streitbares Leben. Autobiographie*, 1960, wyd. czes. 1966; *Der Prager Kreis*, 1966, wyd. czes. 1993), czeska eseistyka zaczęła z nią konfrontować twórczość rodzimych autorów praskich, a zwłaszcza zestawiać — choćby ze względu na niemal identyczne daty urodzin i śmierci — Jaroslava Haška (1883—1923) i Franza Kafkę (1883—1924). „Kafka staje się po Hašku najslawniejszym światowym autorem literatury, powiedzmy — praskiej”

¹ O znaczeniu kawiarni także dla czeskich bywalców por. np. dwugłos: F. Peroutka, J. Urzidil: *O české a německé kultuře*. Dokořán, Jaroslava Jiskrová — Máj, Praha 2008, s. 20 i nast. Nadto przypis nr 31: „K stálým hostům kavárny Arco patřila pražská umělecká elita české a německé národnosti, jako Franz Kafka a řada autorů z okruhu »pražské německé literatury« (Max Brod, Franz Werfel, E.E. Kisch, Otto Pick ad.). Ve 20. letech »sídlilo« *Devětsílu* v čele s Karlem Teigem. Její slavná éra skončila okupací republiky 1939, za socialismu byl devastován i secesní interiér” (s. 118). Zniszczone wnętrza kawiarni odnowiono w 2001 r.

— pisał np. Jan Grossman². Zaś Karel Kosík w cenionym szkicu *Hašek a Kafka neboli groteskní svět* (*Hašek i Kafka, czyli świat groteskowy*) między innymi pytał: „Jaka jest Praga Kafki i jaka jest Praga Haška? Obaj rozslawili swe rodzinne miasto i Praga jest w ich dziele w określony sposób obecna”³. Tę paralelę podjął i rozwinął w swej francuskiej eseistyce Milan Kundera: „Świat według Kafki: świat powszechnie zbiurokratyzowany. Biuro nie jako zjawisko społeczne, jedno wśród wielu innych, lecz jako istota świata. Tu właśnie ujawnia się podobieństwo (podobieństwo niezwykle nieoczekiwane) między hermetycznym Kafką a ludycznym Haškiem”⁴. Zestawienie to powracało również w związku z problematyką środkowoeuropejską. Tłumaczony u nas parokrotnie Josef Kroutvor podkreślał, że nieprzypadkowo „są to bowiem dwie konsekwentnie realizowane alternatywy owych czasów”. I dopowiadał, że tych parę lat, poczynając od secesji, to złoty wiek Europy Środkowej, gdyż pojawiła się tu „plejada pisarzy autentycznie światowej rangi”, którzy rozslawili „banalną mentalność środkowoeuropejską”⁵. Sam zresztą ożywił użyte przez Broda określenie Pragi wielokulturowej jako „miasta polemicznego”⁶.

Tego typu spojrzenie na Pragę stało się możliwe także dzięki rozległym esejom historycznoliterackim i historyczno-kulturowym, a więc np. dzięki książce Karela Krejčego *Praga. Legenda i rzeczywistość* (1967 wyd. czes., 1974 przekł. pol. C. Dmochowskiej), w której oprócz literatury czeskiej autor obszernie uwzględnił literaturę europejską i ukazywał dynamikę mitów i legend Złotej Pragi. Jeszcze szerszy odzew zyskał nostalgiczny esej włoskiego sławisty Angela Marii Ripellina, nazwany za A. Bretonem *Pragą magiczną* (1973 wyd. wł., 1992 wyd. czes., 1997 przekł. pol. H. Kralowej). Fragmentów tego tekstu i dotyczących go komentarzy nie mogło zabraknąć między innymi w poświęconych Pradze numerach monograficznych tak różnych polskich pism, jak „Zeszyty Literackie” (jesień 1995, nr 4, s. 8—50) czy „Krasnogruda” (wiosna 1996, nr 5, s. 208—209).

W kontekście *Pragi magicznej* zaczęła się u nas bardziej intensywna recepcja nowej czeskiej „literatury praskiej”, pisanej czasem nieco wcześniej, lecz publikowanej z reguły dopiero w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. We wspomnianych numerach „Zeszytów Literackich” i „Krasnogrudy” znajdziemy też próbki twórczości całej trójki autorów wskazanych w tytule artykułu. Najwcześniej i najregularniej zaczęto u nas tłumaczyć ostatniego z nich, Jachýma Topola (ur. w 1962 r. w Pradze), wyrastającego z tradycji jednego z czeskich nurtów undergroundowych. Dzięki inicjatywie „brulionu” (jeszcze z małym „l” w środku słowa) udało się wydać polski numer, redagowanego wówczas przez młodego Topola, periodyku „Revolver Revue” (1992; bez daty i miejsca wyda-

² J. Grossman: *Analyzy*. Praha 1991, s. 327.

³ K. Kosík: *Století Markéty Samsové*. Praha 1993, s. 121.

⁴ M. Kundera: *Sztuka powieści*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1991, s. 46.

⁵ J. Kroutvor: *Europa Środkowa: anegdota i historia*. Przeł. J. Stachowski. Izabelin 1998, s. 20.

⁶ J. Kroutvor: *Praga — miasto polemiczne*. Przeł. V. Petrilak. „Krasnogruda” 1996, nr 5, s. 10—15.

nia). Równocześnie ukazał się zbiór wierszy autora zatytułowany *Kocham cię jak wariat* (1992, tłum. A. Janyšková). Jako kolejna wyszła rozległa, szczególnie interesująca powieść *Siostra* (2002, tłum. L. Engelking), dalej mikropowieść *Aniol* (2002, tłum. śląski bohemia M. Babko), powieść *Nocna praca* (2004, tłum. L. Engelking), krótka proza *Supermarket bohaterów radzieckich* (2005, tłum. L. Engelking) oraz groteskowy dramat *Droga do Bugulmy* (2006, tłum. L. Engelking). Natomiast Danielę Hodrovą (ur. w 1946 r. w Pradze) prezentowano początkowo głównie w czasopiśmie (zwłaszcza w „Literaturze na Świecie” 1996, nr 3), po czym L. Engelking ogłosił przekład pierwszej części trylogii powieściowej *Trýznivé město (Miasto utrapienia)*, pt. *Pod dwiema postaciami* (2001). Na Uniwersytecie Śląskim powstała nadto poświęcona trylogii analityczno-interpretacyjna rozprawa Anny Car, wydana w Krakowie po przejściu autorki na Uniwersytet Jagielloński: *O prozie Danieli Hodrovej* (2003). Najdłużej czekał na książkowy przekład Michal Ajvaz (ur. w 1949 r. w Pradze). Za to Fundacja Pogranicze w Sejnach wydała razem aż trzy jego wczesne tytuły: zbiór poezji *Morderstwo w hotelu Intercontinental* (zawierający „pierwotną wersję autorskiego credo”⁷), zbiór opowiadań *Powrót starego warana* oraz powieść *Inne miasto* (2005, całość w przekładzie L. Engelkinga).

Na pytanie, czy jej twórczość łączy coś z twórczością innych piszących kolegów, D. Hodrová w jednym z wywiadów odpowiedziała, że oczywiście prozę tę łączy czas powstania, ale i dalsze, zróżnicowane relacje z poszczególnymi autorami. W przypadku Ajvaza wskazała na wspólną świadomość „innego miasta”, dodając: „Ja w związku z tym mówię o aurze miasta albo pamięci miejsc: w pewnych okolicznościach miejsce się otwiera i można wniknąć w jego przeszłość (u Ajvaza w inną terażniejszość) albo w jego inny, duchowy wymiar”⁸. Krytyka literacka stawiała natomiast tezę, że „powieść o mieście staje się dla Hodrovej swoistym gatunkiem autorskim, powieścią-miastem” i nie pozostawiała wątpliwości, że chodzi o Pragę. Powieść Hodrovej miałaby więc być zarówno sumą tradycji „powieści miasta w ogóle”, jak i „powieści Pragi” (Meyrink, Kafka)⁹, czyli także ożywieniem i transformacją praskiego mitu. Analogicznej problematyce autorka poświęciła zresztą kilka własnych prac teoretycznych, zwłaszcza tom *Místa s tajemstvím* (1994, *Miejsca tajemne*), a ostatnio powróciła do niej w obszernym ujęciu *Citlivé město. Eseje z mytopoetiki* (2006, *Czujące miasto. Eseje z poetyki mitu*), w którym między innymi przypomniała: „W komorze mieszkania, w którym w *Pod dwiema postaciami* (1991) mieszkali Żydzi, po nich Niemcy, po tych zaś rodzina ewangelickiego księdza Paskala, trwa ukryty i zakłęty czas, umarli żyją tu dalej i komunikują się z żywymi. Symptomy życia to istotny rys miejsc, w które wciela się czas”¹⁰.

⁷ L. Machala: *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Praha 2001, s. 62.

⁸ *Szukanie pamięci*. Z Danielą Hodrovą rozmawia Leszek Engelking. „Literatura na Świecie” 1996, nr 3, s. 190.

⁹ V. Macura: *Nie kończąca się powieść Danieli Hodrovej*. Przeł. J. Goszczyńska. „Literatura na Świecie” 1996, nr 3, s. 185, 186.

¹⁰ D. Hodrová: *Citlivé město. Eseje z mytopoetiki*. Praha 2006, s. 109 [Tłum. J. Zarek].

M. Ajvaz podobnie wskazywał wprost, zwłaszcza w nocy towarzyszącej pierwszemu zbiorowi poezji, na związek swych utworów z duchem miejsca, z doświadczeniem Pragi jako miasta, „dla którego charakterystyczne są wąskie horyzonty krzywych ulic, zasłaniające cel i oddające przyszłość we władanie niejednoznacznemu przecuciu” (s. 51). O ile Kafka, Meyrink czy Nezval byli poetami starego centrum miasta, o tyle „nowoczesny wariant starego labiryntu”, w tym własny „ogrodniczy liberalizm” Ajvaza, miałby wyrastać z twórczości poetów peryferii (Ladislav Klíma, Jiří Kolář, Jan Hanč, Bohumil Hrabal; s. 52). Kolářa i Egona Bondego, „reprezentujących underground lat pięćdziesiątych”, jako najważniejszych poprzedników wskazywali też w rozmowie z „Revolver Revue” młodzi autorzy z kręgu tego pisma: Jachým Topol i Viktor Karlík (wspomniany polski numer, s. 200). Zaś recenzent powieści *Siostra* odnotowywał, że powieść otwiera część zatytułowana *Miasto*, i że czytelnik bez wątpienia „rozpozna Pragę poety z końca lat 80. i początku 90.”. Wskazywał, iż „Topol opisuje sytuację próby, w której się ówczesne „podziemne” miasto znalazło, i z którą próbuje się uporać”¹¹. Na różne sposoby rozumiany klucz „podziemnego” miasta można by nawet uznać za wspólny wyróżnik interesującej nas twórczości całej trójki autorów. Szerszą i literacko starszą formułą jest jednak wymieniona przez Hodrovą świadomość „innego miasta”. To, co prawda, tytuł powieści Ajvaza, ale i adaptacja krótkiego fragmentu — *Inny świat* ze szkicu Karela Čapka *Kilka motywów bajkowych* (1931). Klasyk czeskiej prozy pisał wówczas, że „inny świat” jest „wszędzie tam, gdzie nas jeszcze nie było, jest za linią horyzontu, na dnie wody, za murem niedostępnego ogrodu”. Słowem, „za każdą granicą, która ogranicza nasze doświadczenie”¹². W odniesieniu do przestrzeni Pragi inność miejskiego świata stała się nie tylko motywem centralnym utworu Ajvaza czy aluzyjnym kontekstem „ogrodniczego liberalizmu”, ale i kategorią ważną dla pozostałej dwójki autorów: Hodrovej, penetrującej pokłady pamięci praskich miejsc, mieszkańców, rzeczy, oraz ujawniającego życie piwnic i kanałów Topola. W dialogu kończącym pierwszy rozdział *Siostry* padają nawet charakterystyczne zdania:

Sluchaj są jeszcze inne swiaty!
Bzdura, jest tylko ten jeden.
Naprawdę? Myślisz, że rzeczywiście? (s. 28)

Inspiracja rodzima nie była tu zresztą jedyna. W przypadku Ajvaza nie można nie wspomnieć przynajmniej o Jorge Luisie Borgesie, do którego prozy eseistyczne komentarze czeski autor wydał równocześnie ze swą powieścią w książce *Sny gramatik, záře písmen* (2003, *Sny gramatyk, Iśnienie liter*). Ajvaza zainteresował w tej twórczości głównie motyw narodzin rzeczywistości z czegoś, co zrodziła wcześniej

¹¹ Anonimowa nota w dziale *Witryna*. „Krasnogruda” 1996, nr 5, s. 146.

¹² K. Čapek: *Marsjasz, czyli na marginesie literatury (1919–1931)*. Przeł. H. Janaszek-Ivaničková. Kraków 1981, s. 103.

wyobrażenia oraz fakt, że język i postrzeganie są wzajemnie zależne. Ba, że „tekst rzeczywistości nieustannie pisze i czyta sam siebie, a przy tej autokreacji i autointerpretacji rodzi się zarówno rzeczywistość zewnętrzna, jak i Ja, podmiot”¹³.

Bez wątpienia w twórczości Ajvaza, ale i w utworach pozostałej dwójki czeskich powieściopisarzy, pojawia się istotny fragment czy nawet twór modelowy takiej rodzącej się lub tylko przezierającej rzeczywistości — ukryte pod powierzchnią znanej Pragi „miasto inne”. Ujawnia się ono w zróżnicowanych (także pod względem prawdopodobieństwa) wariantach, lecz każdorazowo w realnych, dokładnie wskazanych i nazwanych punktach praskiej przestrzeni, co — jak przypomniała za Janą Vrbovą Anna Car — wręcz prowokuje do sięgnięcia po mapę, która z jednej strony pozwala odtworzyć wędrówkę powieściowych postaci, z drugiej zaś zweryfikować „prawdziwość” narratorskiej relacji¹⁴. Tendencję tę potwierdza wspomniany już numer „Krasnogrudy”, w którym przed publikowanymi materiałami zamieszczono obrazkowy plan Pragi i wskazano na nim miejsca ważne dla poszczególnych autorów. Trudno tam jednak znaleźć, penetrowane przez nowszą literaturę, praskie peryferia.

Czy świadczy to o empirycznej orientacji przedstawionych trzech powieści, mających przecież nawiązywać do tradycji Pragi mitycznej? Także o niej, jednak czeska krytyka podkreślała równocześnie ich charakter imaginacyjny, a Lubomír Machala określenia: imaginacyjny, metafizyczny, postmodernistyczny, umieszczał obok siebie jako synonimiczne i uważał, że cechuje je charakterystyczny balans między tym, co wręcz namacalnie realne i opisane „z kartograficzną dokładnością”, a tym, co hipotetyczne i podsuwane przez wyobraźnię. Przecież poruszający się po realnych ulicach bohaterowie Hodrovej zaskakująco często błądzą bądź trafiają w miejsca zupełnie nieznanne. Autorska imaginacja umożliwia więc odkrywanie w tajemniczych, choć realnych miejscach „przestrzeni nowych, zamieszkałych przez zagadkowe istoty”¹⁵. Wypada dodać, że Ryszard Nycz równoczesne przeciwstawne sposoby rozumienia łączył z sylleptycznym modelem podmiotowości i widział w nim możliwy wyróżnik literatury postmodernistycznej¹⁶. Podobnie reagował, na marginesie kolejnej książki Ludvíka Vaculíka, postrzegany jako rzecznik czeskiej postmoderny Jiří Kratochvíl: „Nie ma nic bardziej postmodernistycznego niż to dzikie splątanie fikcji i rzeczywistości”¹⁷.

Zarysowane w skrócie uwikłania trzech nowych „praskich powieści” pozwalają postawić wreszcie pytanie: Czy miało to istotniejsze znaczenie dla polskiego tłumacza? Czy tłumaczenie dzieł innej literatury, osadzonych w odmiennych realiach i odmiennej tradycji, nadto odkrywających inny od widocznego wokół świat, kształtowało jego strategię przekładu? A jeśli tak, to w jaki sposób?

¹³ M. Ajvaz: *Sny gramatik, záře písmen*. Praha 2003, s. 12 [Tłum. J. Zarek].

¹⁴ A. Car: *O prozie Daniela Hodrovej*. Kraków 2003, s. 27—28.

¹⁵ L. Machala: *Literární bludiště...*, s. 20—21, 56—57.

¹⁶ R. Nycz: *Tropy „ja”*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 22 i nast.

¹⁷ J. Kratochvíl: *Význání příběhovosti*. Brno 2000, s. 25.

By podjąć próby odpowiedzi na te pytania, można by wstępnie założyć, że postmodernistyczne rysy czeskich powieści, wskazane w posłowniu tłumacza do utworu Hodrovej: „transgresje, pomieszanie materii, intertekstualizm, autotematyzm” (s. 124), mogą akurat ułatwiać tłumaczowi zadanie. Po pierwsze bowiem, jakiegokolwiek wprowadzone przez niego modyfikacje mają szansę wtopić się w przyjęte w tekście „pomieszanie”. Po wtóre, powiązania intertekstualne, wykraczające przecież poza teksty czeskie, stwarzają szansę nawiązania do tego, co być może literatura polska już przyswoiła, a więc do wpisania nowości w kontekst rozpoznany; pośrednikiem byłaby wtedy „jakaś trzecia tradycja literacka”¹⁸. Jeśli do tego dodamy obecność postmodernistycznych rysów także we współczesnej literaturze polskiej i uwzględnimy rozległy dorobek translacyjny i interpretacyjny L. Engelkinga (tłumacza i komentatora nie tylko Czechów, ale twórców tej miary, co Ezra Pound czy Vladimir Nabokov), to wydaje się, iż trudno byłoby znaleźć lepszego tłumacza i znawcę. Ewentualne dylematy mogłyby zapewne towarzyszyć tłumaczeniu partii powieści, które zostały osadzone mocniej w pokładach czeskiej czy praskiej tradycji.

Przedstawione założenie wydają się potwierdzać opublikowane dotychczas przez Engelkinga wywiady z Hodrovą czy Topolem¹⁹, kompetentne posłownia do tłumaczonych książek Hodrovej (s. 121—124), zwłaszcza zaś Ajvaza (s. 335—355), noty tłumacza dołączone do przekładu Topola (s. 607—609) i Ajvaza (s. 333), wskazujące wykorzystane teksty obce i niektóre aluzje literackie, gdyż objaśnienie wszystkich „wymagałoby wprowadzenia obszernych przypisów”; wreszcie artykuły na łamach czasopism i wystąpienia na konferencjach bohemistycznych²⁰.

Co ciekawe, niektórymi spostrzeżeniami tłumacza w swych interpretacjach trylogii Daniela Hodrovej posłużyła się wspomniana A. Car (nawiasem mówiąc, cytaty z tekstów Engelkinga i odwołania do nich — jedenaście — należą do najczęstszych w jej pracy). Nie tylko nie podjęła ona polemiki z tłumaczem, ale nie raz przyjęła jego rozwiązania i uwzględniła wskazane konteksty. Przyjrzyjmy się kilku takim przypadkom.

Oto np. akceptowane i przejmowane przez A. Car rozwiązania na poziomie leksyki: „Tytułowy Hagibor to, by posłużyć się odpowiednikiem zaproponowanym przez Engelkinga, ‘pustać’ (‘pustina’), znajdująca się w pobliżu Olszan” (s. 37). I kilka zdań dalej: „[...] Hagibor zmienia się w groźny Hadibor i Haďak (‘Gadzibór, Gadziak’)”. Co prawda wcześniej zauważymy drobny dystans, gdy

¹⁸ Sformułowanie E. Balcerzana. Por. E. Balcerzan: *Literatura z literatury (Strategie tłumaczy)*. Katowice 1998, s. 26.

¹⁹ *Szukanie pamięci...*, s. 189—193; *Jakoś wytrzymać ten świat*. Z Jáchymem Topolem rozmawia Leszek Engelking. „Nowe Książki” 2004, nr 5.

²⁰ Istotną ich część L. Engelking zebrał w tomie *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*. Łódź 2001; Idem: *Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy*. Łódź 2005.

autorka w opisie komory wykorzysta określenie „przewód wentylacyjny”, zaznaczając jednak w przypisie (nr 38, s. 30): „W powieści jest to świetlik (*světlik*)”. Lecz zaraz na następnej stronie w przypisie (nr 42) wyrazi swe uznanie dla pomysłu tłumacza: „Leszek Engelking przełożył słowo ‘ptakokrysa’ jako ‘ptakomysz’, zachowując tym samym równowagę między zawartym w nazwie elementem znaczeniowym męskim i żeńskim (w języku czeskim szczur ‘krysa’ — jest rodzaju żeńskiego)”.

Generalnie trudno się z przywołanymi opiniami A. Car nie zgodzić, chociaż ostatni przykład można by uznać za nadinterpretowany. W powieściowym opisie komory (na marginesie: w rozdz. III *Innego świata* odpowiednikiem „komory” z oryginału staje się w przekładzie „składzik”; s. 189) pojawia się przecież najpierw wzmianka o ptaku śpiącym głową w dół pod sufitem, który niekiedy budzi się i lata. To on zostanie nazwany: „ptakokryszą” — „ptakoszczurem”, bowiem „do tych właśnie zwierząt był podobny w dziecięcej wyobraźni” (s. 8). Opis wskazuje na nietoperza, a ten w potocznych wyrażeniach bywa określany latającą myszą. Tłumacz poszedł więc pewnie tym tropem. Z kolei odpowiednik świetlika — przewód (choć to raczej otwór) wentylacyjny, pojawił się chyba w reakcji na wzmiankę w powieści o ślepym okienku starej komory, przez które — gdy się je otworzy — wpada kurz i proch. Wybrany translacyjny ekwiwalent brzmi wprawdzie dość technicznie i współcześnie, a rzecz dzieje się ponad pół wieku temu, ale i to rzecz drobna.

Z poważniejszych nawiązań o charakterze intertekstualnym komentatorka z uznaniem odnotowuje wskazaną przez tłumacza aluzję do tybetańskiego pojęcia „bar-do” i uwzględnia tę sugestię w swej interpretacji strefy „pomiędzy” w powieści Hodrovej, by znaleźć tam analogie do wątków baśniowych, które następnie analizuje obszernie — nie sięgając już jednak po przekład, tylko korzystając z oryginału. Taka decyzja może wydać się zaskakująca, gdyż uwydatnia co prawda rozległą literacką wiedzę Engelkinga, ale i sugeruje, że nie zawsze musi się ona przekładać na równie jak w oryginale precyzyjne decyzje tłumacza. Co, rzecz jasna, nie musi automatycznie wskazywać na takie czy inne braki jego warsztatu, a może jedynie sygnalizować oporność wieloznacznego bądź mocno osadzonego w niuansach tradycji rodzimej tekstu oryginalnego. Jak jest zatem naprawdę? Co mamy sądzić o polskim przekładzie?

Powiedzmy od razu, że samoświadomość tłumacza często budzi uznanie. Ot choćby w takim przypadku, gdy zastąpienie czeskiego imienia Diviš (właściwie jedyne, choć rzadkiego, czeskiego wariantu Dionizego) rozpoznawalnym przez polskiego odbiorcę odpowiednikiem, a więc właśnie Dionizym — chodzi o Dionizego Paskala — pozwala zachować w przekładzie wiele aluzji, np. znaczącą opozycję imion braci: Wojciech — Dionizy, sygnalizującą czesko-francuskie, w co wierzy ojciec braci, korzenie Paskalów (św. Wojciech to biskup praski z rodu książąt Sławnikowiców, św. Dionizy, Saint Denis, to patron Francji), nawiązanie do wizji dziejów jako wiecznego powrotu, opartej na micie dionizyjskim²¹, czy

²¹ Por. A. Car: *O prozie...*, s. 34.

wzmiankę o wizytach Dionizego w teatrze (s. 118), potwierdzające znaczeniowy związek postaci z bogiem Dionizosem i jego kultem, z czego przecież wyrósł teatr. Drobna z pozoru decyzja tłumacza rzutuje zatem na różne poziomy znaczeniowe tekstu i koresponduje z powtarzaniem i podwójnością jako zasadniczą strategią autorską w powieści²².

Nie zawsze jednak decyzje tłumacza mogą być tak proste i oczywiste, jak wymienione wcześniej. Oto w rozdziale zatytułowanym *Olszańska winnica* pojawiają się kolejno: dozorca domu (i donosiciel) Róźiczka, po nim zaś pan Komysz i pan Turek — mieszkańcy. I w pewnym momencie czytamy: „Dozorca Róźiczka dobrze wie, bo ma już do takich spraw dobrego nosa, że pan Turek to nie był ani nie jest żaden Turek, tylko najzwyczajniejszy w świecie Żyd. Dozorcy Róźiczki nikt tak łatwo nie oszuka, a już na pewno nie jakiś poturczeniec” (s. 18). Jeśli jednak zajrzemy do oryginału, to okaże się, że dozorca nazywa się Šípek, pan Komysz nosi nazwisko Klečka i tylko nazwisko pana Turka pozostaje identyczne. Natomiast cytowane zdania mają postać: „Správce Šípek ví dobře, na to má čich, že pan Turek nebyl a není žádný Turek, ale že je to prachobyčejný Žid. Správce Šípka hned tak někdo neobalamutí, natož nějaký poturčenec”²³. Intrygująca fraza powtarza zatem wiernie brzmienie oryginału, z wyjątkiem nazwisk, które tłumacz adaptuje stosunkowo swobodnie. „Šípek” znaczy przecież ‘dzika róža’, „klečka” zaś, ewentualnie „kleč”, to nazwa rączki pługa, „czepigi”, natomiast ostatni wariant czeskiego słowa („kleč”) oznacza też ‘kosówkę’; „komysz” w przekładzie, czyli ‘krzaki’, ‘zarośla’, wpisuje się — podobnie jak wcześniej Šípek-Róźiczka — w to drugie pole znaczeniowe.

Przytoczony przekład znaczących nazwisk (Róźiczka, Komysz) i ich modyfikacja wynikają z chęci zachowania powieściowych aluzji do baśni o śpiącej królownie, co szczególnie jest istotne, gdy śledzimy losy syna dozorca (potwierdzają to najwyraźniej tytuły trzech rozdziałów powieści). Śpiąca królowna w czeskiej tradycji to „šípková růženka”. Analogicznie nazywany jest syn Šípka — „Šípkový Jura”, nie zaś neutralnie „Šípkův Jura”. Dodatkowym powodem baśniowej stylizacji jest to, że Jura mimo upływu lat mentalnie nadal pozostaje dzieckiem, więc poznajemy go jako „zaklętego w postać wiecznego dziecka” (s. 20). Wskazana analogia zostaje w tekście szybko rozwinięta: „Róźanopalczy Jura ma szpilkę, wbiła ją Alicji w rękę. Albowiem i syn za przykładem ojca chce mieć swój kolec.

A jeśli Alicja Dawidowiczówna umarła już wtedy, gdy szpilka wbiła się jej w rękę, jeśli ją Róźanopalczy Jura jak Śpiącą Królownę zaczarował ukłuciem — za karę, że pozwoliła swoją mufkę nieść Pawłowi Santnerowi?” (s. 21).

Nie trudno się zorientować, że Róźanopalczy Jura to odpowiednik Šípkovego Jury z oryginału. Co prawda „róźanopalczy” jest jednym ze stałych epitetów w mitach i poezji starogreckiej, nie zaś określeniem ze znanej baśni. Rozwiązanie

²² Por. np. rozdział zatytułowany *Treść i funkcje powtarzania w „Podobojí”*. Ibidem, s. 99—121.

²³ D. Hodrová: *Trýznivé město*. Praha 1999, s. 23.

tłumacza jest więc nieco ułomne. Świadomy tego uzupełnia on od czasu do czasu przekład, operując amplifikacją: „Różanopalcy Jura, Jura Śpiący Królewicz” (np. w rozdziale pt. *Proces odnowy*, s. 64; w oryginale jedynie „Šípkový Jura”). W ten sposób stara się zachować zarówno związek tekstu ze światem baśniowych czarów, jak i różą. A to w kontekście splątanej i wieloznacznej powieściowej fabuły oznacza ocalenie elementów istotnych.

Powstaje zatem uzasadnione podejrzenie, że dylematy tłumacza w tego typu sytuacji nie wynikają z odwołania oryginału do określonej trzeciej tradycji literackiej, tylko do jej lokalnej czeskiej adaptacji. Potwierdzają to także sytuacje inne.

W rozdziale trzecim powieści zatytułowanym *Noc świętego Bartłomieja* (s. 8—9) dowiadujemy się, że „pastor Paskal uważał się za potomka starego hugenockiego rodu”, a w dwu ostatnich akapitach rozwijana jest analogia: „komora była jego nocą św. Bartłomieja”, „była komorą św. Bartłomieja”. Dalej w tekście powieści pojawi się jednak wielokrotnie ulica Bartłomieja, ale także wawóz Bartłomieja, ewentualnie „wawóz na ulicy Bartłomieja”, a nadto określenia: „bartłomiejowscy pacholcy”, „bartłomiejowskie łono”, „bartłomiejowskie powietrze”, „bartłomiejowskie mury obronne”, „wsztecznica bartłomiejowska”, „bartłomiejowskie przedstawienie”, „bartłomiejowski migdał”, „ogródek bartłomiejowski”, „bartłomiejowskie plemię” (zwłaszcza s. 98—99 i 115). Można mówić zatem o dwu ciągach skojarzeń: pierwszy metaforyzuje znaczenia, których punktem wyjścia jest znany tragiczny moment z historii wojen religijnych we Francji, drugi natomiast — bardziej zagadkowy — łączy się z praską ulicą św. Bartłomieja („ulice Bartolemjská”). Wzmianki o łamaniu kołem i o majorze Bartoszku jedynie aluzyjnie sygnalizują to, co A. Car interpretuje następująco: „Posterunek policji na ulicy Bartłomiejskiej jest miejscem, w którym pojmany przez policję Jan Paskal zostanie oskarżony o morderstwo pana Hergesella [...]”. I formułuje wniosek, iż mamy do czynienia z nałożeniem się motywów, dokonanym „za pośrednictwem podobieństwa nazwy”²⁴. Polski czytelnik ma raczej niewielką szansę, by samodzielnie dojść do podobnego wniosku. Tym bardziej, że tłumacz nawet w posłowniu nie podsuwa potrzebnych informacji.

Podobnie wygląda sytuacja w rozdziale pt. *Młodzieńcy w piecu ognia go-rejącego*, gdzie poznajemy na początku opinię pana Turka (który, jak pamiętamy, nie jest Turkiem), „że każda epoka powtarza stare przypowieści po swojemu i na swój obraz i podobieństwo”. Po czym — w przeciwieństwie do biblijnej historii — czytamy o młodzieńcach, którzy „wchodzą do pieca z własnej woli i jeszcze w dodatku piec ten noszą z sobą, jak ślimak nosi muszlę. Zmieniają się w piec i w piecu tym się spalają. Tylko że nie wychodzą z pieca cali i zdrowi ani odrodzeni, nie wstają z popiołów jak jakieś ptaki, ich szczątki wędrują do kliniki na ulicy Langerer [? — J.Z.] albo wprost do Instytutu Anatomii Patologicznej i stamtąd na cmentarz” (s. 80). Poza konkretnymi nazwami miejsc (w oryginale: „Le-

²⁴ A. Car: *O prozie...*, s. 36.

gerova ulice”, „Hlavův ústav”), nie poznamy imion czy nazwisk dwóch—trzech osób. Aczkolwiek chyba łatwiej niż poprzednio możemy domniemywać, że chodzi o przypadki samospalenia (najbardziej znane: 16.01.1969 r. — studenta Jana Palacha, 25.02.1969 r. — ucznia szkoły średniej Jana Zajíca).

W recenzji pracy A. Car Grzegorz Gazda napisał o Hodrovej, że „oryginalnie i twórczo wpisuje się w konteksty rodzimej literatury, która, choć zakorzeniona w mitologiach i tradycjach narodowej historii, przemienia to, co własne, w przesłania uniwersalne i ogólnoludzkie”²⁵. Potwierdzenie tej prawdy wymaga jednak dodatkowego wysiłku tłumacza. W przypadku interesującej nas powieści L. Engelking uznał, że należy dorzucić garść informacji zwłaszcza o licznych postaciach z historii Czech. Między innymi wskazał w *Postłowi*, że chodzi o osoby, które pochowano na Cmentarzu Olszańskim (s. 122—123). Ich zwięzłą prezentację zamyka kontrowersyjna postać Karela Sabiny, uznanego za konfidenta austriackiej policji i zdrajcę narodu. Wypada chyba dodać, że wszyscy oni, choć w różnym stopniu, byli autorami dwujęzycznymi, czesko-niemieckimi, a Sabina doczekał się nawet biografii pióra M. Broda. Reprezentują zatem także wielokulturową literaturę praską.

Przy okazji tłumacz przyznaje, że „dla większej wygody czytelnika” zastępuje czeskie znaki diakrytyczne zapisem przyjętym w polszczyźnie oraz rezygnuje ze znaku długości nad samogłoskami; dotyczy to, rzecz jasna, czeskich nazw własnych w powieści. Praktyka taka nie jest obca współczesnym tłumaczeniom literatury pięknej z czeskiego (Engelking postępuje analogicznie, tłumacząc Ajvaza i — z pewnymi wyjątkami, o czym będzie mowa dalej — innych), a nawet tekstów pamiętnikarskich, eseistycznych, popularnonaukowych... Oznacza to nie tylko transliterację, ale — jak widzieliśmy — także przekład czy adaptację, i dodatkowo „beletryzuje” tekst, gdyż osłabia wspomnianą wcześniej pokusę sięgnięcia po plan miasta, która, jeśli nawet zwycięży, może przynieść zawód, gdyż odnalezienie spolszczonych nazw jest trudne lub niekiedy wręcz niemożliwe. Szczególnie wyraziste przykłady spotkamy w przekładzie powieści Ajvaza, gdzie np. prowadząca do placu Staromiejskiego ulica Celetná (wcześniej Caletná, niem. Zeltner Gasse) zyskuje nazwę Bułczanej (s. 209)²⁶. Ulica Kaprová zostanie tam dodatkowo błędnie spolszczona jako ulica Kapra (końcowe długie „a” wskazuje, że nie jest to przymiotnik dzierżawczy, zatem ulica mogłaby być jedynie Karpio-wa), plac Mariański (s. 212) pojawi się tam, gdzie w oryginale Mariánské náměstí (niem. Marien Platz; więc raczej powinien być placem Mariackim). W identycznej postaci spotkamy tę nazwę w przekładzie Hodrovej (s. 13), ulica Winogradzka zaś w tym samym tekście (s. 74) pojawi się też jako Vinohradska (s. 102) — w tekście Ajvaza odnajdziemy tylko spolszczoną nazwę dzielnicy: Winogrady (s. 298).

²⁵ Ibidem, s. 4. okładki.

²⁶ Nazwa utworzona od słowa „calta”, w staropolszczyźnie „całta”. Jak podaje A. Brückner, „całta, w 15. i 16. wieku ogólne; r. 1472 *colt*; z niem. *Zelten*, czes. *calta*, ‘strucla’, por. *Lebzelten* dzisiejsze, o ‘pierniku’”. A. Brückner: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1957, s. 55.

W zakresie nazw własnych panuje więc pewne zamieszanie, co w prozie Ajvaza czy Topola nie jest aż tak ważne, jak w prozie Hodrovej, która żywej pamięci konkretnych miejsc i rzeczy przypisuje szczególne znaczenie i wskazuje na jeszcze jedną obowiązującą w jej powieści zasadę: „fantazję miejsc”, czyli na to, że miejsca mogą rodzić i snuć nowe opowieści, a te wypowiedziane mają szansę się zmaterializować²⁷.

Według Ajvaza, jak pamiętamy, tekst rzeczywistości raczej „pisze i czyta sam siebie”²⁸. W swej powieści konkretyzuje on tę tezę następująco: „[...] książki i znaki wrośnięte są w rzeczywistość i kierowane jej nieznanymi nurtami, nasze oznaczanie i komunikowanie zanurzone jest w istnieniu, które oznacza samo siebie, swoje tajemnicze rytmy, i to właśnie pierwotne oznaczanie, ów zamierzchły mroczny pobrzask istnienia (»tato prvotní temná záře bytí«, s. 151) utrzymuje nasze znaczenia przy życiu, a przy tym bezustannie im zagraża, gotowe je wchłonąć i rozpuścić w sobie” (s. 311). O ile więc w prozie Hodrovej słowa chcą i mogą zyskać byt realny, w prozie Ajvaza właściwie odwrotnie: to istnienie może artykułować siebie (także) za pomocą książek i znaków, tym samym zaś utrzymywać nasze znaczenia przy życiu. W przedstawionej sytuacji powieść staje się w ujęciu prozaika fabularyzacją ruchu tuż przy lub wręcz na krawędzi bytów artykułujących „swój monotony i niezrozumiały szep” (tamże), balansowaniem na granicy naszego i innego świata // miasta i wnikaniem w tajemnice poza tą granicą, która „blado fosforyzuje tuż koło nas” (s. 162).

By sprostać takiemu wyzwaniu, rzeczowy tok narracji, oczywisty w „naszym świecie”, bynajmniej się nie zmienia, gdy przekracza granicę „innego świata”: „Zaczęłam przewracać strony książki; kartki były coraz twardsze i cięższe. Natrętny plasterek [suszonego jabłka — J.Z.] wciąż wlaźł mi pod palce; kiedy nieumyślnie przewróciłem nań ciężką kartkę, rozległ się krótki, stłumiony pisk; zaraz podniosłem kartkę, ale plasterek już się nie ruszał. Kartki książki ciężały i twardniały coraz bardziej i bardziej, w końcu zmieniły się w deski; uświadomiłem sobie, że są to właściwie łopatki koła młyńskiego. Zanurzyłem rękę w zimnej wodzie, która napływała korytem z tworzywa sztucznego, napierając na drewniane łopatki” (s. 240). Itd.

Kvĕtoslav Chvatík w swej recenzji nazywa powieść Ajvaza „księgą wypraw”²⁹. Zaś recenzent kolejnej powieści autora pisze nawet o „orgiach fabulacji”³⁰. Tłumacz w twórczości tej dostrzega przede wszystkim nieskrępowaną wyobraźnię pisarską — grę niezwyklej, chadzającej własnymi drogami fantazji. Ajvaz jest dla niego „pisarzem obrazu, pisarzem dokładnego i precyzyjnego opisu widzialnego (choć często fantastycznego) świata, pisarzem spojrzenia” (s. 340). Jest

²⁷ Por. D. Hodrová: *Město vidím...* Praha 1992, s. 16, 18—22.

²⁸ Por. przyp. 12.

²⁹ K. Chvatík: *Od avantgardy k druhé moderně. Cestami filozofie a literatury*. Praha 2004, s. 333.

³⁰ A. Haman: *Ajvazovy orgie fabulace*. „Tvar” 2005, č. 3. Chodzi o powieść Ajvaza *Prazdné ulice* (2004).

nadto mistrzem stylizacji, w której pojawia się persyflaż, ironia, żart. Różne powinowactwa i źródła inspiracji tłumaczonego twórcy Engelking sygnalizuje w posłowie, a cytaty z klasyków filozofii, Homera czy Rilkego w dołączonej nocy (s. 333). Owe nawiązania obejmują również literaturę popularną: powieść awanturniczą, sensacyjną, fantastycznonaukową, okultystyczną (s. 348—349) czy nawet *fantasy* (z wariantem *urban fantasy*) i współczesne gry fabularne. Taki typ stylizacji z pomieszaniem stylów, konwencji i światów wyraźnie odpowiada tłumaczowi.

Jednakże mistrzem przemieszania „wysokiego” i „niskiego”, z naciskiem położonym na człon drugi, jest Jachým Topol. Jego powieść *Siostra* osadzona jest głównie w realiach czeskiej transformacji po „aksamitnej rewolucji”. Powieściowy narrator uznaje rok 1989 za moment wybuchu czasu i od tego momentu, który przyjmuje za punkt zerowy, liczy kolejne lata. Nieco wcześniej prawdziwy świat i „zachowany nietknięty sprężony czas” (s. 20) odkrywa w praskich piwnicach i z tej swoistej, żabiej perspektywy undergroundu stopniowo zaczyna się orientować, „co jeszcze tu wybuchło: język czeski” (s. 38). Wybuch czasu oznacza więc dla niego także wybuch języka. Spostrzeżenie to potwierdza właściwie nieustannie, stylizując tak wyraźnie język opowieści, że wydawca w specjalnej nocy wskazał na obecność licznych naruszeń normy językowej i zaznaczył, że edytorskie przygotowanie tekstu „respektuje autorův záměr zachytit jazyk v jeho nesoustavnosti a vykloubenosti” (s. 483). L. Engelking w swej nocy tłumacza spolszczył tę wskazaną intencję autora następująco: „uchwycić język w jego niesystematyczności i wywichnięciu, wypadnięciu z wiązań” (s. 607). Fakt ów kształtował w znacznym stopniu czeską recepcję powieści oraz interpretację polskiego tłumacza, w której — jak przyznał — musiał „przedzierać się przez językowe zasieki *Siostry*” (ibidem). Dodajmy od razu, iż owoc pracy tłumacza został uhonorowany w 2003 r. nagrodą „Literatury na Świecie” i miał istotny wpływ na przyznanie w tym samym roku czeskiej nagrody Premia Bohemica.

Oczywiście i tym razem Engelking wskazuje w nocy źródła cytatów, ważniejsze aluzje do światowych i czeskich „dzieł kultury wysokiej i masowej” (s. 608), korzysta też z wypowiedzi autora, czeskich przyjaciół i komentarzy do amerykańskiego wydania utworu. Jego erudycja nie budzi więc wątpliwości. A co z tłumatorską inwencją? Jiří Levý wskazywał kiedyś na różne typy stylistycznego zubożenia autorskiego języka w przekładzie jako na typowy defekt sztuki tłumaczenia³¹. Czy naszemu tłumaczowi udało się uniknąć takich pułapek i zaproponować przekonujący odpowiednik autorskiego stylu Topola?

Soňa Schneiderová, która próbowała rozpoznać cechy tego stylu, wskazywała np., że jednym z podstawowych sposobów użycia języka w powieści jest nie tylko preferowanie form nieliterackich, ale również eksponowanie różnicy pomiędzy pisownią a wymową słowa oraz *quasi*-fonetyczny zapis imienia (zwłaszcza ob-

³¹ J. Levý: *Umění překlada*. Praha 1983, s. 138 i nast.

cego), nazwy, frazy...³², typu: „Čárls Bódler” (s. 135), „*Vesnico má středisová*” (s. 37), „Jó, Frojde, Frojde, vždycky na tě dojde, zazpíval barman a zahejbal pavoukem” (s. 144), „unasnaministerseříká” (s. 145). Dla tłumacza nie stanowi to jakiegoś szczególnego wyzwania: „Czarls Bodler” (s. 167—168), „*Wszy spokojna, wszy wesola*” (s. 46), „Tak, Frojdzie, Frojdzie, zawsze do tego dojdzie, zaśpiewał barman i zakołysał pająkiem” (s. 177), „unaswministersięmówi” (s. 178). Choć pewnie dostrzeżemy wyraźniejszy parodystyczny ton w zniekształconym tytule filmu *Menzla* czy ratowanie rymu za cenę przesunięcia znaczeniowego („na tě” — „do tego”). Zastanowić nas też może obecność nosówki w ostatnim przykładzie.

Profesjonalną sprawność tłumacza dostrzeżemy w staraniach, by obcojęzyczne pożyczki w narracji lub dialogach były podobnie funkcjonalne. Gdy np. w oryginale pojawi się słowo „furt”, w przekładzie zostanie zastąpione wyrażeniem „ganc egal”. Aby jednak było to możliwe, trzeba wypowiedź zmodyfikować. Fragment: „Já se budu bát asi furt. / Furt. To je síla, jak použiváme německý slova” (s. 17), uzyskuje więc postać: „Ja chyba będę się bać zawsze. Może coś się zmieni, ale to ganc egal. / Ganc egal. To niesamowite, ilu niemieckich słów używamy” (s. 19—20). Towarzyszy temu pewna korekta znaczeniowa wypowiedzi, ale udaje się zachować jej zasadniczą strukturę. Gdzie indziej uruchomione zostaną skojarzenia i pułapki będące wynikiem podobieństwa językowego i analogicznego brzmienia nazw własnych: „[...] to mě těší, že jsme Češi, tenhle počong, tedy vlak, jede do Varšavy a tam je předměstí Prága a tam já bydlím, jméno mé je Josef Švejch” (s. 358). Wersja polska jest następująca: „[...] to uciecha spotkać Czecha, ten pociąg, znaczy się po waszemu vlak, jedzie do Warszawy, a tam jest taka dzielnica Praga i ja tam mieszkam, nazywam się Józef Szwejch” (s. 453).

A jak tłumaczone są gry słów, zwłaszcza paronomazja? Oto jeden z przypadków: „džiny a džipy a auta” (s. 171). W przekładzie przytoczone wyliczenie zostało rozszerzone: „dzinsy i džiny, i džipy, i limuzyny” (s. 212)! Parę zdań dalej pojawia się zestawienie znacznie bardziej skomplikowane, biorące za punkt wyjścia słowo „płyn”, czyli „gaz”: „Zrada! Ted’ přide **plyn!** **Gas.** **Plyňata**, překládali sbratřeny Chorvati Srbům, **plonovješčá**, překládali Rusové Ukrajincům, pili **vodku** a líbali se, **plynovódstvo!** **plynka!** **plynoubítje!** **plyunyj!** **plyndura!** **plygur!** **plóna!** bědovali Slovani” (s. 171, podkreślenia — J.Z.). Jak zobaczymy, po skalowaniu paru złożeni tłumacz zdecydował się zapożyczyć pozostałe z oryginalnej wersji powieści, chociaż w wyniku tej decyzji zestawienie rozpadło mu się na dwa ciągi skojarzeń: „Zrada! Teraz puszczą **gaz!** **Plin.** **Pliniata**, przekładali zbratani Chorwaci Serbom, **gazowjeszcza**, przekładali Rosjanie Ukraїncom, pili wódkę i całowali się, **gazowódstvo!** **gazowka!** **gazoubítje!** **plyunyj!** **plyndura!** **plygur!** **plóna!** lamentowali Słowianie” (s. 212). Sprostanie niezwyklej wynalazczości Topola okazało się więc trudne, lecz w znacznym stopniu możliwe. W ostatnim

³² S. Schneiderová: *Topolův román Seštra a jeho jazyk*. In: „Studia Bohemica”. 8. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 178.

przykładzie kluczowe dla rozwiązania problemu stało się słowo „przekładali”, które pozwoliło zachować słowa „przekładane” i słowa „przełożone”.

Wyraźną aktywność językową powieściowy narrator *Siostry* łączy między innymi z pamięcią czeskiej mowy, z tym, że jest to mowa „dawnych niemieckich i rosyjskich niewolników”, „psi język” — wymyślony przez wierszokletów, a używany przez stangretów i służące. Język „delikatny i okrutny”, „zręczny i szybki”, który „ciągle się dzieje” (s. 30). Kiedy jednak pod koniec powieści pojawi się bardziej obszerna charakterystyka języka młodego pokolenia, dowiemy się nadto, że wychowane w ateizmie zaczęło ono wyciągać słowa ze słowników sekt i Biblii Kralickiej („kralický výrazivo”, s. 456) i mieszać je z językiem kapel rockowych, do slangu narkotykowego dorzucać wyrażenia z okresu protektoratu („protektorátní argotici”), przejmować wyrażenia angielskie. W podsumowaniu zaś przeczytamy: „[...] był to brouken inglisz... i brouken czek... rozbitý jazyk, a z jeho slabosti vyrastalo može nové vřazení («snad rost nové pocit»), albo przeciwnie, nie wiem... w każdym razie chodziło o przyspieszenie” (s. 573). Określenie „rozbitý jazyk” odnosi się analogicznie do języka angielskiego i do czeskiego, ale również w szerszym znaczeniu do języka współczesnej komunikacji.

W kilka lat po wydaniu przekładu o podobne podsumowanie problematyki językowej w powieści Topola pokusił się też Engelking. Wskazując na „radykalną wielojęzyczność” jako jeden z najcharakterystyczniejszych rysów powieści, cytował nowszą wypowiedź autora, w której ten kwestionuje niezbędność zachowania w tekście „jedności” języka, gdyż „řeč snad každého Čecha je míchanice”. Tłumacz dodał przy tym, że Topol jako twórca kieruje się intuicją i nastrojem, nie dbając specjalnie o konsekwencję i spójność w wyborze form językowych³³. To dobra okazja, by zasygnalizować, że i translator w przekładzie powieści podjął pewne decyzje dla siebie nietypowe, nie dbając o konsekwentną realizację zasad przyjętych przy tłumaczeniu Hodrovej czy Ajvaza.

„Rozbicie” języka czy też wielojęzyczność przypominają o sobie w *Siostrze* nawet przy okazji parafraz lub trawestacji zachowanych w pamięci narodowych i literackich mitów, zderzanych z brutalnymi realiami XX w.³⁴ Pamiętamy, że w prozie Hodrovej pojawiła się teza o powtarzaniu w każdej epoce starych przypowieści „po swojemu i na swój obraz i podobieństwo” (s. 80), zaś narrator Topola Potok wyznaje w pewnym momencie: „Napiszę tę książkę niewyglądowym językiem postbabelskim («surovou postbabylónštinou», s. 235), tak jak ją

³³ L. Engelking: *V mládí jsem občas chtěl být Polák... Polsko, polština a Poláci v románu „Sestra” Jáchyma Topola*. In: *Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě*. T. 1: *Otázky českého kanonu. Sborník příspěvků z III. Kongresu světové literárněvědné bohemistiky*. Praha, 28.6.—3.7.2005. Editorka S. Fedrova. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2006, s. 566. Opinia Topola została zaczerpnięta z: T. Weiss: *Jáchym Topol — Nemůžu se zastavit*. Praha 2000, s. 115.

³⁴ Więcej na ten temat J. Zarek: *Tradycja w prozie Jáchyma Topola*. W: *Słowiańszczyzna w kontekście przemian Europy końca XX wieku. Język — tradycja — kultura*. Red. E. Tokarz. Katowice 2001, s. 57—62.

usłyszałem podczas swych wędrówek w przeszłości, terażniejszości i przyszłości” (s. 297).

Co istotne, wejście w ten rodzaj tradycji i próba jej narracyjnej weryfikacji oznacza w prozie Topola między innymi wejście w świat twórców, którzy postanawiają: „A musíme z tý Prahy špinavý udělat Město Magyje” (s. 100)! Spotkamy zatem Ervína i Longena, Gustava, Franciho, Poláčka, Koláři i wielu innych przedstawicieli żywej legendy praskiej, z której jednak niektórzy autorzy zostaną wykluczeni. Najbardziej znamienne i zaskakujące jest odrzucenie Jaroslava Haška i jego bohatera Szwejka. Engelking nie mógł tego nie zauważyć, napisał więc wprost, że Szwejk ucieleśnia w *Siostrze* negatywne rysy czeskiego charakteru³⁵. Rzeczywiście, w zakończeniu rozdziału drugiego „rozproszone bandy miejskich podziemi” szykują zamach na „Józefa Wissarionowicza Szwejka” (s. 32; w oryginale „na Josefu Vissarionovičovi Švejkovi”, s. 28). Jakby na potwierdzenie tego w rozdziale jedenastym przeczytamy o przodkach powieściowych postaci: „Nie czytali Kafki. Varhola ich nie interesował. Spotkali tylko Josifa Szwejka, który jest wszędzie, ale go zabili” (s. 248; w oryginale „Josipha Švejka”, s. 198). To „jest wszędzie” przypomniał i tłumacz, nie tylko by wskazać, że nawet w cytowanych wcześniej paru zdaniach o pasażerze pociągu Szwejchu można dostrzec aluzje do pierwszego rozdziału z IV tomu powieści Haška, ale że i w *Siostrze* Topola nic nie jest jednoznaczne³⁶. Trzeba by jednak zaznaczyć, że część postaci młodego czeskiego prozaika, określanych jako „ludzie Tajemnicy”, dręczy niekiedy „poczucie wieczności” i obowiązuje „mała umowa” artykułująca elementarne zasady działania: „żadnej broni, narkotyków, żadnego porno z pędrakami” (s. 68). I właśnie to przywiązanie do minimum wartości wiedzie do odrzucenia Szwejka.

Czyż zatem zakwestionowanie części praskiej tradycji nie sygnalizuje jej poważnej erozji? Otóż przynajmniej w przekładzie Enelkinga zdecydowanie tak. Uważna konfrontacja przekładu z oryginałem *Siostry* uświadamia bowiem, że w polskiej wersji brakuje wielu krótszych i dłuższych fragmentów tekstu, w tym stron 98—104 z pierwszego wydania, przywołujących tradycje literatury praskiej. A że nie jest to przypadek, wskazuje przytoczenie nieco dalej zasłyszanych zdań o Koláři i Grupie 42 oraz o sztuce współczesnej: „Tohle už neni žádná postdoba, člověče, tohle je pa-, dyť si to vem, to je samý pamenš, pakobyla, paumění, pa-drug, tohle je pasvět, už jsme za hranicí, ti říkám” (s. 144)! Gdyby czytać tę grę brzmieniowym i znaczeniowym podobieństwem słów osobno, wrywając z kontekstu, można by podejrzewać tłumacza o rejteradę. Tymczasem ten na pytanie piszącego niniejsze słowa o powód dokonanych cięć odesłał go do drugiego, nieco zmienionego przez autora, czeskiego wydania powieści (1997). Copyright na karcie polskiej edycji wskazuje jednak wydanie pierwsze (*Siostra*, s. 4)!

³⁵ L. Engelking: *V mládí...*, s. 571.

³⁶ *Ibidem*, s. 571—572.

Wydając w 2005 r. wczesne utwory Ajvaza, Engelking zauważył w posłowniu: „Określenie »Praga magiczna« stało się dziś banałem, niemal sloganem turystycznym. Ale jak to bywa z banałami, kryje się w nim pewna wielka — choć nazbyt oczywista — prawda” (s. 341). Przypuszczać można, że świadomość choćby częściowej banalizacji praskiej magii zaczęła towarzyszyć tłumaczowi już wcześniej, także gdy przygotowywał spolszczenie powieści Topola. Wspomniane drugie wydanie mogło stanowić dobry pretekst, by sięgając po tekst krótszy, nie tylko ułatwić wydawcy decyzję, a sobie nieco pracę, ale i kierując przekład do czytelnika, zrezygnować z praskiego klucza interpretacyjnego. Tym bardziej, że pewne przesłanki nawet w pierwszym wydaniu utworu, zwłaszcza wychodzenie fabuły poza miejską przestrzeń Pragi, taką możliwość stwarzały. Czy oznacza to, że tłumacz wybrał inną interpretacyjną i promocyjną strategię?

By móc na postawione pytanie odpowiedzieć, należy przypomnieć jeszcze jedną nietypową decyzję translatorską. Otóż w przekładzie Topola, inaczej niż we wcześniejszym tłumaczeniu Hodrovej i późniejszym tłumaczeniu Ajvaza, Engelking nie usuwa z nazw własnych (z wyjątkiem już u nas zadomowionych) czeskich znaków diakrytycznych. A więc nie ułatwia — jak w przekładach pozostałych autorów — „życia” polskiemu czytelnikowi. A mimo to dociera do niego dość regularnie z kolejnymi tytułami czeskiego pisarza, co nie udało się w przypadku Hodrovej i tylko częściowo powiodło z Ajvazem. Paradoks to, czy coś więcej?

Edward Balcerzan w jednym ze swych starszych artykułów wyróżnił trzy sytuacje przekładu: 1) pozycję „zerową”, gdy tekst tłumaczony nie jest postrzegany jako innowacja artystyczna; 2) pozycję „redundantną”, gdy wzmacnia on poetyki rodzime; 3) pozycję innowacyjną, gdy odkrywa styl nieznaną dotąd tradycji rodzimej³⁷. W nawiązaniu do tej propozycji Jacek Baluch próbował opisać „rolę przekładów polskiej poezji dla rozwoju poezji czeskiej”³⁸. Z jego rozpoznania wynikało, że na ogół były to przekłady „redundantne”. Analogiczną próbę można by zrobić, opisując rolę przekładów czeskiej prozy dla rozwoju prozy polskiej. Wynik byłby chyba bardziej pozytywny, gdyż przynajmniej przekłady prozy Bohumila Hrabala i Milana Kundery miałyby szansę zyskać pozycję mocniejszą. A jak oceniać szanse przekładów komentowanej przez nas twórczości trójki prozaików?

Otóż wydaje się, że największą szansę wniesienia nowego stylu do prozy polskiej, nie tylko w ramach literatury postmodernistycznej, ma przekład *Sestry*. Proponowane spolszczenie autorskiego stylu Topola, nawet przy wskazanych ograniczeniach, trzeba uznać za najbardziej intrygujące. Jest to bowiem po Hrabalu kolejna wyrazista forma narracji korzystająca z niestandardowych form języka. Wpisanie tej propozycji w kontekst literatury praskiej chyba automatycznie ograniczyłoby jej innowacyjność do ram nurtu węższego, bardziej już historycznego i stosunkowo szybko banalizowanego przez kulturę masową. Szansa bycia zauwa-

³⁷ E. Balcerzan: *Literatura z literatury...*, s. 92—106.

³⁸ J. Baluch: *Wiersz i przekład. Studia polsko-czeskie*. Kraków 2007, s. 29.

żonym stoi też przed „pisarzem spojrzenia” — Ajvazem. Natomiast na recepcję twórczości Hodrovej rzutuje bodaj niezbyt szczęśliwa decyzja osobnego wydania pierwszej, najstarszej części trylogii, w której — by przywołać opinię ceniącego dorobek pisarki V. Macury — „jest jeszcze wiele elementów »staroświeckich«, przypominających szkice praskiego mikroświata z drugiej połowy XIX wieku, nawet pod przykrywką fascynującej eksperymentalnej konstrukcji powieści”³⁹.

Obserwowane dotąd rozwiązania tłumacza, osłabiające w tekstach przełożonych powieści ich ścisły związek z konkretnymi praskimi „miejscami tajemnymi”, miały więc zapewne na celu uniwersalizację danego przesłania, ale mogły też w jakimś stopniu wynikać z deklarowanej przez Engelkinga postawy pragmatycznej, przyjmującej, iż w sztuce odtwórczej szkodliwe są wszelkie skrajności. Natomiast pewna odmienność rozwiązań w przypadku Topola, oprócz zakładanej motywacji merytorycznej, znajduje dodatkowe oparcie w przeświadczeniu tłumacza, że w jego sztuce nie ma jedynie słusznych i generalnych reguł, każde zatem wyzwanie należy traktować i oceniać osobno⁴⁰.

Tradycja „literatury polskiej” byłaby w tej sytuacji istotna jako punkt wyjścia, ale mało funkcjonalna w wizji finalnej tłumacza.

³⁹ V. Macura: *Nie kończąca się powieść...*, s. 181.

⁴⁰ *O sztuce przekładu*. Rozmowa z Leszkiem Engelkingiem (Rozmawiała H. Bartoszewicz). „Podkowieński Magazyn Kulturalny”, jesień 2005, nr 47.

Józef Zarek

K polským překladům nového českého „pražského románu” (M. Ajvaza, D. Hodrové, J. Topola)

Résumé

Článek věnuje pozornost úskalím překladu nové „pražské literatury”. Analizuje polské překlady tří románů: Hodrové *Podobojí*, Ajvazova *Druhého města* a Topolovy *Sestry*. Zdůrazňuje, že promíchání stylů, konvencí, světů L. Engelking ovládá téměř vzorně, vybírá však i pracovní postupy, jež oslabují vztah textů k pražské tradici a topografii. Pražský kontext je zde důležitý jako východisko, avšak v překladatelově strategii je často oblast zvláštního podřazena srozumitelnosti, tedy obecnému významu.

Józef Zarek

About Polish translations of a new Czech „Prague novel”
(M. Ajvaz, D. Hodrová, J. Topol)

Summary

The article engages attention to the translation problems of a new „Prague literature”. It analyzes three Polish translations of the following novels *Podobojí* by Hodrová, *Druhé město* by Ajvaz and *Sestra* by Topol. It underlines that L. Engelking overcame almost perfectly mixture of the styles, convention, words; but on the other hand he chooses the solutions that weaken the relation between Prague tradition and topography. The Prague context is important as a starting point, however in a translator strategy Prague specific is often subordinated to a general meaning.

Izabela Mroczek

O recepcji tłumaczeń czeskiej literatury bestsellerowej w Polsce (na przykładach tłumaczeń książek Michała Viewegha, Ireny Obermannovej i Haliny Pawlowskiej)

Na początek warto poczynić dwa ustalenia porządkujące. Pierwsze dotyczy wyboru autorów. Elementem decydującym stało się kryterium popularności zarówno samych pisarzy, jak i ich tekstów w czeskim kontekście czytelnictwa. Należy zaznaczyć, że twórczość wymienionych tu autorów sytuuje się na terenie literatury popularnej (rynkowej)¹, oddźwięk czytelnictwa zaś — i powiązany z nim sukces wydawniczy (oraz kinowy — każdy z tych autorów odnotował adaptację filmową co najmniej jednej swej książki) na rodzimym gruncie — osadza ich teksty w perspektywie literatury bestsellerowej.

I tu drugie ustalenie. Zgodnie z definicją *Słownika literatury popularnej*, termin „bestseller” oznacza książkę, która zdobywa rynek i jednocześnie zyskuje uznanie czytelników, odnosząc przy tym niekiedy sukces artystyczny². W toku ustaleń badawczych Małgorzata Mozer, autorka słownikowej definicji, dzieli bestseller na rzeczywisty (odróżniający go od książek, które bestsellerami nie są) i mianowany (pojawiający się jako efekt ekonomicznych oczekiwań wydawcy, popartych działaniami promocyjnymi) oraz wyznacza cechę, która go charakteryzuje: oddźwięk

¹ Wymienne użycie tych terminów proponuje za Cz. Hernasem A. Martuszevska: „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*. Gdańsk 1997, s. 71.

² *Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wrocław 2006, s. 32.

czytelniczy mierzony liczbą sprzedanych egzemplarzy³. Decyzję o tym, czy dana książka jest, czy też nie bestsellerem podejmują odbiorcy, a przeniesienie roli opiniotwórczej z krytyka literatury na jej czytelnika przynosi co najmniej dwójaki efekt. Przede wszystkim oznacza, że jedynym kryterium uznania książki za bestseller jest gust czytelniczy, w związku z czym sukces pozycji bestsellerowej ma z jednej strony charakterystykę chwilową⁴, a z drugiej zaś rządzi się zasadą powtarzalności⁵ w odniesieniu do autora, który raz już trafił w gust czytelników. Po drugie, ocena dokonywana z perspektywy czytelnika, a nie krytyka, przesuwana na plan dalszy kategorię wartości literackiej książki. Zwykle oznacza to, że pozycje cieszące się uznaniem czytelnika są dyskredytowane przez krytykę literacką, która łącząc bestseller z niskowartościową literaturą popularną przeciwstawia go literaturze wysokoartystycznej⁶. Deprecjonowanie walorów literatury rynkowej idzie w parze z unikaniem refleksji teoretyczno- i historycznoliterackiej nad nią. Dotyczy to zarówno polskiego, jak i czeskiego kontekstu kulturowego: w obu prace omawiające literaturę popularną są rzadkością⁷, krytyka literacka zaś zdaje się nie dostrzegać rynkowej siły pisarstwa bestsellerowego⁸. Ta skostniała postawa ma swe źródło w romantycznym przekonaniu o wyjątkowym posłaniu twórcy literatury, którego rolą jest problematyzowanie świata i nadawanie sensu otaczającej rzeczywistości, nie traktując przy tym swej czynności jako źródła utrzymania. Graniczny i dla Polski, i dla Czech 1989 r. przyniósł przełom w obiegu publikacji, lecz modyfikacja roli twórcy literatury w świadomości społecznej jest procesem *in statu nascendi*⁹. W odniesieniu do czeskiego kontekstu problem ten wynika dodatkowo z głębokiego rozwarstwienia literatury po 1948 r., które spowodowało

³ Ibidem, s. 33.

⁴ Por. A. Rostocki, B. Sułkowski: *Bestseller polski, bestseller światowy*. „Przegląd Humanistyczny” 2003, z. 5, s. 37.

⁵ Ibidem, s. 47.

⁶ *Słownik literatury popularnej...*, s. 33; A. Rostocki, B. Sułkowski: *Bestseller polski...*, s. 40.

⁷ Na uwagę zasługują przede wszystkim następujące teksty: M. Bujnicka: *Literatura popularna wobec... Perspektywa funkcjonalna: tematy i rematy*. „Ruch Literacki” 1993, R. 34, z. 5, s. 581 i nast.; A. Martuszewska: „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*. Gdańsk 1997; A. Kłosowska: *Kultura masowa*. Warszawa 2001; w czeskim kontekście problematykę literatury popularnej podejmują w swych książkach M. Pilář i L. Machala, lecz prezentacje przez nich przeprowadzone mają charakter sygnalizacji problemu, a nie jego opisu, por.: M. Pilář: *Vrabec v hrsti anebo Kliše v literatuře*. Praha 2005; L. Machala: *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Praha 2001.

⁸ To jeden z głównych zarzutów M. Pilářa wobec współczesnej czeskiej krytyki literackiej; por. M. Pilář: *Česká próza po roce 2000 a její vazby na fenomén bestselleru a kultovního románu*. In: Idem: *Vrabec v hrsti...*; podobnie L. Machala: *Mezi náročnou literaturou a populární četbou*. In: Idem: *Literární bludiště...*

⁹ Dyskusja na ten temat rozgorzała ostatnio w polskich realiach, „Gazeta Wyborcza” w wywiadach z najbardziej uznanymi polskimi pisarzami zastanawia się, czy istnieje „zawód pisarz”, por.: <http://praca.gazeta.pl/gazetaprac/1,74785,4113565.html>; o modyfikacji zakresu znaczeniowego pojęcia „inteligent” pisze J. Zarek: *O dylematach czeskiego inteligenta po 1989 roku*. W: „Prace Komisji Kultury Słowian”. T. 5: *Inteligencja u Słowian*. Red. L. Suchanek. Kraków 2006, s. 211 i nast.

wało przyjęcie przez czeską krytykę literacką postawy akceptującej wyłącznie wobec literatury zajmującej się „poważnymi” zadaniami. Odrzucenie walorów poznawczo-estetycznych literatury „lekkiej, łatwej i przyjemnej” doprowadziło do konfliktu ze środowiskiem czytelniczym, które entuzjastycznie reagowało (i wciąż reaguje) na kolejne publikacje książkowe Viewegha, Obermannovej i Pawlowskiej. Takie podejście do zadań literatury znalazło swe odzwierciedlenie w wyborze utworów prezentowanych w tłumaczeniach z języka czeskiego. Polskiemu czytelnikowi przedstawiano wyłącznie dzieła literatury ambitnej. Stąd w świadomości czytelnika niebohemy czeską literaturę dwudziestowieczną reprezentują przede wszystkim autorzy z literackiego kanonu: Jaroslav Hašek, Bohumil Hrabal, Milan Kundera, Ota Pavel, Josef Škvorecký czy Václav Havel (pocieszająca może być jedynie świadomość, że wciąż jednak, jak twierdzi Petr Poslední, znajomość czeskiej literatury w Polsce jest o wiele lepsza niż znajomość polskiej literatury w Czechach¹⁰). Brak informacji o zjawiskach charakteryzujących literaturę czeską ostatnich lat sprawia, że teksty Viewegha, Obermannovej i Pawlowskiej nie tylko nie odniosły w polskich realiach popularności porównywalnej choć w części z ich bestsellerowym charakterem w rodzimym kontekście, ale wręcz spotkały się z brakiem zainteresowania polskiego rynku czytelniczego. Na pewno nie wynika to z tłumaczenia nieumiejętnego lub obniżającego wartość oryginału. Warto w tym miejscu przypomnieć, że za przekładami książek wymienionych autorów stoją doświadczeni tłumacze: książki Obermannovej tłumaczyli Jan Stachowski i Józef Waczków, Pawlowskiej — Józef Waczków, a Viewegha — Jan Stachowski, Jacek Illg, Julia Boratyńska, Romana Bielińska i Joanna Derdowska. Przyczyn braku popularności należy szukać przede wszystkim w nieobecności akcji marketingowych, wręcz kompletnym braku rozgłosu wokół tych książek. Polski rynek nie zachowuje zatem tego elementu, który bezwarunkowo towarzyszy wydaniom książek bestsellerowych na rodzimym rynku. Publicysta „Dziennika” Piotr Kofta w rozmowie dla Radia TOK FM posuwa się nawet do stwierdzenia, że twórczość Michała Viewegha jako autora oryginalnej, świetnej warsztatowo literatury z łatwością mogłaby wypełnić lukę, jaka wystąpiła w odniesieniu do polskiej literatury popularnej. Gdyby tylko nadać jego twórczości odpowiedniej oprawy, rozgłosu, którego niewątpliwie jest warta¹¹.

Ciszy medialnej wokół polskich przekładów czeskiej literatury bestsellerowej towarzyszy zupełny brak wiedzy o samych autorach. Ich nazwiska i działalność pozaliteracka wywołują w czeskim kontekście jednoznaczne skojarzenia. Viewegha — niezależnie od oceny jego twórczości — postrzega się przez pryzmat

¹⁰ P. Poslední: *Jaký je obraz české kultury a literatury v dnešním Polsku?* „Host” 2007, č. 2, s. 18; podobne stwierdzenie znajdziemy także w pracy A. Měšt’ana: *Czeskie przekłady współczesnej literatury polskiej*. W: *Przekład literacki. Teoria, historia, współczesność*. Red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska. Warszawa 1997, s. 282—288.

¹¹ Wywiad dostępny pod adresem: <http://serwisy.gazeta.pl/tokfm/4,77022,,,,3997569.html>.

rynkowo-ekonomicznej zaradności, Pawłowską łączy się z postawą feminizującą, podszytą autoironią i ironicznym spojrzeniem na otaczającą rzeczywistość (jest autorką scenariuszy filmowych, prowadzi w ČT i TV PRIMA programy publicystyczno-satyryczne, swe książki wydaje w feministycznym wydawnictwie Motto), natomiast twórczość Obermannovej (która znana jest nie tylko jako pisarka, ale także moderatorka popularnych programów w ČT i TV NOVA) — nazywanej „Vieweghiem w spódnicy” — interpretuje się w kontekście jej wypowiedzi pozostających w orbicie ruchu feministycznego¹².

W przekładach współczesnej literatury popularnej największe problemy stwarza transfer kulturowy — trudny, o ile nie niemożliwy do zrealizowania. W odniesieniu do polskich przekładów literatury czeskiej zadanie to jest tym bardziej kłopotliwe, że w świadomości Polaków utrwalił się wyraźny szablon czeskiej kultury. Poza tym, mimo bliskości terytorialnej Polski i Czech, wciąż niewiele wiadomo o współczesnej czeskiej kulturze i literaturze. Tłumaczenie, aby wywołać efekt zamierzony w tekście oryginału, powinno być naszpikowane wyjaśnieniami tłumacza, tracąc tym samym swój walor artystyczny. Stwierdzenie to jest aktualne zwłaszcza w odniesieniu do tekstów Michała Viewegha, nasyconych kategoriami-kluczami współczesnej czeskiej kultury. Warto wspomnieć, że Michał Viewegh jest jednym z najchętniej tłumaczonych współczesnych czeskich twórców¹³, jednym z najpopularniejszych, ale też jednym z najbardziej zniechędzonych przez czeskich krytykę literacką współczesnych autorów¹⁴. Doskonale znający siłę medialnego rozgłosu, potrafiący dbać równie dobrze zarówno o swój warsztat literacki, jak i wizerunek i interesy, stał się celem ataków rodzimej krytyki literackiej, niechętnie dopuszczającej łączenie talentu pisarskiego z talentem do wyszukiwania nisz w rynku czytelnictwa i autoreklamą. Sukces wydawniczy i idąca z nim w parze nonszalancka postawa Viewegha wobec recenzentów i krytyków literackich (z którymi wchodzi nie tylko w ostre polemiki, ale posuwa się nawet do rękoczynów¹⁵) doprowadziły do powstania kuriozalnej sytuacji: ogromna popularność Viewegha prowokuje stwierdzenia, że książki źle oceniane go przez krytykę pisarza sprzedadzą się w każdym nakładzie, nawet jeżeli będzie większy niż populacja Czech¹⁶.

¹² W jednym z wywiadów wręcz twierdzi, że w życiu prywatnym jest feministką: <http://www.radio-servis-as.cz/archiv03/2803/28titul.htm>, w innym zaś potwierdza, że pisze wyłącznie dla kobiet: <http://www.reflex.cz/Clanek18039.html>.

¹³ Jego książki pojawiły się w przekładach na 21 języków, podaje za Daną Błatną, agentką Michała Viewegha, która ujawnia taką liczbę w rozmowie z marca 2007 r., por.: http://www.czlit.cz/main.php?pageid=4&news_id=833&PHPSESSID=fd1018193f0c8e4bbff3a2334fe801e5.

¹⁴ Podobna uwaga: A. Car: *Przypadek: Michal Viewegh. Literatura popularna, krytyka, terapia*. „Pamiętnik Słowiański” 2006, nr 56, s. 29 i nast. oraz A. Gawarecka: *Fenomen Michal Viewegh*. „Slavia Occidentalis” 2005, nr 62, s. 67 i nast.

¹⁵ Chodzi o wydarzenie z 2000 r., kiedy Viewegh, rozwścieczony recenzją swych felietonów, pobił krytyka Jaromíra Słomka.

¹⁶ A. Car: *Przypadek: Michal Viewegh*..., s. 29.

Oceny twórczości Viewegha i jego postawy autorskiej w rodzimym kontekście balansują na szerokiej skali. Z jednej strony pojawiają się wypowiedzi dyskredytujące nie tyle walor literacki czy estetyczny jego twórczości, ile przede wszystkim postawę samego autora, który — świadomy roli, jaką odgrywa medialne kreowanie wizerunku — skutecznie „podsycy” zainteresowania swą osobą, raz ujawniając tajemnice swego warsztatu, kiedy indziej zaś pokazując kularowe „rozgrywki” wokół jego osoby¹⁷. Na przeciwnym biegunie odnajdziemy wypowiedzi postrzegające dorobek Viewegha w perspektywie fenomenu współczesnej literatury czeskiej, warte go zainteresowania nie tylko ze względu na oryginalność i niekopiowalność stylu, ale także z tego powodu, że jego twórczość charakteryzuje wyraźne ciążenie ku poetyce tekstu postmodernistycznego¹⁸. Dotyczy to zwłaszcza takich cech proz Viewegha, jak: gra z czytelnikiem (przede wszystkim w zakresie wplatania w tekst sygnałów autobiograficznych, zacierając granicę między fikcją a rzeczywistością), gra z własnym tekstem (autotematyzm i metatekstowość jako podstawy konstrukcji większości utworów) czy gra z cudzym tekstem (cytowanie, aluzja, trawestacja — w odniesieniu do tekstów literackich, ale także gatunków literackich, wypowiedzi publicystycznych, sloganów językowych współczesnej czeszczyzny). Przewidywalność ujęć konstrukcyjnych, po które Viewegh sięga w swych utworach przekonawszy się, jak działa mechanizm popularnego tekstu, z jednej strony przysparza mu wrogich recenzji, zarzucających mu uprawianie rzemiosła, a nie literatury¹⁹, z drugiej jednak pozwala wysunąć stwierdzenie o tym, że jego teksty mieszczą się w ramach historycznie zakotwiczonego gatunku powieściowego²⁰. Podkreśla się także celny opis współczesnego społeczeństwa czeskiego, w którym Viewegh analizuje zagadnienia obyczajowe, społeczne i polityczne, korzystając przy tym z humorystyczno-parodystycznego paradygmatu (dotyczy to zarówno zabiegu sięgania pamięcią do czasów komunizmu, jak i osadzenia we współczesnych realiach różnych środowisk zawodowych: literackiego, nauczycielskiego czy dziennikarskiego). To właśnie te cechy twórczości Viewegha powodują, że poza granicami swej ojczyzny jest on postrzegany jako twórca literatury niepowtarzalnej, prowokującej do wieloaspektowej interpretacji. Tak właśnie pisze się o nim w Polsce: w wypowiedziach naukowych postrzega się jego twórczość w perspektywie literackiego fenomenu (Car, Gawarecka), krytyka literacka oraz czytelnicy w czasopismach internetowych i na forach

¹⁷ Chodzi o wywiad dla „Lidových novin” z dn. 4 maja 2002 r., w którym Viewegh ujawnia, że służby bezpieczeństwa miały rzekomo wywierać nacisk na niego, domagając się rezygnacji z wydania książki *Báječná léta s Klausem: Objevily se snahy román zastavit*. „Lidové noviny” 4.05.2002, s. 20, 25; o tym także pisze J. Chuchma: *Báječná léta s Klausem* (recenzja). „Mladá Fronta Dnes” 6.05.2002, s. B/4.

¹⁸ Zwraca na to uwagę np. I. Pospišil: *Postmodernism and quasipostmodernism (Michal Viewegh)*. „Neohelicon” 2006, R. 33, 2, s. 37 i nast.

¹⁹ Zwłaszcza Vladimír Novotný w recenzjach utworów Viewegha.

²⁰ Por. P.A. Bílek w: „Reflex”, s. 70.

poświęconych literaturze pięknej uznają Viewegha za autora książek ciekawych, lekkich, lecz zmuszających do refleksji²¹.

Wymienione cechy twórczości Viewegha, eksponowane i pozytywnie waloryzowane przez krytykę i czytelników, decydują jednocześnie o trudnościach z tłumaczeniem tych książek na inne języki. Za przykład niech tu posłuży polskie tłumaczenie książki zatytułowanej *Výchova dívek v Čechách* (polski tytuł *Wychowanie dziewcząt w Czechach*), w mojej ocenie najtrudniejszego tekstu Viewegha w odbiorze poza rodzimym kontekstem literacko-kulturowym. Autorem przekładu jest Jan Stachowski, który — jako doświadczony tłumacz literatury czeskiej — doskonale poradził sobie z warstwą językową, lecz zdecydowanie nie powiódł mu się transfer kulturowy. Nie jest to winą samego tłumacza, ale wynika z faktu, że — aby uzyskać tekst równorzędny pod względem „siły rażenia” z tekstem oryginału — musiałby opatrzyć tłumaczenie olbrzymią liczbą komentarzy i wyjaśnień, a tym samym powieść zatraciłaby zupełnie swój walor artystyczny. Viewegh dokonuje w tym tekście wielu zabiegów parodystycznych. Sięga po cytaty, aluzje i trawestacje, wplata pomiędzy akapity swej powieści teksty cudze, na szczęście (dla odbiorcy) posługując się kursywą, która staje się sygnałem do zachowania „czujności”. Czasem — i tu ułatwia Viewegh zadanie czytelnikowi — są to wypowiedzi opatrzone nazwiskiem autora, które jednak bez uzupełniających komentarzy nic nie powie odbiorcy nieobeznanemu z czeską kulturą, historią czy literaturą. Przeciętny polski czytelnik z najwyższym prawdopodobieństwem nie odczyta klucza parodii, po którą sięga Viewegh, cytując teksty Věry Linhartovej, Jana Mukařovského, Milana Jungmanna, Jaromíra Johna, Daniela Hodrovej czy Ludvíka Vaculíka. Jeszcze gorzej rzecz się ma z zaznaczonymi kursywą zdaniem lub słowami, które — czytelne wyłącznie w czeskim kontekście, gdzie wywołują wyraźne skojarzenia czy odniesienia intertekstualne — nie mogą odegrać swej roli w tekście przekładu. Dotyczy to zarówno przysłów i porzekadeł ludowych, jak i szablonów czeskiego języka dziennikarskiego, publicystycznego i politycznego czy też haseł-kluczy czeskiej kultury, które Viewegh zamieszcza w swym tekście, aby uzyskać zamierzony efekt parodystyczny (np. undergroundowe, zakazane przed 1989 r. czasopismo „Vokno”, w którym publikowali twórcy drugiego obiegu, a które bohater-narrator znajduje w pokoju Beaty, pojawia się w celu wywołania oczywistego efektu; tak samo nazwisko o. Tomáša Halíka, którego słowa zderza Viewegh z „objawieniem” bohatera-narratora dokonującym się pod sklepem obuwniczym Bat’a). Podobnie nieczytelne pozostają zabiegi Viewegha zmierzające do obnażenia absurdów współczesnego czeskiego życia społecznego. Nawet polski czytelnik, pozornie mający identyczne doświadczenia związane z reżimem komunistycznym, nie zrozumie ostrego podziału współczesnego społeczeństwa na „esbeków” (negatywna konotacja) i „dysydentów” (pozytywna kono-

²¹ Por. W. Krusiński: *W sidłach uczuć*. „Polityka” 14.04.2007; A. Dziewit: *Czeski Dzień Świra*. „Lampa” 2006, nr 22.

tacja). Z brakiem zrozumienia spotka się dokonywanie oceny bohaterów na podstawie ich przynależności do opcji politycznej (Viewegh z osobistych względów dyskredytuje zwolenników ODS). Równie nieczytelna będzie inwektywa „drobnomieszczanin” lub „drobnomieszczkańskie zachowanie” — wyraz ten konstruuje w polskich warunkach językowo-kulturowych zupełnie inne pole znaczeniowe.

Gra Viewegha z czytelnikiem przenosi się także na oscylowanie pomiędzy stylem literatury wysokiej a stylem literatury brukowej. Podpowiada o niej autor w akapitach metatekstowych i autotematycznych (dodatkowo ujawniając mechanizmy działania rynku wydawniczego oraz swą wiedzę na temat warsztatu twórcy literatury bestsellerowej), by jednak właściwie je zrozumieć, czytelnik musi mieć wiedzę na temat twórczości Viewegha (a zwłaszcza jej recepcji na rodzimym gruncie), w innym bowiem wypadku nie uchwyci subtelnego balansowania pomiędzy wątkami fabularnymi a autobiograficznymi.

Z przytoczonych ustaleń wynika, że przywołany tekst Viewegha pozostaje nieprzekładalny w tych aspektach, które decydują o jego wartości i niekopiowalności. Tłumaczowi, który prawidłowo odtworzył strukturę tekstu czeskiego, nie udało się jednak zachować większości sygnałów kontekstualizacyjnych²², które — odczytywane wyłącznie w czeskim środowisku dzięki posiadaniu przez rodzimych odbiorców wiedzy kontekstowej i oczywistej wiedzy intertekstualnej — umożliwiają rozpoznanie celowo przez Viewegha wywoływanych zdarzeń komunikacyjnych (żart, parodia, satyra). Niemożność kontekstualizacji określonych komunikatów, wysuwanych przez autora zakładającego, że odbiorca jego tekstów rozpozna je prawidłowo, prowadzi do nieporozumień w interpretacji jego utworów, a w efekcie — do małej ich popularności na polskim rynku czytelnictwa. Jeżeli problem ten połączymy z niewielką wiedzą polskich czytelników o pozycji Viewegha-pisarza na rodzimym rynku czytelnictwa, to okaże się, że to właśnie tu, w większości nietransferowalnym kontekście kulturowym twórczości Viewegha, należałoby doszukiwać się podstawowej przyczyny braku popularności jego tekstów w Polsce.

Nieco inaczej rzecz się ma z polskimi przekładami książek Ireny Obermannovej i Haliny Pawlowskiej — na pojawienie się utworów najbardziej poczytnych czeskich autorek polski rynek czytelnictwa zareagował ciszą²³. Tymczasem szersza prezentacja ich twórczości wraz z przybliżeniem informacji o samych autorkach wzbogaciłyby obraz współczesnej czeskiej literatury. Tak jak w przypadku Michała Viewegha, wydaniu polskich tłumaczeń książek Ireny Obermannovej i Haliny Pawlowskiej nie towarzyszyły żadne spektakularne akcje marketingowe, pozwalające zaistnieć ich nazwiskom w świadomości polskich czytelników.

²² Posługuję się tu terminem wprowadzonym przez J. Gumperza (*Language and Social Identity*. Cambridge 1982), podaję za: A. Duszak: *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*. Warszawa 1998, s. 246 i nast.

²³ Jeśli nie liczyć jedynej recenzji książki I. Obermannovej zatytułowanej *Dziennik szalonej mężatki* autorstwa Ewy Nowackiej („Nowe Książki” 2003, 5, s. 16—17).

Irena Obermannová, nazwana w wypowiedziach promujących polskie przekłady jej tekstów „czeską Grocholą”, została „z góry” przypisana do konkretnego szablону pisarstwa, które w Polsce ma tylu zwolenników, ilu przeciwników. Pojawiła się jako przedstawicielka czeskiej literatury popularnej na festiwalu literatury popularnej „Poplit” w 2007 r., tam próbując zmodyfikować obraz swej twórczości, zniekształcony używaniem w stosunku do niej paradygmatu „literatura feministyczna”. Na rodzimym gruncie zwykło się łączyć twórczość Obermannovej z wątkami biograficznymi (rozwód, bolesne rozczarowanie długoletnim związkiem, konieczność „odnalezienia się” w nowych warunkach społecznych). Sama pisarka — mówiąc o sobie w licznych wywiadach jako o „feministce w życiu prywatnym”, postuluje unikanie sztywnego podziału na literaturę feministyczną i niefeministyczną²⁴. Recenzenci czeskiego rynku czytelniczego podkreślają przede wszystkim humor i dosadność w ukazywaniu otaczającej rzeczywistości oczami kobiety „po przejściach”. Inaczej niż Viewegh, Obermannová nie stosuje w swych powieściach hermetycznego kodu kulturowego. Jej bohaterki to kobiety zmagające się z problemami w rzeczywistości mogącej mieć czasoprzestrzenne usytuowanie w dowolnym miejscu Europy. Umiejętny przekład (a z takim mamy do czynienia w polskim kontekście) powinien transferować zalety oryginału, nieskrywającego trudnych lub niemożliwych do tłumaczenia „pułapek” kulturowych czy obyczajowych. Jednak pomimo poprawnie wykonanego tłumaczenia (poza drobnymi „wpadkami”, niemającymi jednak wpływu na ogólny odbiór powieści), książki Obermannovej nie odniosły w Polsce sukcesu.

Z podobną sytuacją spotkamy się w odniesieniu do twórczości Haliny Pawłowskiej. W polskim tłumaczeniu tej bestsellerowej autorki pojawiła się raptem jedna książka, podczas gdy Pawłowska ma na swym koncie autorstwo aż 13 pozycji książkowych, 5 scenariuszy filmowych, moderowanie 5 popularnych programów telewizyjnych i kreacje aktorskie w 4 filmach. Za scenariusz do filmu *Díky za každé nové ráno*, będącego adaptacją jej powieści, uzyskała w 1994 r. prestiżowego Czeskiego Lwa. Nie jest to zresztą jedyna nagroda przyznana Pawłowskiej — nagradzana była zarówno jako powieściopisarka (nagroda w 1995 r. za powieść roku), jak i autorka popularnych telewizyjnych *talk-show* (dwukrotnie za program *Bananové rybičky*). W rodzimym kontekście jest osobą rozpoznawaną, cenioną za humorystyczno-satyryczny stosunek do współczesnych wydarzeń społeczno-politycznych. Jako autorka tekstów prozatorskich potrafi zachować autoironiczny dystans do samej siebie, a kreując swe bohaterki, prezentuje problematykę kobiet w zmieniającym się pod względem politycznym i obyczajowym współczesnym świecie Europy Środką. Olbrzymia popularność książek Pawłowskiej na czeskim rynku księgarskim liczona jest w wielosettysięcznych nakładach poszczególnych wydań, a oglądalność jej programów zalicza się do największych w Czeskiej Te-

²⁴ Postulaty te pojawiły się szczególnie wyraźnie w wypowiedziach I. Obermannovej na spotkaniach z czytelnikami i organizatorami „Poplitu”.

lewizji. Tym bardziej zaskakuje brak zainteresowania prezentacją jej twórczości w Polsce. Trudno ocenić, czy sytuacja ta jest spowodowana niechęcią tłumaczy, gustem czytelnika czy też nieprzychylnym nastawieniem polskiego rynku wydawniczego, nasyconego tego typu literaturą rodzimą.

Poza książkami autorów wymienionymi wcześniej, w polskich przekładach ukazały się również teksty innych czeskich autorów bestsellerowych, między innymi: Bohuslava Vaňka-Úvalského *Kobiety, Havel, higiena* (2007) i Ireny Douskovéj *Dumny bądzżesz!* (2007). Na polską prezentację wciąż czekają powieści Petra Šabacha, drugiego po Vieweghu pod względem popularności czeskiego autora bestsellerowego. Otwarte pozostaje pytanie o sukces wydawniczy tych przekładów, lecz niewątpliwie ich pojawienie się w polskim kontekście — jeżeli nawet nie skopiuje popularności z rodzimego rynku — pozwoli zorientować się czytelnikowi niebohemiście w zjawiskach współczesnej literatury czeskiej, w ramach której literatura bestsellerowa zajmuje jedną z najważniejszych pozycji.

Izabela Mroczek

O recepcji překladů české bestsellerové literatury do polštiny
(na příkladu překladů knih Michala Viewegha, Ireny Obermannové
a Haliny Pawlowské)

Résumé

Českou tzv. bestsellerovou literaturu reprezentují v polském překladu knihy Michala Viewegha, Ireny Obermannové a Haliny Pawlowské. Tito autoři vyvolávají v domácím kontextu jednoznačné kulturní konotace (jako autoři a zároveň jako televizní moderatoři). I když v nedalekém, českém prostředí jejich knihy jsou extrémně populární, v Polsku zmínění autoři jsou malém neznámí. Důvody k takové situaci můžeme hledat na několika úrovních: v nedostatku marketinkových akcí, které by měly doprovázet vydání jejich knih v Polsku, v nedostatku informací o samotných autorech, v existování v polském svědomí určitého vzorce české literatury a kultury, v jehož důsledku se přijímá vysokoartistická literatura, a znehodnocuje literatura bestsellerového rázu.

Izabela Mroczek

About reception of translations of Czech bestseller literature to Polish
(based on translations of Michal Viewegh's, Irena Obermannová's
and Halina Pawlowska's books)

Summary

Czech so called „bestseller literature” is represented in Polish readers' environment by translations of Michal Viewegh's, Irena Obermannová's and Halina Pawlowska's books. These authors are celebrities in Czech Republic, their activity (both as writers and TV programmes' moderators) evokes distinct cultural connotation. Their books are extremely popular and best selling on domestic market. But in Poland all these authors are slightly known. We can find reasons of such situation in many levels: in a lack of marketing actions accompanying their books on Polish market, lack of information about these authors, in an existence of pattern of Czech culture and literature in Polish readers' consciousness that approves high artistic literature and depreciates bestseller literature.

Przekłady

macedońsko-polskie



Przekłady **1**
Literatur
Słowiańskich

Magdalena Błaszak

Kategoria świadka w przekładzie prozy macedońskiej

Na ostateczny kształt tłumaczenia, oprócz wiedzy i wykształcenia tłumacza, ma wpływ jego społeczne i estetyczne doświadczenie, a także wrażliwość na walory tekstu artystycznego i umiejętność jego interpretacji. Znaczenie dzieła literackiego widoczne jest na różnych jego poziomach. Tłumacz w procesie przekładu powinien rozpoznać i określić poszczególne poziomy tekstu artystycznego, a także zwrócić uwagę na odmiennność języka oryginału w stosunku do języka przekładu. Komplikacje mogą wynikać ze struktury wewnętrznej języka oryginału, który na przestrzeni lat ulega różnym przemianom.

Każdy język funkcjonuje, opierając się na sieci kategorii, którymi może się różnić od języków nawet w obrębie tej samej rodziny językowej. Na przykład język macedoński wykształcił kategorię nieznaną użytkownikom języka polskiego. Jest nią kategoria świadka, powstała wskutek rozwoju systemu temporalnego języka macedońskiego. Występuje ona na obszarze bułgarsko-macedońskim, a rozwinęła się po podboju tureckim tych terenów, dlatego też powszechnie uważa się, że to właśnie wpływ języka tureckiego miał doprowadzić do jej wykształcenia się. Ze względu na to, że kategoria świadka nie ma wyraźniejszego charakteru w języku polskim, a co za tym idzie — wyspecjalizowanych wykładników kategoriálních, przed analizą przekładu prozy macedońskiej zaprezentujemy zasady oddawania tej kategorii w językach macedońskim i polskim.

W językoznawstwie macedońskim, oprócz terminu „kategoria świadka”, używa się następujących pojęć: „strona nieświadka”, „tryb informacji przekazanej”, „dubitativ” czy imperceptywność określana także rodzimym terminem „прекажаноста”, „прекажано дејство”, „категиријата на сведок”. W języku

polskim imperceptivus definiowany jest jako wykładnik semantycznego trybu problematycznego, ponieważ służy do zawieszania asercji — mówiący, używając go, komunikuje, że nie odpowiada za prawdziwość wypowiedzanych treści. Używa się go do oznaczania zdarzeń i faktów nieobserwowanych bezpośrednio przez mówiącego, lecz znanych mu z relacji innych osób¹.

Język macedoński, dysponując kategorią świadka, umożliwia wyrażanie swej postawy w stosunku do opisywanego wydarzenia za pomocą odpowiednich form czasu. Są one zróżnicowane. W zależności od nadawcy treści i stosowanego stylu różnią się w prozie czy w twórczości ludowej.

Aby oddać charakter kategorii świadka w języku polskim, tłumacze korzystają wyłącznie ze środków leksykalnych. Najczęściej stosowane są:

- partykuły i przysłowki takie, jak *rzekomo, prawdopodobnie, podobno*;
- czasowniki, których formy verbum infinitum informują czytelnika, że przekazywane są informacje, których autor wypowiedzi nie był świadkiem, np. *mówiono, powiedziano*;
- predykatywy wyrażające sądy — *myślę, sądzę, że*;
- spotykamy także konstrukcje czasownika *mieć* + bezokolicznik, np. „Miał być tu dzisiaj”².

System czasów języka macedońskiego jest systemem rozwiniętym; możliwe jest różne użycie określonych czasów. Do wyrażania kategorii świadka najczęściej stosowane są formy czasu: *минато неопределено време, идно прекажано време* i konstrukcje *сум* i *имам* z *л*-formą. Ich użycie uwarunkowane jest zależnościami czasowymi występującymi w języku. Formom czasu teraźniejszego, aorystu i imperfektu odpowiada *минато неопределено време*, dla czasu przeszłego i *минато идно* używamy konstrukcji czasu *идно прекажано*, czyli czasu złożonego z partykuły *ке* i czasu *минато неопределено време*, a dla konstrukcji *има* + *перфект* lub *има* + *предминато време* w obrębie kategorii świadka zastosujemy formę *минато неопределено време* czasownika posiłkowego *има*. W języku macedońskim spotykamy także konstrukcję modalną zwaną subjunktywem, która rozwinęła się wskutek zaniku bezokolicznika, a tworzona jest za pomocą partykuły *да* i formy osobowej czasu teraźniejszego lub imperfektu. Konstrukcja ta najczęściej używana jest w wypowiedziach, w których autor wyraża wątpliwość co do prawdziwości omawianego wydarzenia, np.

Да дојдеш, ќе ти кажам (но не верувам, дека ќе дојдеш).

Да го положиш испитот, ќе имаш повеќе време. (но мислам дека нема да го положиш)

¹ *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Red. K. Polański. Wrocław 1999, s. 247.

² H. Dalewska-Greń: *Języki słowiańskie*. Warszawa 2002, s. 411.

Analiza przekładu będzie oparta na polskim tłumaczeniu macedońskiej powieści *Czasy kóz* Luana Starovy³. Wybór został podyktowany niewielką liczbą pozycji literatury macedońskiej przetłumaczonej na język polski, do której zdołaliśmy dotrzeć. Skupmy uwagę głównie na sposobie oddawania macedońskiej kategorii świadka oraz na zastosowaniu do wyrażania tej kategorii środków dostępnych w języku polskim. Wymieniona powieść na język polski została przetłumaczona przez Dorotę Jovankę Ćirlić⁴. Postaramy się przedstawić sposoby i techniki oddawania przez nią kategorii *прекажаност* z uwzględnieniem idiolektu tłumacza

— Ние, брате со нашите кози, (1) се враќаме од комунизмот, а вие дури сега (2) сте тргнале кон неговото остварување. Да, ние со козите (3) живеевме, природно, заедно, пракомунистички. Заедно ја (4) делевме судбината, ние (5) живеевме со козите, како што (6) би рекле вие „бескласно”. Со козите го (7) пречекавме фашизмот и со нив (8) останавме живи. Да не (9) беа козите, ние никогаш не (10) ќе стигневме овде, да ви се (11) придружине, да (12) станеме заедно работничка класа... (s. 12)

— Bracie, my z naszymi kozami z komunizmu (1) wracamy, a wy dopiero teraz (2) zabieracie się do jego budowy. Tak bracie, (3) myśmy żyli razem z kozami w sposób całkowicie naturalny, przedkomunistyczny. Razem (4) dzieliliśmy nasz los, (5) żyliśmy z kozami, jak wy to (6) nazywacie „bezklasowo”. Razem z kozami (7) przetrwaliśmy faszyzm i dzięki nim (8) ocaliliśmy życie. Gdyby nie kozy, nigdy (10) byśmy tu nie dotarli, żeby się do was (11) przyłączyć i z waszą pomocą (12) stać się klasą robotniczą. (s. 13)

W przytoczonym fragmencie użyte zostały głównie czasowniki w formach czasu *минато определено* i jako czas przeszły tłumaczone są na język polski. Z kategorią świadka spotykamy się w zdaniu 2., czego tłumaczka nie podkreśliła w przekładzie. Nie uwzględniła także trybu przypuszczającego widocznego w zdaniu 6., także zastępując go formą czasu teraźniejszego.

Тогаш (1) мораа да минат покрај зградата на градскиот комитет на партијата, токму под прозорецот на секретарот. Секретарот ги (2) затвораше прозорците, ништо да (3) не види, ништо да (4) не слушне. Ги (5) слушаше речиси безгласните коментари, или така му се (6) чинеше дека не е далеку денот кога градот (7) ќе го завладеат козарите со нивните кози, дека не е далеку денот на белата, козја контрареволуција, кога неговата фотелја (8) може да ја заземе козарот со титовка од козја кожа. Во градскиот комитет (9) почнаа да пристигнуваат поплаки од основните организации на партијата за недолично однесување на козите на разни јавни места во градот. (10) Стигна жалба дури и од партиската организација на Театарот. (11) Имало козари кои (12) доаѓале на театарски претстави со понекоја коза... Вистина

³ Л. Старова: *Времето на козите*. Скопје 2001.

⁴ L. Starova: *Czasy kóz*. Przekł. D.J. Ćirlić. Warszawa 2005.

(13) се работело за деца, но децата (14) имаат родители! (15) Се случило дури една коза да (16) влезе на самата сцена кога (17) се изведувала операта *Кармен*. За среќа козата само (18) прошетала низ сцената, публиката ништо не (19) забележала, верувајќи дека козата (20) настапува на сцената. Но никој од операта не (21) можел да го премолчи скандалот. Така жалба (22) стигнала до градскиот секретар. (s. 24)

(1) Musiały wtedy przechodzić obok miejskiego komitetu partii, dokładnie pod oknami sekretarza. Ten za każdym razem (2) zamykał okna, żeby nic nie (3) widzieć i nic nie (4) słyszeć. A jednak coś (5) słyszał, jakby bezgłośne komentarze — albo tak mu się tylko (6) zdawało — że bliski jest dzień, gdy miastem bez reszty (7) zawładną pasterze z kozami, że bliski jest dzień, gdy (7a) rozpocznie się biała kozia kontrewolucja, a jego fotel (8) zajmie pasterz w titowskiej furazerce z koziej skóry. Do komitetu (9) zaczęły napływać skargi z podstawowych organizacji partyjnych w związku z niestosownym zachowaniem kóz w różnych miejscach miasta. (10) Wpłynęła nawet skarga z organizacji partyjnej Teatru. Otóż (11) zdarzało się, że pasterze (12) przychodzili na przedstawienia z kozami. Tak naprawdę (13) chodziło o dzieci, no ale dzieci (14) miały przeciw rodziców! (15) Doszło do tego, że jedna z kóz (16) weszła na scenę, gdy (17) grano *Carmen*. Na szczęście (18) przespacerowała się tylko po scenie, a publiczność niczego nie (19) zauważyła, wierząc, że koza (20) występuje w tej odsłonie. Jednak w operze (21) nie mogli przemilczeć takiego skandalu. Skarga (22) dotarła do sekretarza. (s. 28)

W przytoczonym fragmencie widoczna jest konstrukcja *subjunktiv*, przetłumaczona na język polski jako bezokolicznik (3 i 4). W przekładzie zastosowany został czasownik *rozpocznie się* (7a), który nie występuje w oryginalnym tekście *не е далеку денот на белата, козја контрреволуција*. W pozostałych przypadkach tłumaczka ściśle przekłada oryginalne formy, stosując nawet konstrukcje bezosobowe (11, 13). Nie zdołała natomiast oddać dystansu do treści skarg, widocznego w dziele oryginalnym, w którym autor celowo zastosował formy czasu *минато неопределено*.

(1) Пишуваше, (2) испраќаше писма, но никој не го (3) повика, не го (4) прими. Сепак, ни (5) раскажуваше мајка ми подоцна на тие места сигурно, според татковите записи, се (6) копала и (7) откопувала хромна руда. Се (8) открила хромна жица што (9) води кон утробата на планината, (10) можело таму да се копа со векови. (11) Дојдоа, (12) велеше мајка ми, поитри луѓе, (13) копаа, (14) се обогатија, а татко ми (15) остана и натаму со своите книги. (s. 28)

(1) Pisał i (2) słał listy, ale nikt go nie (3) wezwał, nikt go nie (4) przyjął. A jednak, (5) opowiadała nam matka, właśnie na tym terenie zaczęto później (6) kopać i (7) wydobywać rudę chromu, niechybnie posiłkując się notatkami ojca. (8) Odkryto żyłę chromu, (9) prowadzącą aż do wnętrza góry, tam (10) można

było wydobywać chrom wiecznie. (11) Zjawili się, (12) mówiła matka, sprytniejsi ludzie, (13) kopali, (14) bogacili się, a ojciec dalej (15) żył w swej samotni z książkami. (s. 34)

Kolejny fragment zawiera czas *минато определено* i *минато неопределено*. W dziele oryginalnym wyraźnie zaznaczona jest kategoria świadka, przez wskazanie, że opisane wydarzenie autor zna z opowiadania matki. Dlatego też formy czasowników 6, 7, 8, 10 użyte są w czasie perfekt, który wskazuje na to, że autor nie był świadkiem danego wydarzenia. Różnicę w przekładzie widać natomiast w formie 9.: konstrukcja *што вода* — ‘która prowadziła’, przetłumaczona została jako imiesłów *prowadząca*.

Кога ја (1) напушти татковата соба, мајка ми неусетно на масата го (2) остави последниот златен наполеон, што го (3) имаше добиено од својот одамна умрен свекор, да го (4) чува за да го (5) употреби во големо зловреме. Еднаш, на млади години татко ми ја (6) спасил главата со еден таков наполеон кога една странска војска го (7) затворила поради немирењето со новиот окупаторски режим. Дедо ми тогаш ја (8) замолил мајка ми да го (9) вадри овој златник како очите. (s. 37)

(1) Wychodząc z gabinetu ojca, matka dyskretnie (2) położyła na stole ostatniego złotego napoleona, (3) dar od dawno nieżyjącego teścia. (4) Miała go strzec i (5) użyć tylko wtedy, gdyby przyszło jej się zmierzyć z największymi przeciwnościami losu. Niegdyś, w latach młodości mojego ojca, taki napoleon (6) uratował mu głowę, gdy obce wojsko (7) aresztowało go za sprzeciw wobec nowego okupacyjnego reżimu. Dziadek (8) błagał matkę, by (9) strzegła tej złotej monety, jak oka w głowie. (s. 43)

W przedstawionym cytacie także mieszają się formy czasu przeszłego. Inaczej przetłumaczony jest 1. czasownik. Zamiast frazy *kiedy opuściła pokój ojca*, tłumaczka stosuje w języku polskim imiesłów *wychodząc*. Zmienia to znaczenie zdania z formy dokonanej na czynność trwającą. W przekładzie tłumaczka nie zawarła też konstrukcji 3. — *имаше добиено* — ‘otrzymała’, pominęła w ogóle formę osobową czasownika w zdaniu. Kategoria *прекажаноста* widoczna jest w zdaniu 3., przetłumaczonym poprawnie, z uwagi na użycie przysłówka *niegdys*.

Таму ми (1) раскажаа и за еден незамислив, единствен настан во историјата на ликвидацијата на козите во југословенските републики... Си (2) било едно семејство со три деца и седумнаесет кози. Кога (3) стигнала забраната, прво тоа (4) било земено на нишан. Седумнаесет кози! (5) Идела комисијата и секој ден (6) уништувала по една коза. Ги (7) криел, но не (8) можел да ги докрие кутриот козар своите кози. Ти (9) имала власта прецизни информации од последниот попис на козите. Според податоците

(10) требало да има шеснаесет кози. По пописот една од козите (11) се ојарила... (s. 120)

Tam właśnie (1) opowiedziano mi o pewnym wyjątkowym zdarzeniu związanym z historią likwidacji kóz w jugosłowiańskich republikach.

Otóż (2) była jedna rodzina z trójką dzieci i siedemnastoma kozami. Kiedy (3) przyszedł zakaz, oni pierwsi (4) znaleźli się na celowniku. Siedemnaście kóz! Każdego dnia (5) zjawiała się komisja i (6) likwidowała po jednej kozie. Biedny pasterz (7) próbował je ukryć, ale mu się to nie (8) udawało. Władza (9) dysponowała precyzyjnymi informacjami z ostatniego spisu. Wynikało z nich, że (10) powinien mieć szesnaście kóz. Jedna z nich (11) okoziła się już po spisie. (s. 146)

Przytoczony fragment zawiera głównie formy czasu *минато неопределено* z uwagi na to, że na początku zamieszczona jest informacja o tym, iż autor wypowiedzi nie był jej bezpośrednim świadkiem. W przekładzie tłumaczka dodaje też dwie formy czasowników, które nie występują w tekście oryginalnym. Zamiast formy *krył je* stosuje *próbował je ukryć*, a w przedostatnim zdaniu używa czasownika *wynikać* — bardziej potocznego, zamiast zwrotu *według danych*. Nie ma to jednak dużego wpływu na sens zdania.

Мајка ми, клетата, овие таткови крици во утрините ги (1) дочекуваше будна. Првпат (2) беше уплашена за татко ми, да не (3) скршнал во некој свиок на отворените книги. (4) Слушнала на млади години, поминати во крајезерскиот град дека еден нејзин сограѓанин поет, (5) шетајќи крај езерото, (6) зборувал сам со себе. Татко ми ги (7) имаше сите книги од овој поет во својата библиотека. (s. 144)

Moja biedna matka, nie śpiąc (1), czekała na te poranne krzyki ojca. Za pierwszym razem (2) poczuła lęk, czy nie (3) załamał się, trafiwszy na jakiś niepokojący fragment w otwartych książkach. W latach młodości spędzonych w mieście nad jeziorem (4) słyszała, że jeden z jej rodaków, poeta, (5) spacerując nad brzegiem jeziora (6), rozmawiał sam z sobą. Ojciec mój (7) miał w swej bibliotece wszystkie książki tego poety. (s. 177)

Przekazywana w cytacie informacja poprzedzona została czasownikiem perceptywnym *sluchania*, który w przekładzie polskim sygnalizuje przekaz. W tłumaczeniu można zauważyć nieściśłość w stosunku do oryginalnego tekstu. Przymiotnik *будна* powinien być właściwie przetłumaczony jako *czujnie*, a tłumaczka użyła imiesłowu *nie śpiąc*, co może spowodować zmianę znaczenia zdania, wprowadzając tym samym element stylu podniosłego.

(1) Имаше разни семојни толкувања за татковото (не)купување коза. Некои (2) ширеа гласови во Козар маало и во градот дека татко ми (3) е уфрлен од власта во Козар маало, а (4) останал во тајни врски со партијата, наводно

за (5) да ги следи релациите помеѓу козите и луѓето. Во еден период (6) не можеа само да ги поврзат гладувањето на неговото семејство со упорното одбивање да им (7) купи, како сите нормални луѓе коза на своите деца. Па (8) заклучуваа оти е голем партиски фанатик, готов (9) да го види умирањето на своите деца, само да (10) не скршне од линијата на партијата во врска со прашањето на козите. (11) Имаше дури и гласови и дека татко ми (12) е поврзан со странски разузнавачки служби, со три во исто време! На овие гласови им (13) се спротивставуваа други, според кои татко ми (14) бил фанатичен противник на социјализмот и комунизмот, класен непријател кој (15) не сакал да се солидаризира со новата класа од „спасените козари”. Некои гласови (16) идеја и до нас, но за сите нас најзначајно (17) беше што татко ми (18) купи коза, а мајка ми (19) беше среќна со сите нас децата. (s. 43)

Rozmaicie bowiem (1) komentowano fakt (nie)kupienia kozy przez ojca. Niektórzy (2) rozpowiadali po Kozar maalo i po całym mieście, że ojciec mój (3) jest wtyczką władz, że potajemnie (4) kontaktuje się z partią, a wszystko po to, (5) by śledzić relacje między kozami i ludźmi. Przez jakiś czas (6) nie potrafili tylko skojarzyć jego uporczywej odmowy kupna kozy z tym, że jego rodzina przymierała głodem. Przecież każdy normalny człowiek już dawno (7) kupiłby swym dzieciom kozę. W końcu (8) uznali go za fanatycznego zwolennika partii, który (9) gotów jest przyglądać się śmierci własnych dzieci, byle tylko nie (10) sprzeniewierzyć się wytycznym partii w kwestii kóz. (11) Odezwały się też głosy, że ojciec mój (12) powiązany jest z obcymi służbami wywiadowczymi i to z trzema naraz! Tym pogłoskom (13) dawali jednak odpór inni, wedle których mój ojciec (14) był fanatycznym przeciwnikiem socjalizmu i komunizmu, wrogiem klasowym, który (15) nie chce się solidaryzować z nową klasą, z „uratowanymi pasterzami”. Te rewelacje (16) docierały także do nas, ale teraz najważniejsze (17) było to, że ojciec (18) kupił kozę, a matka wraz ze wszystkimi swymi dziećmi (19) była szczęśliwa. (s. 50)

Fragment ten wyraźnie podkreśla, że opisywane sytuacje oparte są na przypuszczeniach i pogłoskach, dlatego też w oryginale zrezygnowano z wykładnika gramatycznego. W przekładzie polskim, zgodnie z oryginałem, tłumaczka zamieszcza informacje o pogłoskach. Mimo takich możliwości, nie stosuje dodatkowych środków leksykalnych, np. *mój ojciec podobno był fanatycznym przeciwnikiem socjalizmu...*, wskazujących na to, że jest to przekaz niezaświadczony. Błędnie też tłumaczy czasownik 15., używając formy czasu teraźniejszego, gdy tymczasem w oryginale posłużono się czasem przeszłym *минато неопределено време*.

W tekstach macedońskich najczęściej spotykamy czas *минато неопределено време*, chociaż czasami autor wypowiedzi celowo zmienia formy, aby zaprezentować swe stanowisko wobec opisywanego wydarzenia. Różnica pomiędzy prze-

kazem pośrednim a bezpośrednim jest bardzo widoczna w świadomości językowej Macedończyków. Nie mają oni żadnych wątpliwości, jeśli chodzi o używanie odpowiednich form kategorii świadka. Język polski te sensy oddaje za pomocą środków leksykalnych. Sposób przekazywania kategorii świadka zależy w dużej mierze od idiolektu tłumacza, wyboru z inwentarza form gramatycznych, a także stopnia znajomości języka oryginału.

W języku polskim nie ma odpowiednich wykładników kategorialnych, niewiele jest także środków leksykalnych, dokonując przekładu, tłumacz ma jednak pewien margines swobody. Taka sytuacja prowadzi do tego, że odbiorca tekstu nie może uchwycić różnicy między przekazem zaświadczonego a niez zaświadczonego. Dlatego też tłumacze polscy w większości pozostają wierni oryginałowi, stosując typ tzw. tłumaczenia ukrytego, i nie ingerują w dużym stopniu w tekst. Z przytoczonych przykładów wynika, że tłumaczenie polskie nie odbiega w znacznym stopniu od oryginału, jeśli chodzi o liczbę czasowników z grupy *verba dicendi*, stanowiących wyraźny sygnał przekazywania informacji. Rzadko jednak tłumacze stosują dostępne w języku polskim środki leksykalne, aby zwrócić uwagę na ważną rolę, jaką w języku macedońskim odgrywa kategoria świadka.

Магдалена Блашак

Категоријата прекажаност
во преводот на македонската проза

Резиме

Целта на овој труд е да се покажат особеностите и можностите за преведување на прекажаноста во полскиот јазик. На почетокот претставена е ситуацијата на категоријата прекажаност во другите словенски јазици, потоа карактеристика на оваа категорија и нејзините дефиниции. Во трудот станува збор за епистемолошката модалност и нејзините особини, односно можностите за нејзиното изразување. На крај ги претставувам примерите, како може да се преведе македонската категорија прекажаност од македонската проза на полскиот јазик. Од анализата на наведените примери од полскиот јазик се гледа, дека полските преведувачи многу ретко ги искористуваат лексичките средства за изразување дистанса на зборуваачот спрема прекажувани настани дури и прават грешки.

Magdalena Błaszak

The Macedonian category of witness
in Polish translations of Macedonian prose

Summary

The purpose of this article is to show the ways of expressing the Macedonian category of witness in Polish translations of Macedonian prose. At the beginning we present the situation of the *прекажаност* category against a background of the other Slavonic languages and then we characterize this category and its grammatical exponents. After that we describe the problem of truth modality which the category of witness is included in. We particularly take into consideration Polish language and the Macedonian adverbs serving this function. In the final part of this article we present some examples showing the Macedonian *прекажаност* category which are taken from the Polish translations of Macedonian texts. It lets us get the representation of the practical usage of the devices approachable for translators.

Przekłady

serbsko-polskie
i polsko-serbskie



Przekłady **1**
Literatur
Słowiańskich

Jadwiga Sobczak

Polski dramat w Serbii w latach 1990—2006

Zajmując się badaniami przekładów dramatu polskiego na języki obce, szczególnie południowosłowiańskie, wchodzimy na teren szerszego dyskursu o krajach byłej Jugosławii ostatnich kilkunastu lat. Dlatego w badaniach tych nie możemy pominąć dwóch ważnych aspektów. Pierwszy odnosi się do współczesnej sytuacji historycznej, determinującej wszelkie przejawy działalności kulturalnej tych lat, drugi traktuje o recepcji teatralnej dramatu polskiego — bogatszej kulturowo na tamym terenie od recepcji drukowanego tekstu sztuki teatralnej. Zachwianie równowagi między percepcją samego tekstu dramatu a jego pozaliteracką recepcją rodzi pewne trudności metodologiczne, związane zwłaszcza z ubogim korpusem badawczym opartym na przekazie drukowanym i niemożliwością dotarcia do innego źródła tłumaczenia. Pozostaje więc podjęcie próby pogodzenia wybranych zagadnień translatorskich z nakreśleniem recepcji przekładu dzieła dramaturgicznego na tle kulturowym i politycznym miejsca jego prezentacji, w środowisku mu przynależnym — w teatrze.

Teatr polski, w tym dramaturgia, zajmuje szczególne miejsce w historii kultury krajów byłej Jugosławii. Udział polskiego teatru w kształtowaniu życia scenicznego tego regionu Europy stał się ważnym rozdziałem w historii naszej kultury, a wieloaspektowa siła jego oddziaływania — nie tylko na środowisko kulturalno-artystyczne czy intelektualne — jest zjawiskiem nie do przecenienia, a w pewnym sensie wręcz modelowym, w dziedzinie socjologii kultury. Obecność dramatu i teatru polskiego po drugiej wojnie światowej, ściśle od połowy lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, stanowi zjawisko kulturowe wykraczające poza recepcję literacką i teatralną¹.

¹ Por. J. Sobczak: *Poljska avangardna drama u Jugoslaviji (1945—1990)*. Novi Sad 2001; B. Drašković: *Kad je poljska drama bila — domaća*. „Scena” [Novi Sad] 2002, br. 1.

Lata 1990—2000 obejmują tragiczny i burzliwy okres najnowszej historii Bałkanów. Kraj zwany obecnie Jugosławią Titowską lub Drugą Jugosławią² rozpadł się w wyniku odśrodkowych dążeń poszczególnych republik do politycznej niezależności. Tego wieloletniego, postępującego procesu nie zdołano opanować pokojowo na przełomie 1990/1991 r. Doszło do wyczerpującej, krwawej wojny, zakończonej dopiero podpisaniem pokoju w Dayton w 1995 r. Jugosławia, którą świat znał od pięćdziesięciu lat, przestała istnieć.

Tłący się od dłuższego czasu konflikt w Kosowie, który przerodził się w otwarte starcie Serbów z Albańczykami, doprowadził do bombardowania Serbii i częściowo Czarnogóry przez NATO w 1999 r. Tak zakończył się XX w.

Jednak pozostanie przy władzy reżimu Slobodana Miloševicia, ludzi uznanych dzisiaj za zbrodniarzy wojennych, eskalowało napięcia nie tylko w samej Serbii. Dopiero wydanie Miloševicia Trybunałowi w Hadze ds. Ścigania Zbrodni Wojennych w Krajach Byłej Jugosławii — dzięki stanowczości ówczesnego premiera serbskiego Zorana Djindjicia — stało się początkiem normalizacji sytuacji na Bałkanach³.

Obecne kraje postjugosłowiańskie, z wyjątkiem Słowenii, przechodzą trudny okres transformacji gospodarczej, politycznej i kulturalnej, co niestety znalazło odbicie w obniżeniu rangi kultury i znacznych ograniczeniach wydatków na tę sferę budżetową. Ponadto zasadniczej zmianie uległy priorytety polityki kulturalnej w nowych krajach. Zmiany te polegały na skoncentrowaniu wysiłków i środków na tworzeniu lub rewizji kultur narodowych, odpowiadających politycznym aspiracjom i mających stanowić bazę, kreowanej w pewnym sensie, nowej świadomości narodowej w poszczególnych państwach postjugosłowiańskich. Nowa rzeczywistość skierowała uwagę na problematykę wewnętrzną. Ograniczone środki budżetowe oraz restrykcje konsularne spowodowały następstwa w sferze kontaktów i dostępności do zagranicznych osiągnięć kulturalnych. W praktyce oznaczało to zmniejszenie publikacji wszelkich tłumaczeń. W rezultacie np. w Serbii mamy do czynienia z sytuacją zaiste godną „dramatu” — drastycznie ograniczony druk przekładów dramatów polskich, a właściwie jego zamarcie. Gdyby nie teatr serbski i sceny mniejszości narodowych — głównie węgierskiej — o dramacie naszym w Serbii moglibyśmy mówić tylko w czasie przeszłym dokonanym.

Ale pomimo tej wyjątkowo trudnej sytuacji ekonomicznej, zniszczonego przemysłu i instytucji kultury, ogromnej, kilkuset tysięcy emigracji młodej inteligencji serbskiej, ludzi nauki i sztuki — zrodziła się nadzieja normalizacji stosunków Serbii z Europą i innymi krajami byłej Jugosławii. Dziedzina, która pierwsza

² Tę formę związaną z periodyzacją historyczną stosuje się od kilku lat. Pierwszą Jugosławią określa się kraj sprzed drugiej wojny światowej, a Trzecią — okres rządów Miloševicia.

³ Premier Serbii został oskarżony przez nacjonalistów i radykałów o zdradę tzw. żywotnych interesów narodowych. Zorganizowany w 2003 r. spisek przeciwko Z. Djindjiciowi zakończył się śmiertelnym zamachem na niego. Mamy świadomość uproszczeń i skrótowości niniejszej dygresji historycznej, ale poczyniliśmy ją ze względu na ewentualnego czytelnika, dla którego wydarzenia bałkańskie są dalekie.

zaczęła przełamywać mur oddzielający Serbię od świata, była kultura, a szczególnie sztuka teatru i artyści ją tworzący. Pierwsze wizyty osobiste i zawodowe artystów słoweńskich⁴, następnie kontakty ze scenami chorwackimi oraz goście z UE — wszystko to zaczęło zbliżać teatry i twórców do siebie.

W latach wojny (1990—1995) dramaturgia polska była wystawiana w ograniczonej ilości⁵, ale w tym czasie cały model repertuarowy uległ radykalnej zmianie. Sięgnięto albo do rodzimych sztuk patriotycznych, nadając ich inscenizacjom charakter nacjonalistyczno-propagandowy⁶, albo wykorzystywano repertuar lekki, rozrywkowy, farsę i wodewile⁷. O powrocie polskiego dramatu na sceny serbskie można mówić po 1995 r., czyli po zakończeniu wojny jugosłowiańskiej. Niestety, nie znalazło to odbicia w publikacjach. Ostatnie lata nie przyniosły wydań dramaturgii polskiej, z wyjątkiem sztuki Ingmara Villqista *Noc Helvera*, w tłumaczeniu Biserki Rajčić⁸, i serii fragmentów utworów tzw. pokolenia porno w przekładzie Zorana Djericia. Do tych pozycji jeszcze powrócimy.

Teatr serbski (a wcześniej jugosłowiański) od przeszło sześćdziesięciu lat żywo złączony jest z polskim życiem teatralnym, jego twórcami i autorami. Swobodnym ogniwem spajającym był wybitny tłumacz Petar Vujičić, zmarły w 1994 r. Dzięki jego pracy translatorskiej — trwającej nieprzerwanie przeszło czterdzieści lat — na sceny jugosłowiańskie i serbskie trafiły dzieła Sławomira Mrożka, Tadeusza Różewicza, Witolda Gombrowicza, Witkacego i wielu innych pisarzy. Premiery polskie, jak określano wystawienia naszych dramatów, pojawiały się niemal równocześnie z polskimi lub światowymi prapremierami, a niekiedy i wcześniej. Zjawisko to stanowi bez wątpienia kulturologiczny fenomen, co w miarę powstawania niniejszej edycji będziemy mogli prześledzić.

Dramatem cieszącym się największą popularnością w latach 1990—2006 byli *Emigranci* S. Mrożka⁹, w tłumaczeniu P. Vujičića. Tekst zamieszczony został, wraz z *Policją*, *Tangiem*, *Garbusem* i *Pieszem*, w antologii dramatów Sławomira Mrożka, wydanej w 1982 r. w renomowanym wydawnictwie Nolit¹⁰. Od tego czasu nie ukazał się ani drukiem, ani w internecie żaden polski tekst dramatyczny.

⁴ Wśród nich byli Dušan Jovanović — dramaturg i reżyser z Lublany, oraz Tomaž Pandur — znany reżyser z Maribora.

⁵ W ciągu pięciu lat wojny wystawiono w całej Serbii jedynie trzy tytuły: *Pulapkę* T. Różewicza (1990, Użyce), *Emigrantów* S. Mrożka (1991, Belgrad), *Karola* S. Mrożka (1993, Nowy Sad, w języku węgierskim). Wszystkie teksty tłumaczył w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku Petar Vujičić.

⁶ Por. J. Sobczak: *Teatr serbski końca XX wieku*. „Tygiel Kultury” 2003, nr 7—9, s. 198—207.

⁷ W ramach takiego repertuaru znalazła się sztuka Juliusza Wolskiego *Tajemnicza szuflada*, wystawiona dwukrotnie w latach 1995 i 2002 na południu Serbii,

⁸ Por. I. Villqist: *Noc Helvera* — Ingmar Vilkvist: *Noć Helvera*. Prev. Biserka Rajčić. Izd. Bitef Teatar. Forum Pisaca. Beograd 2002.

⁹ *Emigranci* zostali wystawieni sześć razy, w tym raz w języku węgierskim w Nowym Sadzie i raz po albańsku w Priştinie. Poza tym odbyły się występy teatru serbskiego założonego w Budapeszcie w 1991 r. i grającego także w języku węgierskim nieomal w całej objętej wojną Jugosławii.

¹⁰ Por. S. Mrożek: *Drame*. Izbor i prevod P. Vujičić. Beograd 1982.

Teatry serbskie od przeszło dwudziestu lat bazują więc na tym tomie lub bezpośrednio zamawiają tłumaczenia konkretnych utworów. Tekst *Emigrantów* poddawany był niekiedy licznym ingerencjom reżyserskim, adaptacjom przybliżającym go do aktualnych sytuacji politycznych i socjalno-społecznych, by korespondował emocjonalnie z widzem. Rozwój ostatnich wypadków historycznych w Serbii zmienił opcję interpretacyjną dzieła, a w konsekwencji i inscenizacji. Utworzyła się bowiem rodzima emigracja polityczna, opozycyjna w stosunku do reżimu Miloševića, i tym samym zmieniła się struktura socjalna dotychczasowej diaspory, mającej do początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku charakter głównie ekonomiczny. Wojna spowodowała *exodus* młodego pokolenia inteligencji serbskiej (nie tylko jej, ponieważ proces ten objął wszystkie kraje postjugosłowiańskie) i obraz polskich emigrantów Mrożka — spotkanie inteligenta z prostytutką — zyskał wymiar bliski odbiorcy serbskiemu, jego doświadczeniu osobistemu. Teksty serbskich inscenizacji *Emigrantów* zostały wzbogacone o przeżycia emigracji, której życie zburzyła wojna, a nie tylko postawa dysydenta politycznego.

Drugim pisarzem polskim cenionym w Serbii jest Tadeusz Różewicz. Jego twórczość poetycka jest tłumaczona obecnie przez Biserkę Rajčić nieomal na bieżąco, wraz z wydawaniem polskich tomów dzieł poety. Recepja twórczości T. Różewicza skupia się przede wszystkim na jego poezji — wyróżnianej i chętnie czytanej. Dramaty pozostają w „starych” tłumaczeniach P. Vujičića „krążących” po teatrach i mimo że *Kartoteka* i *Pułapka* wciąż mają nowe premiery, nie doczekały się druku. „Rozrzuconą” *Kartotekę* B. Rajčić przetłumaczyła na prośbę reżysera i profesora nowosadzkiej Akademii Sztuk Bory Draškovicia, który miał ją zrealizować w belgradzkim Teatrze Narodowym na początku XXI w. Niestety, projekt ten nie doszedł do skutku. Z tekstu tłumaczenia w rękopisie korzystano, wraz ze „starą” *Kartoteką* w tłumaczeniu P. Vujičića z 1962 r., przygotowując dyplomowe przedstawienie w inscenizacji B. Draškovicia, w Serbskim Teatrze Narodowym w Nowym Sadzie w 2002 r.¹¹

Następnym polskim dramaturgiem, który doczekał się wystawień swych dramatów w tłumaczeniu Biserki Rajčić: *Antyfony w Nowym Jorku* (2001), *Czwartej siostry* (2003), *Polowania na karaluchy* (2003) — był Janusz Głowacki. Dwie spośród tych inscenizacji zdobyły uznanie krytyki i widzów. *Antygonę...*, w reżyserii wymienianego już Bory Draškovicia, uznano za najlepszy spektakl sezonu 2000/2001, a *Czwarta siostra*, w reżyserii Radosława Milenkovicia¹², zajęła trzecie miejsce wśród najlepszych przedstawień serbskich w sezonie 2002/2003.

¹¹ Po *Kartotekę* sięgnęły więc młode pokolenia artystów, odnajdując w niej i swoje egzystencjalno-duchowe dylematy. Studenci Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej na Cetyni w Czarnogórze sami wybrali *Kartotekę* na swój dyplom w 2003 r. W obu przedstawieniach dyplomowych tekst poddano adaptacji i uaktualnieniu, zgodnie z sugestiami młodych wykonawców.

¹² R. Milenković jest reżyserem średniego pokolenia, który wyreżyserował (często sam grając) siedem polskich premier. Po wojnie przypomniał *Tango* Mrożka (1997), inspirując innych inscenizatorów.

I w tym przypadku, mimo popularności Janusza Głowackiego, jego sztuki nie są dostępne w formie drukowanej.

Podobny los spotkał w ostatnich latach jeszcze trzy sztuki w tłumaczeniu Biserki Rajčić. Przygotowane dla Bitef Teatru w Belgradzie, po premierach pozostały w archiwum teatralnym¹³. Są to: *Niedostępna* Krzysztofa Zanussiego i Edwarda Żebrowskiego, *Z góry zapłacone miłosierdzie* K. Zanussiego oraz *Porozmawiajmy o życiu i śmierci* Krzysztofa Bizio. Dyrektor teatru i jednocześnie ówczesny reżyser tych sztuk Nenad Prokić stworzył dwa przedstawienia. Jedno, łącząc jednoaktówki Zanussiego i Żebrowskiego w całościowe przedstawienie (2005), oraz spektakl według dramatu Bizio (2004). I właśnie tłumaczenie *Porozmawiajmy o życiu i śmierci* poddano daleko idącej transformacji tworzywa językowego. Na wniosek reżysera tekst uległ tzw. gettoizacji. Zabiegu tego dokonał tandem młodych, utalentowanych sióstr Bogavac — Jeleny (dramaturg Bitef Teatru) i Mileny (autorki chętnie wystawianych w Serbii dramatów). Działania polegały na wprowadzeniu leksyki, wyrażeń, składni, a nawet sposobu artykulacji charakterystycznej dla młodych mieszkańców Belgradu, którzy ze względu na izolację państwa, zamknięte granice żyli w specyficznym getcie kulturowym tworzącym subkulturę. Nie byli jednak przedstawicielami środowiska identyfikowanego w Polsce z blockersami. Hermetyczność komunikacji językowej poszczególnych środowisk młodych, niekoniecznie reprezentujących margines społeczny, przefiltrowana na potrzeby sceny i nieulegająca widowni — nadała przedstawieniu charakter swojskości, przybliżając bohaterów, których można było potraktować, jak dobrych znajomych, kumpli. Zabieg tak posuniętej stylizacji niezbyt akceptowała tłumaczka, gdyż — jej zdaniem — za bardzo odchodził od stylu i form językowych zastosowanych przez autora. Wprowadzając nie tylko pojedyncze wulgaryzmy, stosunkowo często używane w języku serbskim, ale — w odczuciu Rajčić — całe struktury językowe charakterystyczne dla gwary środowiskowej, sprawił, iż tekst mógł być niezrozumiały dla części widowni. Zakłócono tym samym strukturę przynależności i deszyfrację społeczną bohaterów sztuki polskiej. Z niniejszą opinią nie zgadza się Jelena Bogavac. Uważa ona, że teatr kierowany do młodego pokolenia powinien wykorzystać możliwości ekspresyjne języka, niezależnie od tego, czy jest to tekst oryginalny, czy też tłumaczony. Niestety, dotarcie do wersji „gettoizowanej” w celu analizy wprowadzonych zmian było niemożliwe, może więc w przyszłości uda się tę kontrowersję wyjaśnić.

Najwięcej szczęścia do wydawców miał dramat Ingmara Villqista (Jarosław Świerszcz) *Noc Helvera*¹⁴, o którym już wspominaliśmy. Wydano go w formie samodzielnego tomiku, jako czternasty tekst w bibliotece Forum Pisarzy, w 2002 r.,

¹³ Wersje serbskie tytułów: *Nedostupna*, *Unapred plaćeno miłosrdje*, *Porazgovarajmo o životu i smrti*.

¹⁴ Por. I. Villqist: *Noc Helvera*...

w nakładzie 400 egzemplarzy — wspólnymi siłami finansowymi Bitef Teatru i Fundacji Adama Mickiewicza Institute Literary Group Polska 2000. Książka, oprócz tłumaczenia Biserki Rajčić, zawiera teksty: *Infernalna Skandynawia* reżysera Nenada Prokicia i B. Rajčić pt. *Noć Helvera Ingmara Vilkvista — iz prevodilačkog ugla* wraz z notą biograficzną autora oraz informacją o Forum Pisaca — pozarządowej organizacji pisarzy broniącej praw autorskich, wolności twórczej, nieskrępowanego prawa do działalności publicznej i politycznej. Forum jest prestiżowym stowarzyszeniem, stawiającym sobie za cel ochronę pisarzy przed autorytarnym systemem ograniczającym wolność i swobodę jednostki.

Rozważania tłumaczki na temat warsztatu translatorskiego świadczą o wnikliwym zrozumieniu dramatu Villqista i samoświadomości specyfiki pracy tłumacza. W analizie autorka odkrywa kilka kluczy interpretacyjnych, mogących służyć przyszłym inscenizatorom i aktorom. W swych refleksjach o dramacie B. Rajčić daje nawet pewne sugestie reżyserskie, dotyczące widzenia tekstu w kategoriach realizmu symbolicznego bliskiego Strindbergowi i Ibsenowi, do czego upoważnia ją niejako sam pseudonim pisarza.

Decyzję o wyborze dwóch dramatów należących do nowej polskiej dramaturgii podjął dyrektor Nenad Prokić, ponieważ Bitef Teatar należy do awangardowych scen, nie unika konfrontacji z obcym i rodzimym repertuarem awangardowym oraz nowatorstwem młodych twórców. Potwierdzeniem tej linii teatru pod dyrekcją jego następcy — reżysera Nikity Milivojevicia¹⁵ — może być udane wystawienie *Iwony księżniczki Burgunda* W. Gombrowicza, w sezonie 2005/2006, w dawnym przekładzie P. Vujičića, po dwudziestu siedmiu latach od belgradzkiej i jugosłowiańskiej prapremiery¹⁶.

Biserka Rajčić, po śmierci Vujičića, jest obecnie najwybitniejszą tłumaczką literatury polskiej, wielokrotnie nagradzaną za swą pracę translatorską w Polsce i Serbii. Świetnie orientuje się w naszych najnowszych dokonaniach artystycznych, w tym teatru polskiego. Podjęcie przez nią wyzwania, by zmierzyć się z nowym dramatem, podyktowane zostało propozycją teatru, ale i przekonaniem o wartościach intelektualnych sztuk I. Villqista i K. Bizio. Uznanie nie tylko w Polsce dla dzieł obu autorów, a zwłaszcza Ingmara Villqista, wzbudziło zainteresowanie teatrów ich sztukami. I. Villqist ma w Serbii opinię autora dojrzałego, świadomego warsztatu dramaturgicznego i sięgającego po tematykę uniwersalną, ponadczasową. Nie zamyka jej w socjospołecznej przestrzeni polskiej z charak-

¹⁵ Nikita Milivojević ma w swoim dorobku kilka premier polskich. Z powodzeniem inscenizował *Kartotekę* T. Różewicza i *Emigrantów* S. Mrożka.

¹⁶ Belgradzka inscenizacja Jovana Grujicia została zaprezentowana w Polsce na Festiwalu Gombrowiczowskim w Gdyni, odnosząc wielki sukces. Oklaski na stojąco świadczyły o zrozumieniu belgradzkiej *Iwony*. Młode pokolenie Serbów odkryło ponownie W. Gombrowicza. Premiera *Ślubu* w 2003 r. była interesującym spotkaniem kilku pokoleń aktorów nowosadzkich, którzy grali w przeszłości w tej sztuce inscenizowanej w odmiennych konwencjach i poetykach interpretacyjnych. *Ślub* z powodzeniem gościł w Łodzi na festiwalu teatralnym w 2004 r.

terystycznym ograniczeniem wyborów tematycznych, wychodząc poza reportażowy styl przekazu, odrzucając więc manieryzm charakteryzujący część nowego polskiego dramatu.

Noc Helvera spełniła oczekiwania Serbów, do czego przyczyniło się również doświadczenie tłumaczki. Sztuka nabrała w Belgradzie, a następnie w Sarajewie i Chorwacji¹⁷, dodatkowych znaczeń, otworzyła nowe pola asocjacji interpretacyjnej, scenicznej, a w momencie druku także i czytelniczej. Doświadczenia niedawnej wojny pozwoliły twórcom i widzom wyjść poza konwencję faszyzmu niemieckiego i zbudować metaforę powstawania współczesnego totalitaryzmu. Każdego totalitaryzmu (a więc i takiego, jaki zawładnął rozpadającą się Jugosławią, w jego różnych nacjonalistycznych wariantach) spotęgowanego klęską jednostki nękanej traumatycznymi, ciemnymi przeżyciami z przeszłości. Sztukę odczytywano w poetyce postmodernistycznej i porównywano do dramatów Biljany Sribljanović, zwłaszcza *Sytuacji rodzinnych*¹⁸, które z otwartą brutalnością demaskują społeczeństwo serbskie w powojennym, zdegradowanym wnętrzu rozpadającego się miasta.

Publikacja *Nocy Helvera* i zainteresowanie tym dramatem teatrów w byłej Jugosławii, w krajach należących obecnie *de facto* do różnych kręgów kulturowych i poszukujących nowej tożsamości narodowej, jest bez wątpienia przykładem międzykulturowego oddziaływania dzieła dramatycznego i sztuki teatru w ogóle. Sztuka przyczyniła się do stworzenia więzi ponadnarodowej, w tym wypadku również emocjonalnej, u podstaw której legły wspólne przeżycia wojenne. Proces ten zachodzi systematycznie na Bałkanach, aczkolwiek w niektórych środowiskach przebiega jeszcze z oporami. I w tym przewyciężaniu dzielącej przeszłości pomagają literatura i sztuka również obca, czego przykładem jest wystawiany, mimo że nie drukowany, dramat polski.

Drugą formą poznania współczesnej dramaturgii polskiej jest — stosunkowo od niedawna — praca tłumaczeniowa i propagująca naszą literaturę Zorana Djericia — długoletniego lektora języka serbskiego na slawistyce w Uniwersytecie Łódzkim (gdzie zetknął się z komparatystycznymi badaniami teatrologicznymi w Polsce i w krajach południowosłowiańskich), który jest obecnie dyrektorem Teatru dla Dzieci w Nowym Sadzie, teatru wystawiającego również repertuar dla dorosłych. W tłumaczeniu Z. Djericia na łamach elitarnego czasopisma nowosadzkiego „Polja”, poświęconego kulturze i teorii¹⁹, opublikowano fragmenty

¹⁷ *Noc Helvera* wystawił, po belgradzkiej premierze, Teatr 55 w Sarajewie. Główną rolę kobiecą grała aktorka serbska z Belgradu Marija Karanović, która na festiwalu w Chorwacji zdobyła nagrodę za swą kreację. Przypadek Villqista jest przykładem siły oddziaływania sztuki teatru w dyskursie międzykulturowym na Bałkanach.

¹⁸ Dramaty B. Sribljanović — znanej, młodej autorki — wystawiano kilkakrotnie w Polsce w tłumaczeniu Doroty J. Ćirlić.

¹⁹ Por. Z. Djerić: *Porno pokolenje: Nova poljska dramaturgija*. „Polja” [Novi Sad] maj—jun 2005, br. 433, s. 80—108.

dramatów pod zbiorczym tytułem *Porno pokolenie. Nowa polska dramaturgia (Porno pokolenje: Nova poljska dramaturgija)*.

Zbiór fragmentów poprzedził tłumacz obszernym esejem przybliżającym czytelnikowi serbskiemu pojęcie porno pokolenia w odniesieniu do grupy młodych twórców, z których niektórzy są aktorami, reżyserami lub przedstawicielami nieartystycznych profesji. Tytuł i wybór tekstów przejął z antologii najnowszej dramaturgii polskiej Romana Pawłowskiego, krytyka teatralnego związanego z „Gazetą Wyborczą”²⁰.

Oto tytuły dramatów, których fragmenty zamieściły „Polja”:

- 1) Ingmar Villqist, *Bez tytułu (Bez naslova)*,
- 2) Marek Pruchniewski, *Łucja i jej dzieci (Lucija i jej deca)*,
- 3) Andrzej Saramonowicz, *Testosteron (Testosteron)*,
- 4) Paweł Jurek, *Porno pokolenie (Porno pokolenje)*,
- 5) Paweł Sala, *Od dziś będziemy dobrzy (Od danas ćemo biti dobri)*.

Niniejsza prezentacja jest pożytecznym przedsięwzięciem, tym bardziej, że każde nazwisko opatrzone notą biograficzną wtopioną w polski kontekst teatralny. Szkoda jedynie, że tłumacz nie pokusił się o sprecyzowanie kryteriów doboru fragmentów i ich uzasadnienie, ponieważ po przeczytaniu niektórych scen wyabstrahowanych z całości trudno ocenić, bez znajomości utworu, walory dramatów, zwłaszcza poza Polską, i odpowiedzieć na pytanie, czy staną się one wystarczającą rekomendacją również dla serbskich reżyserów.

Kończąc rozważania o tłumaczeniach dramatów polskich na język serbski, mamy świadomość swoistej ich ograniczoności. Niestety, brak drukowanego materiału badawczego zdeterminował wybór omówionych zagadnień. Jednocześnie mamy nadzieję, że ze spostrzeżeń naszych można wysnuć wnioski, pozwalające udoskonalić następne tego typu prace.

Mimo iż dramat polski był i pozostał w kręgu ścisłego zainteresowania twórców i odbiorców serbskich, to brak jest zarówno cząstkowych, jak i zbiorczych publikacji naszych sztuk teatralnych w Serbii. Tłumaczenia dokonywane są głównie na konkretne zamówienia reżyserów, którzy z kolei szukają możliwości ich wystawienia, lub na zamówienie teatrów planujących w swym repertuarze zamieścić sztukę polską. Zainteresowanie może być inspirowane również osobistymi kontaktami tłumaczy z polskimi autorami lub sławistami, ponieważ znaczenie państwowej agencji autorskiej zmalało, a wielu autorów polskich ma obecnie prywatnych agentów, z którymi teatry z regionu byłej Jugosławii mają utrudniony kontakt.

W języku serbskim najchętniej tłumaczona i wydawana jest poezja polska, następnie dzieła prozatorskie wraz z dziennikami, wspomnieniami, reportażami²¹. Jednak to każda nowa premiera dramatu polskiego budzi żywą reakcję krytyki w prasie, radiu czy telewizji. Wpływa na zainteresowanie naszym teatrem, sztu-

²⁰ Por. *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Wybór R. Pawłowski. Kraków 2003.

²¹ Szczególnym uznaniem w Serbii cieszył się Ryszard Kapuściński.

ką, kulturą w Serbii²². Mamy jednak świadomość, że tekst wystawiany na scenie najczęściej różni się od oryginału i tłumaczenia. Staje się wówczas scenariuszem teatralnym, reżyserskim lub inspicjenckim *sensu stricto*, a dotarcie do niego w celu badawczym jest często trudne, w skrajnych wypadkach, po ostatniej wojnie w byłej Jugosławii, wręcz niemożliwe, ale może warto było pokusić się i o taką analizę. Trudno sądzić, by liczba publikacji tłumaczonych tekstów dramatycznych uległa zwiększeniu, zapewne pozostanie ograniczona, zatem i analiza tłumaczeń publikowanych dzieł będzie zawężona. Nadzieją są publikacje internetowe, ale w przypadku Serbii i ta forma jest oddalona w czasie ze względów technicznych. Niezależnie od tych konstatacji sumaryczne konkluzje dotyczące tłumaczeń z języków słowiańskich i na języki słowiańskie będą cenne zarówno dla tłumaczy, jak i slawistów w Polsce i poza nią. Niniejszy projekt tak szeroko zakrojonych i wszechstronnie przemyślanych badań przyczyni się znacząco do rozwoju slawistyki i translatoryki polskiej jako dziedziny ważnej w dzisiejszej Unii Europejskiej.

²² W ciągu ostatnich dwóch lat Instytut Sztuki PAN zorganizował na zaproszenie Serbii dwie imponujące wystawy retrospektywne: *Witold Gombrowicz — fotosy teatralne*, połączoną z promocją „Pamiętnika Teatralnego”, oraz *Teatr Józefa Szajny*. Obie autorstwa Agnieszki Kocher-Hensel odniosły autentyczny sukces.

Jadviga Sopčak

Pojlska drama u Srbji od 1990—2006 godine

Rezime

Istraživanja prevodâ poljske drame na jezike zemalja nastalih posle raspada bivše Jugoslavije postaju interdisciplinarni diskurs, jer je na tom području pozorišna recepcija znatno bogatija od književne, a poljska drama i pozorište zauzimaju posebno mesto u istoriji kulture južnoslovenskih zemalja posle II svetskog rata.

Period od 1990—2006. godine, koji u ovom članku obuhvata analizu izdanja poljskih drama u Srbiji, specifičan je za Balkan na tlu Evrope zbog rata koji se odvijao. U vezi sa situacijom koja je paralisala kulturnu delatnost, tih godina je u Beogradu objavljena samo jedna drama u prevodu Biserke Rajčić (*Noć Helvera* I. Vilkvista) i četiri odlomka savremenih komada na stranicama novosadskog časopisa *Polja* u prevodu Zorana Đerića (*Porno generacija* P. Jurka, *Lucija i njena deca* M. Pruhnjevskog, *Od danas ćemo biti dobri* P. Sali, *Testosteron* A. Saramonovića).

Autorka u radu skreće pažnju na translatoške dileme u pozorišnim scenarijima, koji su veoma udaljeni od književnih prevoda (takođe neobjavljenih) i postulira da se primene teatrološka istraživanja kako bi se upotpunila slika o prisustvu poljske drame na mnogim slovenskim jezicima i kulturama.

Jadwiga Sobczak

Polish drama in Serbia between 1990 and 2006

Summary

The research on translation of Polish drama to the languages of former Yugoslavia countries is becoming an interdisciplinary discourse. This is because the theatrical reception is wider than the literary one and Polish drama and theatre plays an important role in the history of the culture of South Slavonic countries after the World War II.

The period between 1990 and 2006, that is analysed in this article of Polish drama publications in Serbia, is especially important for Balkans because of undergoing war. Due to the situation that paralyzes cultural activity, there was only one drama published in Belgrad translated by Biserka Rajcic (I. Villquist *Helver's Night*) and there were four excerpts of contemporary dramas in the magazine Polja translated by Zoran Djeric (P. Jurek *Porno Generation*, M. Pruchniewski *Lucja and her children*, P. Sala *Good from now on*, A. Saramanowicz *Testosteron*).

The author emphasizes translation dilemmas that emerged in theatre scenarios that are far away from literary translations also the ones that weren't published. She also suggests looking at theatrological research that would show more of Polish drama in many Slavonic languages and cultures.

Małgorzata Filipek

Miloš Crnjanski
w kręgu polskich odbiorców literatury
Powieść o Londynie,
czyli obcość oryginału a obcość przekładu

Wydanie przekładu *Powieści o Londynie*¹ (*Роман о Лондоне*, 1971), jednej z „najwybitniejszych pozycji literatur południowoślowiańskich”², stanowiło bez wątpienia ważny etap na drodze upowszechniania twórczości Miloša Crnjanskiego (1893—1977) w Polsce. Za sprawą obcej narodowości głównych bohaterów powieści i akcji, umiejscowionej w kraju nieznanym autorowi, utwór ten prowokuje refleksje na temat funkcjonowania obcości w tekście literackim, rodzi pytanie o percepcję tej kategorii w środowisku czytelników oryginału i wśród czytelników przekładu. Obcość, która jest, jak wiadomo, jednym z podstawowych atrybutów tekstu tłumaczonego, w *Powieści o Londynie* odczuwana jest nie tylko przez czytelników przekładu, lecz także przez odbiorców oryginalnej wersji dzieła. Występujące w powieści sygnały obcości kulturowej wywołują też refleksje dotyczące wartości komunikacyjnej oryginału i przekładu, będącego tekstem „szczególnego rodzaju w aspekcie kategorii obcości”³, która uwidacznia się w nim na dwóch płaszczyznach — denotatywnej, nawiązującej do wiedzy o innych krajach, kul-

¹ M. Crnjanski: *Powieść o Londynie*. Tłum. B. Ćirlić. Toruń 2004. Z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty.

² B. Ćirlić: *O „Powieści o Londynie” i jej autorze słów kilkoro*. W: M. Crnjanski: *Powieść o Londynie...*, s. 7.

³ R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000, s. 19.

turach czy językach, oraz konotatywnej, polegającej na odwoływaniu się do wyobrażeń niekoniecznie zgodnych z realnym stanem rzeczy⁴.

Trzydziesta rocznica śmierci pochodzącego z Wojwodiny autora *Powieści o Londynie* skłania do rekonstrukcji śladów jego obecności w polskiej przestrzeni kulturowej. Nazwisko pisarza, którego utwory „wstrząsnęły na początku lat dwudziestych fundamentami literatury serbskiej, wprowadziły do poezji wartości awangardowe”⁵, pojawiło się w polskiej prasie literackiej jeszcze przed drugą wojną światową⁶. Jeden z ówczesnych krytyków ocenił, iż Crnjanski „stanie w szeregu nieśmiertelnych pisarzy swego narodu jako powieściopisarz i nowelista”⁷. Za główną zaletę prozy Crnjanskiego uznano wówczas znakomitą formę, uwydatniającą się „w gładkim, potoczystym i jędrnym stylu, wyróżniającym się bogactwem [...] wytwornego słownika”⁸. Popularyzator piśmiennictwa serbskiego, chorwackiego i słoweńskiego w Polsce oraz literatury polskiej w Jugosławii, twórca słynnej Biblioteki Jugosłowiańskiej Julije Benešić⁹ zaakcentował patriotyczny ton poezji Crnjanskiego, a Wiktor Bazielić¹⁰ podkreślał znaczącą rolę pisarza na literackiej scenie Jugosławii.

Dorobek polskiej literatury przekładowej w czasach przedwojennych wzbogaciło opowiadanie Crnjanskiego pt. *Święta prowincja*¹¹ (*Света Војводина*, 1919), włączone nieco później przez autora do cyklu *Opowieści o tęczyznach* (*Приче о мушком*, 1920), oraz dwa wiersze ze zbioru *Liryka Itaki* (*Лирика Итаке*, 1919) — *Nowe pokolenie*¹² (*Ново покољење*) i *Ślad*¹³ (*Траг*), w których ocena rzeczywistości z perspektywy wojennych doświadczeń podmiotu lirycznego współistnieje z refleksją o miłości zmysłowej oraz przemijalności rzeczy i ludzi.

Dziennikarska i dyplomatyczna kariera Crnjanskiego w monarchistycznej Jugosławii¹⁴ stała się w zmienionych po drugiej wojnie światowej warunkach politycznych przyczyną jego długoletniej (trwającej do 1965 r.) emigracji. Pobyt

⁴ Ibidem, s. 158.

⁵ P. Palavestra: *Powieść poetycka Miloša Crnjanskiego*. Tłum. B. Gnykowa. „Odra” 1987, nr 2, s. 24.

⁶ S. Papierkowski: *Literatura serbsko-chorwacka po roku 1918*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1929, nr 49; J. Benešić: *Życie literackie Jugosławii*. „Świat” 1930, nr 18; W. Bazielić: *Panorama literatury jugosłowiańskiej*. „Tęcza” 1931, nr 17; S. Papierkowski: *Miloš Crnjanski*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1931, nr 11; Idem: *Literatura serbochorwacka doby współczesnej*. „Kamena” 1935/1936, nr 2.

⁷ S. Papierkowski: *Miloš Crnjanski...*, s. 5.

⁸ Ibidem.

⁹ J. Benešić: *Życie literackie Jugosławii*. „Świat” 1930, nr 18.

¹⁰ W. Bazielić: *Panorama...*

¹¹ M. Crnjanski: *Święta prowincja*. Tłum. M. Znatowicz-Szczepańska. „Bluszcz” 1927, nr 8—13.

¹² M. Crnjanski: *Nowe pokolenie*. Tłum. S. Papierkowski. „Kurier Literacko-Naukowy” 1931, nr 1, s. 5.

¹³ M. Crnjanski: *Ślad*. Tłum. A. Brosz. „Zet” 1933/1934, nr 18, s. 4.

¹⁴ D. Ćirlić-Straszyńska: *Miloš Crnjanski (1893—1977)*. „Literatura na Świecie” 1978, nr 5, s. 380.

pisarza w Londynie sprawił, że milczano o nim zarówno w kraju, jak i poza jego granicami¹⁵. Właśnie z tego powodu przedruk wywiadu¹⁶ z tym wybitnym autorem, który „próbował [...] być ideologiem — nie tylko w dziedzinie sztuki, literatury, ale i polityki”¹⁷, prasa polska zamieściła dopiero w 1957 r.

Powojenny etap recepcji utworów serbskiego autora zapoczątkował przekład jego wiersza *Прича (Opowieść)*, któremu tłumacz nadał tytuł *Wspomnienie*¹⁸. W tomie prozy pt. *Zapiski o Czarnojewiciu i inne utwory*¹⁹ znalazła się liryczna mikropowieść oparta na wspomnieniach z frontu pt. *Zapiski o Czarnojewiciu (Дневник о Чарнојевућу, 1921)* oraz trzy opowiadania²⁰ z cyklu *Opowieści o tęczyznach*, tworzące obraz stron rodzinnych pisarza²¹.

Artykuł Marii Oko-Stefanović²² rejestruje przedwojenne opinie prasowe o Crnjanskim oraz wątki związane z Polską i Polakami, które zostały „z pietyzmem utrwalone”²³ w jego twórczości. W szkicu opublikowanym po śmierci autora Danuta Ćirlić-Straszyńska²⁴ zaprezentowała jego najważniejsze dokonania literackie wraz z przełomowym dla rozwoju poezji serbskiej zbiorem *Liryka Itaki*, zwróciła także uwagę na formę innych utworów poetyckich, w których Crnjanski dokonał „rozbicia tradycyjnej konstrukcji rytmicznej wiersza i schematu rymowania, [...] odkrył nieznanne przedtem możliwości rytmiczne języka serbskiego”²⁵.

Publikacja *Wędrówek*²⁶ (*Сеобе* cz. 1, 1929) w przekładzie Grzegorza Łatuszyńskiego — epickiego poematu prozą²⁷, przypominającego „fresk historyczny, przedstawiający losy Serbów w XVIII wieku na terenie dzisiejszej Wojwodiny, w austriackich pułkach i na placach bitew Europy, [...] bezcelową ich tułaczkę i daremność złudzeń”²⁸, stała się odpowiedzią na opinię D. Ćirlić-Straszyńskiej o tym, że twórczość Crnjanskiego „z pewnością zasługuje na bliższe udostępnienie”²⁹.

¹⁵ M. Oko-Stefanović: *Motywy polskie w twórczości Miloša Crnjanskiego*. W: *Polsko-jugosłowiańskie stosunki literackie*. Red. J. Śliziński. Wrocław—Warszawa—Kraków 1972, s. 237.

¹⁶ Z. Stoberski: *Jugosłowiański pisarz emigracyjny*. „Twórczość” 1957, nr 10, cyt. za: M. Oko-Stefanović: *Motywy polskie...*, s. 237.

¹⁷ B. Ćirlić: *O „Powieści o Londynie” i jej autorze słów kilkoro...*, s. 3.

¹⁸ M. Crnjanski: *Wspomnienie*. Tłum. E. Zych. „Kamena” 1966, nr 15, s. 8.

¹⁹ M. Crnjanski: *Zapiski o Czarnojewiciu i inne utwory*. Tłum. D. Ćirlić-Straszyńska. Warszawa 1971.

²⁰ W tomie *Zapiski o Czarnojewiciu i inne utwory* znalazły się: *Święta Wojwodina, Wielki dzień i Raj*.

²¹ D. Ćirlić-Straszyńska: *O Milošu Crnjanskim i jego sumatraizmie*. W: M. Crnjanski: *Zapiski o Czarnojewiciu i inne utwory...*, s. 9—10.

²² M. Oko-Stefanović: *Motywy polskie...*

²³ *Ibidem*, s. 238.

²⁴ D. Ćirlić-Straszyńska: *Miloš Crnjanski (1893—1977)...*, s. 379—381.

²⁵ *Ibidem*, s. 380.

²⁶ M. Crnjanski: *Wędrówki*. Tłum. G. Łatuszyński. Łódź 1982.

²⁷ D. Ćirlić-Straszyńska: *O Milošu Crnjanskim i jego sumatraizmie...*, s. 11.

²⁸ D. Ćirlić-Straszyńska: *Miloš Crnjanski (1893—1977)...*, s. 380.

²⁹ *Ibidem*, s. 381.

Informacje o dokonaniach literackich M. Crnjanskiego przyniosły też czytelnikom polskim recenzje publikowanych przekładów jego prozy³⁰ oraz artykuły Juliana Kornhausera i Jana Wierzbickiego w czasopismach literackich³¹. J. Kornhauser, objaśniając założenia poetyckiej koncepcji Crnjanskiego — sumatraizmu, pojmowanego jako „pokonywanie granic [...], łączenie różnych punktów na mapie świata przy pomocy dziwnego, ekstatycznego stanu ducha”³², zwrócił uwagę na wartości promowane w poezji twórcy, który „dawał do zrozumienia, że [...] wolność jest najwyższym dobrem człowieka”³³ oraz „manifestował uczucia powszechnej miłości na fali zdeterminowanego pacyfizmu”³⁴. J. Wierzbicki podkreślił wpływ ekspresjonizmu na twórczość poetycką czołowego pisarza serbskiej awangardy, którego tom *Liryka Itaki* „o nieprzebrzmiałym do dzisiaj pięknie [...] współdziałał z [...] dramatycznym antypatosem ekspresjonistów”³⁵, zaś kolejne utwory poetyckie realizowały oryginalną koncepcję³⁶, w której „poetycka ekstaza łączyła się z odkryciem szerokich horyzontów i przeżyciem bliskości egzotycznych pejzaży”³⁷. Omawiając poetyckie, prozatorskie i dramatopisarskie dokonania serbskiego autora, J. Wierzbicki zaakcentował wpływ jego niezwykłej indywidualności na innych twórców tego regionu Europy³⁸. Zamieszczony w „Odrze” szkic cenionego belgradzkiego historyka literatury P. Palavestry ukazał czytelnikom polskim poetyckie walory prozy Crnjanskiego³⁹.

W polskim obiegu literackim znalazło się też kilkanaście utworów M. Crnjanskiego z różnych okresów jego działalności artystycznej. W „Literaturze na Świecie”⁴⁰ wydrukowano: *Ode do szubienicy* (*Ода вешалима*, 1917), *Suma-*

³⁰ B. Czeszko, rec., „Zapiski o Czarnojewiciu”. „Nowe Książki” 1972, nr 9, s. 34—35; Z. Seweryn, rec., *Zapiski o Czarnojewiciu*. „Słowo Powszechne” 1972, R. 26, nr 77, s. 4; A. Tarska, rec., *Zapiski o Czarnojewiciu*. „Echo Krakowa” 1972, R. 27, nr 112, s. 4; D. Brylska, rec., *M. Crnjanski, „Wędrówki”, Łódź 1982*. „Miesięcznik Literacki” 1983, R. 18, nr 2, s. 143—144.

³¹ J. Kornhauser: „Kwiat duszy”, o poezji serbskiego ekspresjonizmu. „Literatura na Świecie” 1980, nr 9, s. 98—107; J. Wierzbicki: *Ekspresjonizm w Jugosławii*. „Literatura na Świecie” 1980, nr 9, s. 128—138; Idem: *Melancholijna wędrówka Miloša Crnjanskiego*. „Literatura na Świecie” 1980, nr 9, s. 66—75.

³² J. Kornhauser: „Kwiat duszy”, o poezji serbskiego ekspresjonizmu..., s. 106.

³³ Ibidem, s. 102.

³⁴ Ibidem, s. 105.

³⁵ J. Wierzbicki: *Ekspresjonizm w Jugosławii...*, s. 132.

³⁶ Ibidem.

³⁷ J. Wierzbicki: *Programy i manifesty serbskiej awangardy (1918—1925)*. W: *Z problemów współczesnych języków i literatur słowiańskich*. Red. J. Magnuszewski. Warszawa 1976, s. 122.

³⁸ J. Wierzbicki: *Melancholijna wędrówka...*, s. 66—75.

³⁹ P. Palavestra: *Powieść poetycka Miloša Crnjanskiego...*, s. 24.

⁴⁰ M. Crnjanski: *Oda do szubienicy, Sumatra, Objaśnienie „Sumatry”, Życie, Lament nad Belgradem*. „Literatura na Świecie” 1980, nr 9, s. 3—7. Utwory przetłumaczyli J. Kornhauser i G. Łatuszyński. Z 1917 r. pochodzi *Oda do szubienicy*, w 1920 r. powstała *Sumatra* i *Objaśnienie Sumatry*, wiersz *Życie* napisał Crnjanski w 1922 r., a *Lament nad Belgradem* to utwór z 1956 r.

trę (*Суматра*, 1920), *Objaśnienie „Sumatry”* (*Објашњење Суматре*, 1920), *Życie* (*Живот*, 1922) oraz poemat *Lament nad Belgradem* (*Ламент над Београдом*, 1956). Garść utworów poetyckich z tomu *Liryka Itaki — Kołysanka* (*Успаванка*), *Serenada* (*Серената*), *Jugosławia* (*Југославија*), *Hymn* (*Химна*), *Skala* (*Стење*), *Dziewczyna* (*Девојка*) opublikowano w czasopiśmie „Poezja”⁴¹. Oprócz drukowanych wcześniej wierszy *Kołysanka*, *Serenada* i *Jugosławia* na łamach „Literatury”⁴² ukazały się: *Marmur w ogrodzie* (*Мрамор у врту*), *Wędrowiec* (*Путник*), *Opowieść* (*Прича*), *Kochankowie* (*Љубавници*) i *Cześć oddaję* (*Поздрав*). Uważni czytelnicy mogli zapoznać się również z dwoma fragmentami⁴³ utworu *U Hiperborejczyków* (*Код Хиперборејца*, 1966), będącego połączeniem autobiograficznej prozy pamiętnikarskiej i niekonwencjonalnej powieści⁴⁴, w którym Crnjanski zawarł wrażenia z podróży do Danii, Islandii i na Spitsbergen, połączone ze wspomnieniami z pracy w ambasadzie Królestwa Jugosławii w Rzymie. Utwór *U Hiperborejczyków* osnuty na rzymsko-skandynawskich reminiscencjach pisarza, połączony z utrzymanymi w eseistycznym tonie rozważaniami o życiu i działalności wielu słynnych postaci (takich, jak: Tasso, Strindberg czy Michał Anioł) ukazuje Crnjanskiego jako znawcę historii, literatury i sztuki⁴⁵.

Polscy miłośnicy poezji mogą odnaleźć garść wierszy Crnjanskiego w pierwszym tomie najnowszej antologii poezji serbskiej XX w.⁴⁶, którą przygotował G. Łatuszyński. Wybór ten, prócz wierszy drukowanych uprzednio w prasie⁴⁷, zawiera nieznane do tej pory w Polsce utwory z tomu *Liryka Itaki — Nędza* (*Музепа*) i *Prawdziwa zgroza* (*Права јежа*).

Opublikowana przez toruńską oficynę wydawniczą *Powieść o Londynie*, w której pisarz kultywuje podjęty w *Zapiskach o Czarnojevicu* i kontynuowany w *Wędrowkach* wątek jednostki i narodu skazanego na egzystencję z dala od ojczyzny, przyczyniła się do wzbogacenia wiedzy polskich odbiorców literatury na temat twórczości serbskiego pisarza.

⁴¹ M. Crnjanski: *Kołysanka, Serenada, Jugosławia, Hymn, Skala, Dziewczyna*. Tłum. G. Łatuszyński. „Poezja” 1987, nr 3, s. 52—53.

⁴² M. Crnjanski: *Kołysanka, Serenada, Jugosławia, Marmur w ogrodzie, Wędrowiec, Opowieść, Kochankowie, Cześć oddaję*. Tłum. G. Łatuszyński. „Literatura” 1988, nr 8, s. 32—33.

⁴³ M. Crnjanski: *I morti! I morti!* Tłum. J. Wierzbiicki. „Literatura na Świecie” 1980, nr 9, s. 50—60; Idem: *O słońcu*. Tłum. M. Koch. „Odra” 1987, nr 2, s. 28—31.

⁴⁴ P. Palavestra: *Powieść poetycka Miloša Crnjanskiego...*, s. 26.

⁴⁵ Ibidem, s. 27.

⁴⁶ G. Łatuszyński: *Wszystkie chwile są i nic być nie przestaje. Antologia poezji serbskiej XX wieku*. Cz. 1. Warszawa 2008, s. 13—39.

⁴⁷ Utwory wcześniej znane z prasy to: *Hymn, Toast, Oda do szubienicy, Serenada, Wędrowiec, Marmur w ogrodzie, Kochankowie, Sumatra, Życie, Jugosławia, Kołysanka, Opowieść, Cześć oddaję, Skala, Dziewczyna*.

Napisana na emigracji *Powieść o Londynie*⁴⁸, przyjęta entuzjastycznie w ojczyźnie pisarza i do dziś ciesząca się zainteresowaniem zarówno historyków literatury⁴⁹, jak i czytelników, ukazuje losy Rosjanina, byłego oficera carskiej armii, księcia Nikołaja Rodionowicza Riepnina, który po dwudziestu latach tułaczki po Europie znalazł się w czasie drugiej wojny światowej wraz z żoną Nadią w brytyjskiej stolicy. Utrata statusu społecznego, brak zabezpieczenia materialnego, niepewność polityczna, „осујећење хтења, обичаја и навика; грчевита борба за егзистенцију”⁵⁰ — spowodowały, że bohater, samotny wśród londyńskiej emigracji, rozmyśla o samobójstwie jako jedynej możliwości honorowego odejścia z tego świata⁵¹.

Konsekwencją podjętej w *Powieści o Londynie* problematyki jest występowanie obcych konotacji w tekście źródłowym⁵². Obcość, stanowiąca immanentny składnik świata przedstawionego, wiąże się z wybranym przez autora miejscem akcji (Londyn, Kornwalia) i przynależnością bohaterów do określonej wspólnoty etnicznej (Rosjanie; Polacy i inni emigranci; rodowici mieszkańcy Wysp Brytyjskich). Powieściowa rzeczywistość, na którą składają się londyńsko-kornwalijskie perypetie Riepnina oraz jego wspomnienia z Rosji, opis warunków bytowych członków rosyjskiej diaspory tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej i spojrzenie na życie codzienne brytyjskiej stolicy, pozwala wprowadzić czytelnika w krąg obcej kultury (przede wszystkim rosyjskiej i brytyjskiej).

„Tradycyjne ujęcie obcości w kulturze dotyczy różnych zjawisk. [...] W pierwszej kolejności kategoria obcości stosowana jest w odniesieniu do ludzi. [...] Postrzeganie innych ludzi jako obcych wyznaczane jest [...] przez zestaw istotnych

⁴⁸ Powieść zatytułowana pierwotnie *The Shoemakers of London* miała zostać wydana po angielsku już w 1947 r., jednak pisarz zrezygnował z angielskiej wersji, gdyż „писати на енглеском је теже него говорити. [...] Треба енглески мислити. [...] И тако, и поред повољног суда писца Ребеке Вест и једног лондонског издавача, решио сам да роман о Лондону — не понудим на енглеском. Јачи је на српском...”. Rog. M. Црњански: *Испунио сам своју судбину*. Београд 1992, s. 36.

⁴⁹ П. Цацић: *Простори среће у делу Милоша Црњанског*. Београд 1975; Д. Калајић: „Роман о Лондону” и Европа. „Дело” [Београд] 1975, бр. 5—6; Д. Пувачић: *Изгнаник или проблем самоће у „Роману о Лондону”*, *Књижевно дело Милоша Црњанског*. Београд 1974; Р. Поповић: *Црњански и Лондон*. Сарајево 1990; М. Ломпар: *Црњански и Мефистофел. О скривеној фигури „Романа о Лондону”*. Београд 2000; С. Ресел: *Град убица — функција града у „Ломану о Лондону” Милоша Црњанског, Прожимање жанрова у српској књижевности. Књижевно дело Милоша Црњанског и поетичке промене у савременој српској књижевности*. „Зборник” МСЦ [Београд] 2004, бр. 33/2; Б. Човић: *Црњански и Радослав Петковић: „Роман о Лондону” према „Судбини и коментарима”*. „Зборник МСЦ” [Београд] 2004, бр. 33/2; С. Бранковић: *Драма, контраст и трагика у „Роману о Лондону” Милоша Црњанског*. „Зборник МСЦ” [Београд] 2004, бр. 33/2; Ж. Младеновић: *Мемоарски избеглички „Роман о Лондону” Милоша Црњанског*. „Зборник МСЦ” [Београд] 2004, бр. 33/2.

⁵⁰ Р. Поповић: *Црњански и Лондон...*, s. 47.

⁵¹ P. Palavestra: *Powieść poetycka Miłosa Crnjanskiego...*, s. 27.

⁵² A. Bednarczyk: *Tłumacz-łącznik interkulturowy*. W: *Między oryginałem a przekładem. VI. Przekład jako promocja literatury*. Red. M. Filipowicz-Rudek, I. Kaluta, J. Konieczna-Twardzikowa, N. Pluta. Kraków 2000, s. 28.

cech [...] są to: odmienność językowa, odmienność religijna i związana z nią aksjologiczna odmienność obyczajowa, odmienność organizacji społecznej grupy, odmienność zajęć i [...] trybu życia”⁵³.

Wrażenie obcości wywołują w czytelnikach powieści imiona oraz nazwiska bohaterów (np.: Nikołaj, Andriej, Malcom, Kryłow, Barsutow, Panowa, Mrs Fowey, lady Park, Bielaiew, Sorokin, Pietriaiew, Lahure, Zucchi). Szczególną cechą wpływającą na odczucie obcości jest obecność patronimików, charakterystycznych dla realiów rosyjskich (np.: Nikołaj Rodionowicz, Olga Nikołajewna, Maria Pietrowna, Konstantyn Konstantynowicz); o obcości informują czytelnika również hipokorystyczne formy adresatywne, którymi posługują się Riepinowie (np.: „Biespolezno, Nadzia. — Niczewo”, s. 22; „Kolia, miłyj Kolia”, s. 312; „Gdzie Ijubow, Kolia? Eto krasiwij koniec Ijubwi”, s. 152 itp.). Nośnikami obcości stają się także obiekty tworzące topograficzną przestrzeń brytyjskiej stolicy (np. stacje „Victoria”, „Holborn”, „Mary le Bonne”, „Piccadilly”, Chelsea, Cheedwick Street, Westminster itd.), a także brytyjskie i rosyjskie nazwy miejscowości (tytułowy Londyn, Dorking, Mill Hill, St. Mawgan, Tintagel, St. Ives oraz Petersburg, Nabierezniaja, Jekatierynodar itd.), z którymi związane są losy bohaterów powieści.

Obcość odczuwaną przez czytelników wprowadzają też występujące w tekście cytaty obcojęzyczne, które wyodrębnione za pomocą kursywy „odsyłają [...] odbiorcę do języka ich pochodzenia lub do »zagraniczności« w ogóle”⁵⁴. Wprowadzony przez pisarza do utworu język rosyjski ma na celu podkreślenie narodowości pary głównych bohaterów oraz innych uchodźców z Rosji (np.: „Rosiji niet, Rosiji niet”, s. 15; „My charaszo znajem waszu zemlju”, s. 330; „Jazyk za zębami, Vladimir Nikołajewicz”, s. 440 itd.). Anglojęzyczne frazy w tekście akcentują związek bohaterów z miejscem ich aktualnego pobytu (np.: „Już nie usłyszałby: *What can I do for you?*”, s. 63; „Niech [...] pan [...] przestanie myśleć o zezwoleniach. »*Stop thinking about permit*«, s. 103; „wskazali mu [...] dwa miejsca [...] w sąsiednim przedziale. *You have a seat for two*”, s. 184; „Uznał, że będzie używać słów Szekspira, że trzeba umieć milczeć. *The rest is silence*”, s. 249 itd.). Angielskie zwroty i wyrażenia wplecione w tekst powieści poszerzają też wiedzę czytelnika na temat opisywanej rzeczywistości (np.: „Anglicy [...] taki deszczowy dzień uważają za »dobry, stary angielski dzień«. *A good old English day*”, s. 12; „w Londynie nie trzeba zadawać pytań [...]. Anglicy mają [...] przysłowie: »Nie zadawajcie pytań, by was nie okłamywano«. »*Do not ask questions not to be told lies*«, s. 80 itd.). Swobodne posługiwanie się językiem francuskim przez Riepinów oraz ich otoczenie jest jednym z wyróżników arystokratycznego pochodzenia i dowodem starannego wykształcenia bohaterów utworu (np.: „Wiecie, jak mówią Francuzi: »Każda kobieta ma w swoim sercu pragnienie przygód«.

⁵³ R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu...*, s. 19.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 66.

»*Toute femme porte dans son coeur le goût de l'aventure*«⁵⁵, s. 71; „ona się wesoło roześmiała i zawołała: — *Ce que femme veut, Dieu le veut*. — Co kobieta pragnie i Bóg chce«⁵⁶, s. 82; „Powiedziała, że świat znowu wydaje jej się różowy. *Maintenant la vie en rose*“, s. 205; „*Adieu, mon prince, adieu* — powtarzał Sorokin drwiąco“, s. 309; „*Elle vous aime bien*. [...] Ona pana bardzo kocha. Ta kobieta. Pańska żona. *Cette femme. Votre femme*“, s. 355 itd.).

Percepcja atrybutów obcości w *Powieści o Londynie* różni czytelników serbskich i polskich z uwagi na to, że „istotną cechą odbiorcy przekładu, w odróżnieniu od odbiorcy oryginału, jest odmienny system konotacji, właściwy jego kultu-
rze”⁵⁵. Adresaci oryginału i adresaci przekładu jako członkowie różnych wspólnot językowo-społeczno-kulturowych mają odrębne tradycje i odmienną wiedzę uprzednią. Zróżnicowany zasób informacji wynikający z odmiennych duchowych i realnych doświadczeń czytelników oryginału i czytelników przekładu powoduje nieco inne spojrzenie na rzeczywistość i ma istotne znaczenie w procesie przyswajania elementów wywołujących wrażenie obcości w tekście.

Dla serbskich czytelników powieści mieszkający w brytyjskiej stolicy Nikolaïj Riepnin to przedstawiciel tej samej prawosławnej wspólnoty religijnej, reprezentant narodu wspierającego zarówno w przeszłości, jak i obecnie polityczne dążenia Serbii, broniącego jej politycznych racji. Tymczasem dla polskiego czytelnika powieści były carski oficer to jeden z przedstawicieli dawnych zaborców. Polacy, w odróżnieniu od czytelników serbskich, mają z pewnością inny stosunek do występującego w powieści polskiego lotnika, uczestnika bitwy o Anglię, Tadeusza Ordyńskiego. Dla serbskich odbiorców literatury jest on jedynie drugoplanową postacią utworu, cudzoziemcem, z którym przyjaźni się Riepnin. Czytelników należących do innych kręgów kulturowych różni też spojrzenie na postać Napoleona Bonapartego (1769—1821). Rosyjski bohater powieści widzi w zwycięzcy spod Austerlitz i zdobywcy Moskwy, którego portrety zdobią londyńskie mieszkanie Polaka, jedynie symbol nadmiernie wybujałej seksualności. Polakom, jak wiadomo, wojny napoleońskie niosły nadzieję na przywrócenie utraconej suwerenności państwowej. W tworzenie kultu Napoleona I jako bohatera pokonanego, ale niezwykłego wniesli swój wkład polscy poeci doby romantyzmu⁵⁶. „Bonapartyzm reprezentowany przez [...] poetów w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku to przede wszystkim kult człowieka wojny, który wyrastał na gruncie szukania ratunku dla ojczyzny pogrążonej klęską powstania”⁵⁷. Respekt dla cesarza Francuzów rósł szczególnie w trudnych momentach polskiej historii, gdyż wtedy przypomniano sobie zwycięstwa i chwałę oręza polskiego u jego boku⁵⁸. Epoka napoleońska odegrała doniosłą rolę również w dziejach narodów

⁵⁵ Ibidem, s. 30.

⁵⁶ J. Ziółek: *Studia nad myślą polityczną Wielkiej Emigracji. Napoleon I i Napoleon III*. Lublin 1993, s. 59.

⁵⁷ Ibidem, s. 62.

⁵⁸ Ibidem, s. 63.

południowosłowiańskich. Utworzenie zintegrowanych z Francją tzw. Prowincji Iliryskich wpłynęło na podniesienie świadomości narodowej i zrodziło ideę połączenia wszystkich krajów Słowian bałkańskich w samodzielne państwo⁵⁹. Serbowie, poszukujący przymierza zarówno z Rosją, jak i z Francją⁶⁰, oceniali postać Napoleona (przez jednych uważanego za największego tyrana i agresora, przez innych zaś za jednego z największych wodzów w historii) przez pryzmat aktualnych sojuszy politycznych.

Poza elementami odrębności kulturowej, stanowiącymi rezultat dokonanego przez pisarza wyboru miejsca akcji powieści oraz narodowości bohaterów, czytelnik polski dostrzega w przekładzie *Powieści o Londynie* sygnały obcości tkwiące w samym języku translacji. Polska wersja dzieła, która jest tłumaczeniem na język obcy, dostarcza w tym zakresie wielu interesujących spostrzeżeń. Przekład, będący efektem działań tłumacza cudzoziemca, rodzi refleksje na temat stosowności użytych rozwiązań translatorskich. W tym przypadku zagadnienie odniesienia do tekstu oryginalnego, które wyraża się w pojęciu ekwiwalencji przekładowej, ustępuje miejsca innym kwestiom: odpowiedniości tekstu tłumaczonego normom i uzusowi języka przekładu, istnienia ewentualnych specyficznych cech językowych i tekstowych przekładu⁶¹. Punktem odniesienia w procesie percepcji przekładu pozostaje norma, kształtowana przez „społecznie uznane wyobrażenie o tym, jak wygląda przekład [...], jaka jest dopuszczalna w nim miara obcości, niejasności”⁶².

Aspekt obcości wprowadzają do tłumaczenia frazeologizmy oraz elementy graficzne, leksykalne i gramatyczne⁶³. W omawianym przekładzie zastosowane przez tłumacza jednostki tekstu odbiegają od zwrotów frazeologicznych funkcjonujących w polszczyźnie. Odbiorca znający język oryginału może w nich łatwo rozpoznać pewne strukturalne i semantyczne cechy oryginału⁶⁴. Tłumacz powieści nazywa długoletnie małżeństwa rosyjskich emigrantów „wiernymi do grobu małżonkami” (s. 161). Słów „syty głodnemu nie uwierzy” (s. 40) używa Riepnin, określając kondycję finansową swych dobrze sytuowanych znajomych i porównując ją z własnym położeniem. Bujne niegdyś życie osobiste ekspedientki ze sklepu obuwniczego skwitowane zostało stwierdzeniem, że „Patsy [...] miała kochanków na każdym palcu” (s. 124). O sytuacji finansowej ciotki w Ameryce żona Riepnina pisze w liście, że „nie wszystko jest złotem, co się świeci” (s. 432).

Wrażenie obcości w przekładzie *Powieści o Londynie* wywołują cechy graficzne pewnych jednostek tekstu. Zapis zdrobniałych form imion bohaterów (Nadzia

⁵⁹ L. Podhorodecki: *Jugosławia. Dzieje narodów, państw i rozpad federacji*. Warszawa 2000, s. 81—82.

⁶⁰ Ibidem, s. 86—87.

⁶¹ R. Lewicki: *Konotacja obcości w przekładzie*. Lublin 1993, s. 10.

⁶² R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu...*, s. 35—36.

⁶³ Ibidem, s. 30.

⁶⁴ Ibidem, s. 72.

i Kolia, zamiast Nadia i Kola) nie odpowiada polskiemu zwyczajowi językowemu. Czytelnik utworu łatwo też może stwierdzić nietypowy dla języka polskiego sposób zapisu niektórych nazw geograficznych. Riepnin czuły się lepiej niż w Londynie „nawet na Wyspach Bachamskich” (s. 327). Bohaterka artykułu prasowego, który zainteresował Riepnina, „niedawno pojechała do Kasablanki” (s. 148). Zespół ogrodowo-pałacowy w pobliżu Petersburga, który w polskiej tradycji nosi nazwę Carskie Sioło, w tłumaczeniu występuje jako Carskoje Sieło (s. 71). Sposób funkcjonowania w przekładzie innej letniej rezydencji, której niemiecka nazwa Peterhof jest tak samo uprawniona w rosyjskiej przestrzeni kulturowej, jak rodzimy Pietrodworiec, ujawnił „rozterki językowe” i niezdecydowanie tłumacza. Riepnin, przypominając sobie ukochaną Rosję, przenosi się „na promenadę Peterhofu” (s. 312), „przechadza się po Peterhofie” (s. 313), widzi „zieleń zagajników w Peterhofie” (s. 312) oraz „fontanny Peterhofu” (s. 313). Wprowadzenie do tekstu przekładu właśnie tej nazwy miejscowej wyeliminowałoby z pewnością brak konsekwencji, widoczny w posługiwaniu się przez tłumacza rosyjską nazwą, do której odwołuje się bohater marzący „o chodzeniu po wodzie Pietrodwarecu” (s. 248) i wspominający z rozrzewnieniem „fontanny Pietrodwarca” (s. 248). W świadomości czytelnika wrażenie obcości pozostawia również występująca w tekście nazwa rodzinnego majątku Riepninów, w którym bohater spędzał niegdyś lato. Młody Nikołaj „przyjeżdżał do swojej Nabiereźniaja” (s. 290) i bawił się „w ogrodach w Nabiereźniaja” (s. 246). Kłopotliwą kwestię odmiany pomógłby rozwiązać rzeczownik pospolity „sankcjonujący” mianownikową postać nazwy miejscowej (np. wieś Nabiereźniaja, majątek Nabiereźniaja itp.). Wrażenie obcości w odbiorze powieści powoduje także użyta przez tłumacza nieodmienna forma zaadaptowanej w polszczyźnie innej nazwy miejscowej. Główny bohater utworu obserwuje gołębie na placu, którego nazwa upamiętnia bitwę stoczoną w 1805 r. przez wojska brytyjskie pod dowództwem admirała H. Nelsona (1758—1805) z flotą francusko-hiszpańską „pod Trafalgar” (s. 126), zamiast „pod Trafalgarem”. Z sytuacją odwrotną mamy do czynienia w przypadku występującej w tekście nazwy płynącej przez Madryt rzeki Manzanares, która dla Riepnina stała się symbolem dzielącej Europę „żelaznej kurtyny” (np.: „na brzegach Manzanaresu [...] podzielono Europę”, s. 91; „epoka zatargów na Manzanaresie już minęła”, s. 91). Tłumacz zaadaptował nieupowszechniony jeszcze w polszczyźnie hiszpański toponim, posługując się paradygmatem odmiany właściwym zdomowionej już w języku polskim nazwie innej rzeki — Ganges.

Ważną rolę w aktualizowaniu kategorii obcości w przekładzie pełnią cytowane tytuły dzieł literackich, filmowych czy muzycznych, ponieważ mają one w każdym języku, a zatem także w języku przekładu, postać skonwencjonalizowaną⁶⁵. Okazjonalne tłumaczenie tytułów wprowadziło dodatkowy element obcości do polskiej wersji *Powieści o Londynie*, w której plakat zaprasza Riepnina na

⁶⁵ Ibidem, s. 80.

przedstawienie baletowe *Labędzia śmierć* (s. 67), zamiast zachęcać do obejrzenia *Śmierci labędzia*, a Riepnin miast zgodnych z polską konwencją językową *Zapisów myśliwego* wertuje po wyjeździe żony do Nowego Jorku „stare wydanie *Zapisów myśliwego*” (s. 355). Konwencję językową narusza porównanie Rosjanek spotykanych co niedziela przed londyńską cerkwią do balerin „z Bolszowo Teatra” (s. 47), gdyż zgodnie z polskim zwyczajem ta szacowna instytucja to Teatr „Bolszój”.

W przekładzie *Powieści o Londynie* nieuzualność dotyczy również zapisu nazwisk postaci historycznych czy mitologicznych. Zapis przeniesiony został przez tłumacza do polskiego tekstu zgodnie z adaptacyjną normą charakterystyczną dla języka serbskiego. Nazwisko zabitego przez pomyłkę Gajusza Helwiusza Cynny, który nazywał się tak samo, jak znienawidzony przez Rzymian pretorianin Juliusz Korneliusz Cynna, występuje w przekładzie w formie przejętej z oryginału. „Cinna został zabity zamiast zupełnie kogoś innego tylko dlatego, że i tegoż osobnika w Rzymie nazwano Cinna” (s. 86). Jedna z kobiet pracujących z Riepninem w firmie obuwniczej była „młoda jak Nauzyka” (s. 271), a przecież dziewczyna spotkana przez Odyseusza w trakcie jego wędrowki to „królewna Nauzykaa [...], w której litość dla nieszczęśliwego człowieka zwyciężyła lęk”⁶⁶. W chwilach, w których głodującym Riepninom wyobraźnia podsuwała obrazy wykwintnych dań konsumowanych przez nich niegdyś w wytwornych restauracjach, żona Nikołaja Rodionowicza wyglądała „tak, jak Czaplin w jakimś filmie” (s. 51). W innym miejscu przekładu tłumacz zachowuje angielską wersję imion. Riepnin spaceruje „przez park Świętego Jamesa — w odwrotnym kierunku niż król Charles I, idąc na stracenie” (s. 107).

W polskich czytelnikach *Powieści o Londynie* poczucie obcości wywołują także występujące w tekście jednostki leksykalne odnoszące się do sfery codzienności. Riepnin z chorą nogą szedł „do [...] postoiu autobusów” (s. 270), udawał się po sprawunki „do sklepu jarzynowego” (s. 350), starał się o posadę „sekretnarza [...] golf-klubu” (s. 392), a do pracy w stajniach hrabiny Panowej zakładał strój „jakby [...] przybył z golfowego boiska” (s. 399). Wrażenie obcości w polskich odbiorcach przekładu wzbudzają też nietrafnie dobrane przez tłumacza czasowniki (np.: „dwa zęby mi już zabrał”, s. 48; „ulice się opróżniają i [...] zmieniają”, s. 126; „był mu obrzydliwy”, s. 248; „użyć chwilę rozstania”, s. 380; „sprawując wrażenie osłabionego”, s. 200; „życie [...] przechodziłoby spokojnie”, s. 481) lub brak rozróżnienia dokonanego i niedokonanego aspektu czasowników (np.: „miała wyjeżdżać do Paryża”, s. 159; „długo przypomnił sobie ten zachód Słońca”, s. 250; „leca napiwki, gdy będzie przywoływał taksówki”, s. 154; „zarobki wzrosłyby [...] gdyby szedł wymieniać pieniądze [...] cudzoziemcom”, s. 154). Również korzystanie przez tłumacza tylko z jednego z wielu dostępnych sposobów wyrażania znaczenia wpływa na utrwalenie poczucia obcości polskiego tekstu

⁶⁶ J. Parandowski: *Mitologia*. Warszawa 1978, s. 266.

(np.: „Holmes nie istniał [...] i w tym domu [...], nigdy, zrozumiałe, nie mieszkał”, s. 341; „jak to się dzieje, zrozumiałe, sam nie mógł wytłumaczyć”, s. 386; „mógł, zrozumiałe, nadal [...] szukać zatrudnienia” (s. 465); „Riepnin, zrozumiałe, to też przetłumaczył”, s. 208; „nikt, zrozumiałe, nie strzelał do niego”, s. 251). Kategorię obcości aktualizują także występujące w przekładzie rzeczowniki odsłowne utworzone za pomocą tego samego formantu, mimo istniejących w polszczyźnie odpowiedników, które spełniają tę samą funkcję (np.: „ciągle usiłowania ludzi”, s. 234; „entuzjasmowanie się [...] nowym życiem”, s. 127; „głębokie oddychanie”, s. 242; „miłosne patrzenia”, s. 332).

Wrażenie obcości przekładu *Powieści o Londynie* potęgują występujące w nim błędy gramatyczne. Można do nich zaliczyć niepoprawne stosowanie końcówek fleksyjnych (np.: „na zeberkach kaloryferu”, s. 182; „podczas odlotu samolotu do Paryżu”, s. 410; „kto zliczyłby [...] wszystkich tych mężczyzn i kobiet?”, s. 125; „skoczył [...] w stronę [...] kajaku”, s. 229), niewłaściwe używanie przymków (np.: „do pogotowia”, s. 78; „do policji”, s. 100; „na Jałcie”, s. 222), błędną rekcję czasowników (np. „Ordyński się Tobie przymila”, s. 91) oraz brak dbałości tłumacza o zgodność podmiotu i orzeczenia (np. „zarówno Riepnin, jak i Ordyński był wychowany przez anglofilów”, s. 362).

Nośnikami obcości stają się te fragmenty tekstu, które w języku przekładu funkcjonują „jako określone, a więc mniej lub bardziej stałe połączenia wyrazowe”⁶⁷. Polski czytelnik może odbierać jako obce liczne przykłady łączenia w jedną całość dwóch różnych konstrukcji gramatycznych (np.: „ma już po siedemdziesiątce”, s. 422, w miejsce „jest już po siedemdziesiątce” lub „ma ponad siedemdziesiąt lat”; „stawiać [...] wszystko w jedną gonitwę?”, s. 435 zamiast „stawiać wszystko w jednej gonitwie” lub „stawiać wszystko na jedną kartę”; „sprawiało [...] dziwne zadowolenie”, s. 500 zamiast „dawało zadowolenie” lub „sprawiało przyjemność”; „od niedawna przeniósł się do Londynu”, s. 200 zamiast „niedawno przeniósł się” lub „od niedawna mieszka (przebywa)”).

Do polskiej wersji powieści obcość wprowadzona została także za pośrednictwem niepoprawnej postaci wielu zdań. Wśród nich można wyodrębnić frazy, w których tłumacz nietrafnie używa imiesłowu przysłówkowego współczesnego (np.: „wychodząc z autobusu, zdawało mu się, że w Londynie idą za nim zjawy”, s. 317; „będąc sam, wszystko co widział wydawało mu się pustym obrazem”, s. 428). Niekorzystny efekt powoduje dowolność stosowania w tekście spójników „gdy” i „gdyby” (np.: „gdyby jakaś starsza [...] kobieta wychodziła [...], trzymali drzwi [...] nim nie wysiadła”, s. 481; „gdy się zdarzyło, że ktoś zwróciłby się do niego uprzejmie, zamilkłby szybko”, s. 481) oraz nieprawidłowe używanie (lub nadużywanie) zaimka dzierżawczego „swoj” (np.: „w ciągu pierwszego tygodnia swego pobytu w hotelu [...] stało się widoczne, że Riepnin jest niemiłym gościem”, s. 210; „pozycja emigranta [...] nie zależy od swejej przeszłości [...], od

⁶⁷ R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu...*, s. 54.

swojej wiedzy i uczciwości”, s. 317; „może jej strach o swą przyjaciółkę jest [...] przesadny?”, s. 239). Natrętna wręcz obecność spójnika „i” może być odbierana przez czytelników jako swoista maniera tłumacza (np.: „jednak i w Anglii [...] ciszsza nocna jest głębsza niż za dnia”, s. 28; „był coraz biedniejszy, jak i tyle tysięcy [...] emigrantów”, s. 41; „miał i teraz zwyczaj [...] dyrygować [...] niewidoczną orkiestrą”, s. 53; „pociąg [...] przyjechał na stację [...], gdzie i bohater [...] wysiadł”, s. 58; „wśród Polaków [...] był i Rosjanin”, s. 181; „zostawiła mu i czek”, s. 273; „jest dziwny, jak i koń, na którym Napoleon jeździ”, s. 490; „przypomniał sobie i autobus, który [...] jechał mu na spotkanie”, s. 254). Poczucie obcości powoduje również obecność w przełożonym utworze fraz, które sprawiają wrażenie niekompletnych (np.: „gdy jej matka zabrała ją, by odwiedzić ojca, była wówczas (zbyt?) mała, żeby dobrze zapamiętać to więzienie”, s. 374; „jej zdjęcie, jak również (zdjęcie?) tego Rosjanina, [...] było umieszczone w gazetach”, s. 410; „wyobrażając (sobie) siebie z tą karczmą, [...] mimowolnie się uśmiechnął”, s. 481).

Niezgodne z uzusem języka polskiego jednostki tekstu wymagają od czytelnika rozwiązywania „swoistych zagadek natury semantycznej”⁶⁸. Do tego zmusza między innymi zwyczajna nieporadność niektórych zdań (np.: „dopiero co ściany wyschły i pomyślał o powrocie Ordyńskiego, Riepnin znów musiał patrzeć na [...] trzech Napoleonów”, s. 490; „jak pudełka pełne sardynek, tak i w pociągach — przed dziewiątą rano i około szóstej po południu — mnóstwo jest stojących ludzi”, s. 58; „jakby to nie było śmieszne i nieprawdopodobne, gdy ten rachunek i korespondencję z tą kobietą zamknął na zawsze, zmęczony Riepnin poczuł się smutny, sam nie wiedząc dlaczego”, s. 275) lub zastosowany przez tłumacza szyk wyrazów (np.: „popatrzył na [...] Pokrowskiego [...] rozpinającego prześcieradło nad generałową, które musiało być widoczne daleko z morza”, s. 227; „powiedziała mu, że za niego został opłacony pobyt do 23 sierpnia”, s. 194; „to jest złuda waszych patrzących oczu za okularów”, s. 257).

Występowanie w utworze atrybutów obcości wymaga od czytelników przywołania określonych skojarzeń, związanych z opisywanym przez autora środowiskiem. Wpisana w fabułę *Powieści o Londynie* obcość ma charakter konkretny, gdyż aktywizuje się w wyniku „oddziaływania takich nośników, jak nazwy realiów, barbaryzmy, imiona własne, jednostki frazeologiczne [...] i środki graficzne”⁶⁹. W odbiorze przekładu *Powieści o Londynie*, oprócz aspektu obcości, wynikającego ze skojarzeń związanych z konkretnym krajem i ludźmi, występuje też obcość ogólna, opierająca się „na odczuciu niezwykłości, nietypowości danej jednostki lub cechy strukturalnej tekstu”⁷⁰.

⁶⁸ Ibidem, s. 37.

⁶⁹ Ibidem s. 128.

⁷⁰ Ibidem, s. 124.

Polskiego czytelnika *Powieści o Londynie* nie opuszcza poczucie obcości wynikające głównie z postaci językowej tekstu. Użytkownik polszczyzny w wielu miejscach tekstu odnajduje wyrażenia, zwroty, środki leksykalne czy konstrukcje gramatyczne, które mogą mu się wydawać zaskakujące. To poczucie obcości towarzyszące lekturze przekładu spowodowały błędy, będące rezultatem niedopasowania środków językowych do sytuacji ich użycia⁷¹. „Ogół przekonań co do posłannictwa, jakie ma do spełnienia tłumacz literatury pięknej, streszcza się w zdaniu, że [...] dobry tłumacz [...] powinien być »niewidoczny«⁷². Stanowisko to nie ma zastosowania w przypadku polskiej wersji *Powieści o Londynie*, lecz uwagi i spostrzeżenia na temat przekładu wynikają w głównej mierze z faktu, iż język przekładu nie jest językiem ojczystym tłumacza. Sytuacja ta spowodowała, iż niektóre z zastosowanych przez tłumacza rozwiązań są niezgodne z normami przyjętymi w polszczyźnie, co stało się mimowolną przyczyną aktywizacji kategorii obcości powieści. To nieświadome uaktywnianie poczucia obcości tekstu z pewnością nie miałoby miejsca, gdyby przekładu dokonał rodzimy tłumacz.

Polski czytelnik *Powieści o Londynie* powinien jednak zwrócić uwagę na coś innego niż tylko na obecność w przekładzie „składników i cech z punktu widzenia odbiorcy niezwykłych”⁷³. Elementy obcości tkwiące w języku translacji przestają mieć tak istotne znaczenie, gdy spojrzymy na tekst utworu z perspektywy aktualności prezentowanych w nim treści. Przedsięwzięcie translatorskie zrealizowane przez Branislava Ćirlića przyniosło polskim odbiorcom literatury treści ukazujące problemy ludzkiej egzystencji zarówno w jej wymiarze jednostkowym, narodowym, jak i uniwersalnym.

O trafności dokonanego przez tłumacza wyboru w zakresie przedmiotu translacji świadczą nie tylko przesłanki natury artystycznej, lecz także uwarunkowania pozaliterackie, gdyż *Powieść o Londynie* pozwala czytelnikom polskim odnaleźć w obcym tekście odniesienia do rodzimej rzeczywistości. Czas, który upłynął między ukazaniem się serbskiego oryginału powieści (1971) a publikacją polskiego przekładu (2004), nie tylko nie zdezawuował, lecz nawet uaktualnił treść utworu. Życie Nikołaja Riepnina, „przesycone [...] tęsknotą za ojczystym krajobrazem”⁷⁴, odzwierciedla sytuację części współczesnego społeczeństwa polskiego, którego udziałem, podobnie jak w przypadku bohatera serbskiej powieści, stało się „tułacznie poszukiwanie lepszego życia”⁷⁵.

⁷¹ R. Lewicki: *Konotacja obcości w przekładzie...*, s. 9.

⁷² W. Soliński: *Przekład artystyczny a kultura literacka. Komunikacja i metakomunikacja literacka*. Wrocław 1987, s. 16.

⁷³ R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu...*, s. 144.

⁷⁴ J. Wierzbicki: *Melancholijne wędrówki Miloša Crnjanskiego*. W: Idem: *Pożegnanie z Jugosławią*. Warszawa 1992, s. 60.

⁷⁵ B. Ćirlić: *O „Powieści o Londynie” i jej autorze słów kilkoro...*, s. 4.

Wprowadzony do polskiego obiegu przekład, wzbogacający i poszerzający kulturę literacką czytelnika, może uzupełnić jego wiedzę o kolejny (po znanym choćby z *Emigrantów* Mrożka) wizerunek sfrustrowanego intelektualisty, który z trudem poszukuje dla siebie miejsca w obcym środowisku. Wypowiedziana przez rosyjskiego wygnańca gorzka prawda o mieście („Jeśli cudzoziemiec ma pieniądze, nigdzie nie jest tak mile widziany, jak w Londynie. [...] Ale to arcybogate miasto ma ohydne, kamienne serce wobec człowieka nieszczęśliwego i biedoty”, s. 131), które obecnie stało się głównym celem „tułaczych poszukiwań” Polaków, zmusza do refleksji na temat konsekwencji wynikających z konfrontacji emigranta z obcą (nie zawsze przychylną) przestrzenią językowo-kulturową. Konfrontacja, która łączy się z walką pomiędzy rodzimą tradycją a nową przestrzenią z dala od ojczyzny, może prowadzić do nieustannego konfliktu świadomości⁷⁶.

Wprawdzie na życiowe wybory z całą pewnością nie będą miały wpływu ani zastosowane w przekładzie *Powieści o Londynie* rozwiązania translatorskie, ani (nie) kompetencje językowe tłumacza, jednak odczytanie dzieła Crnjanskiego w kontekście polskich problemów społecznych pozwala uznać słuszność stwierdzenia o tym, iż utwór ten powinien „trafić do każdego [...], kto zrzędzeniem losu czy zbiegiem okoliczności został emigrantem, czy też [...] zamierza nim zostać”⁷⁷.

⁷⁶ E. Borkowska: *Język jako filozoficzna przestrzeń kultur(y)*. W: *Przestrzeń w kulturze i literaturze*. Red. E. Borkowska. Katowice 2006, s. 16.

⁷⁷ B. Ćirić: *O „Powieści o Londynie” i jej autorze słów kilkoro...*, s. 7.

Małgorzata Filipek

Милош Црњански код Пољака *Роман о Лондону* или саоднос страних особина оригинала и страних особина превода

Резиме

Чин од великог значаја на путу ка популаризацији дела Милоша Црњанског (1893—1977) у Пољској био је настанак превода *Романа о Лондону*. С обзиром на јунаке-странце и туђу средину у којој се збива радња, дело садржи страни дух уочљив и за српске и за пољске читаоце. Присуство страних особина које је, иначе, једна од основних одлика превода проузроковали су рефлексију о разликама у перципирању туђих особина текста како у средини читалаца оригинала, тако и читалаца превода. За пољске читаоце превода који је начинио преводолац-странац, осећај нечег страног изазива језик романа који се одликује присуством многих израза и лексичких средстава која не одговарају нормама пољског језика. Ипак, језичке грешке превода губе свој значај према универзалности и актуелности садржаја, јер дело српског писца приказује пољској публици, за коју је проблем емиграције постало сад једно од најважнијих друштвених питања, судбину човека који не може да себи нађе место ван своје земље.

Małgorzata Filipek**How Miloš Crnjanski's works were received by the Polish readers
A Novel about London or the strangeness of the original
and the strangeness of the translation**

Summary

The 30th anniversary of the death of Miloš Crnjanski (1893—1977) and the publishing of the translation of his novel *A Novel about London* mark the beginning of studying how the novel was received by the readers of the original version compared to the readers of the translation with all of its foreign elements. In *A Novel about London* a reader can easily notice the elements of foreign culture. This leads to the reflection on the differences in how readers of the original version and readers of the translation perceive foreign elements. The different system of connotations is influenced by different language patterns which are typical for the readers of translations. The reading of the Polish version of Crnjanski's novel let us conclude that the solutions applied by the translator of the foreign text activate the reader's impression of strangeness which is caused by the presence in the translation of lexical and grammatical categories which are incompatible with the Polish language standards. Nevertheless, the foreign elements of the translation lose their importance when faced with the universality and topical theme of the novel.

Przekłady

słowacko-polskie



Przekłady **1**
Literatur
Słowiańskich

Lucyna Spyrka

Polskie przekłady dramatu słowackiego w latach 1990—2005

Przed 1989 r. oficjalny dostęp polskich odbiorców do kultury, a więc również literatury innych narodów był reglamentowany według ściśle określonych reguł i zasad, zgodnych z podporządkowaną „jedynie słusznej” ideologii polityką kulturalną państwa. Oznaczało to między innymi, że nie wszystkie przetłumaczone utwory miały szansę na publikację w wyłącznie państwowych wydawnictwach. Reglamentacji takiej podlegały nie tylko tzw. literatury zachodnie, ale również literatury narodowe państw „bratniego obozu” komunistycznego, w tym także ówczesnej Czechosłowacji: twórczość pisarzy czeskich i słowackich¹. Jednym ze skutków jesieni narodów w 1989 r. było odejście od odgórnego sterowania wymianą kulturalną między naszymi dwoma, a w efekcie podziału Czechosłowacji w 1993 r. — trzema krajami.

Obecność literatury słowackiej w Polsce w czasach PRL była przedmiotem badań polskich i słowackich slawistów, ukazało się na ten temat wiele mniej lub bardziej syntetyzujących publikacji. Jednym ze skutków reglamentowanej wymiany kulturalnej było wypaczenie obrazu kultury i literatury słowackiej w świadomości polskiego odbiorcy, w gruncie rzeczy trudno też stwierdzić, w jakim stopniu Polacy w tamtym okresie byli naprawdę zainteresowani tym lub innym obszarem twórczości artystycznej zza Tatr, a w jakim stopniu było to zainteresowanie tylko pozorne lub narzucone. Weryfikację tego zainteresowania przynoszą lata po 1989 r. Dotyczy to również słowackiego dramatu.

Specyfiką dramatu jest jego ontologiczna podwójność: z jednej strony traktuje się go jako tekst niesamodzielnny, komponent teatru, który może być inter-

¹ Zasady owej reglamentacji w odniesieniu do tejsze właśnie literatury szczegółowo przedstawiła M. Pindór: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne 1945—1999*. Katowice 2006.

pretowany wyłącznie w ramach inscenizacji jako jeden z jej elementów, z drugiej zaś dramat „staje się zwartym dziełem już w czasie czytania”, może zatem funkcjonować samodzielnie jako tekst literacki. Dualizm ten sprawia, iż chcąc przedstawić obecność dramatu słowackiego w Polsce (i jakiegokolwiek dramatu w innym niż rodzimy kontekście kulturowym), musimy uwzględnić dwa obszary „obiegu” tekstu dramatycznego: obszar teatralny i obszar literacki. Obieg tekstu dramatycznego w każdym z tych obszarów charakteryzuje pewna cecha, wspólna im obu, mianowicie — mówiąc w uproszczeniu, bo problem jest bardziej złożony — bezpośredni kontakt odbiorcy z tekstem dramatu (jeśli nie liczyć pośrednika językowego — tłumacza). Trzeba jednak pamiętać, że jest jeszcze trzecia sfera, w obrębie której możemy mówić o obecności pośredniej. Chodzi tu o wszelkiego rodzaju omówienia, krytyki i publikacje traktujące o dramacie. Wszystkie te dziedziny wzajemnie są z sobą powiązane i łącznie kształtują całościowy obraz wiedzy Polaków o dramacie słowackim. Tu wszakże interesować nas będą przede wszystkim te sfery obecności dramatu, w których pojawia się on jako przekład².

Dramat tłumaczony może docierać do odbiorcy sekundarnego w dwojaki sposób: za pomocą inscenizacji teatralnej oraz w formie lektury.

Pierwszą inscenizację dramatu słowackiego tłumaczonego na język polski po ważnym historycznie 1989 r. zaproponował krakowski Teatr STU, który w 1990 r. wystawił utwór Ivana Bukovčana *Slučka pre dvoch* w przekładzie Bogusława Sławomira Kundy, w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego³. Nie był to pierwszy utwór

² W ramach obecności bezpośredniej możliwe jest wskazanie obszaru, w którym dramat słowacki pojawia się w oryginale, a stanowią go prezentacje inscenizacji teatrów słowackich dla polskiej publiczności. Prezentacje takie po 1989 r. są jednak nieliczne. Od początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku teatry słowackie występowały przed polską publicznością stosunkowo często, zwłaszcza teatry lalkowe, adresujące swe prezentacje do dzieci. Teatry słowackie są zapraszane do udziału w różnych festiwalach, przeglądach i warsztatach teatralnych. Z reguły jednak przybywają do naszego kraju z repertuarem obcym, zaliczanym do klasyki światowej, a Polakom znanym już choćby z inscenizacji w teatrach krajowych. Z rzadka tylko zespoły słowackie podejmowały próby zaprezentowania polskiej publiczności repertuaru rodzimego, np. w 1997 r., w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Kontakt” w Toruniu, teatr A. Bagara z Nitry pokazał *Večere nad mestom* L. Keraty, jednak prezentacja ta nie przypadła do gustu ani krytykom, ani publiczności. W tej grupie wyróżnia się teatr GUnaGU, który po 1989 r. występował w Polsce dwukrotnie na festiwalu cieszyńskim (w 2002 r. ze spektaklem *Čechov-boxer* i w 2004 r. z inscenizacją *Cirotatus-opera v boeingu*), a wiosną 2006 r. zaprezentował się również na scenie Teatru Narodowego w Warszawie (sztuką *Hypermarket*), konsekwentnie za każdym razem przywożąc inscenizacje dramatu rodzimego. Trzeba jednak pamiętać, że GUnaGU to teatr autorski, który w swym repertuarze ma wyłącznie inscenizacje utworów V. Klimáčka. Nie mógł Polakom zaprezentować dramatów innych autorów, bo ich po prostu nie wystawia.

Faktem jest, że teatry słowackie w Polsce prezentowały przede wszystkim siebie, nie zaś słowacki dramat. Może to wynikać również z obecnej w ostatnich latach wśród samych Słowaków opinii o słabości rodzimej twórczości dramatopisarskiej (por. np. wypowiedzi teatrologów, krytyków i reżyserów w numerze specjalnym z 2003 r. słowackiego periodyku teatralnego „Javisko”), co stanowi jedną — choć nie jedyną — z przyczyn faktu, że teatry słowackie, podobnie jak polskie, po 1989 r. odwróciły się od repertuaru rodzimego, preferując inscenizowanie twórczości obcej.

³ Informację podaję na podstawie kwerendy Polskiej Bibliografii Literackiej, rocznik 1990, nr zapi-

I. Bukovčana zinscenizowany w Polsce. Autor, który debiutował jako dramatopisarz komedią *Surovô drevo* w 1954 r., a więc jeszcze w okresie obowiązkowego schematyzmu i tendencyjności, na scenach polskich zaistniał psychologizującymi utworami z lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych ubiegłego wieku, w których pod względem filozoficznym odnaleźć można pierwiastki egzystencjalizmu, a pod względem estetyki — wpływy dramatu absurdu: *Kým kohút nezaspieva* (1969, *Nim zapieje kur*, tłum. S. Majewski, 1971), *Luigiho srdce alebo poprava tupým mečom* (1973, *Serce Luigiiego albo egzekucja tępym mieczem*, tłum. J. Pleśniarowicz, 1975), a także słuchowiskami radiowymi⁴.

Slučka pre dvoch miała swą słowacką prapremierę w 1971 r. i w tym samym roku została wydana drukiem. Jest to historia kupca i biznesmena, który w wyniku powojennej nacjonalizacji traci majątek i staje się hydraulikiem, odpowiedzialnym za utrzymanie instalacji w jednym z kurortów. Pewnego dnia jednak okazuje się, że z jednego ze źródeł z niewiadomych przyczyn woda nie cieknie, źródło prawdopodobnie wyschło, ale hydraulik obawia się, iż to jemu przypiszą winę, że zostanie oskarżony o sabotaż. Przerażony ukrywa się na strychu własnego domu i jedyną osobą ze świata zewnętrznego, która się z nim kontaktuje, jest jego własna żona. Po jakimś czasie wychodzi na jaw, że żona nie wytrzymała tej nienormalnej sytuacji, ma kochankę, z którym chce sobie ułożyć życie na nowo. Tkwiący w ukryciu mąż staje się dla niej kulą u nogi, dlatego sugeruje mu, by się powiesił. Tymczasem kochanek wcale nie ma ochoty się żenić, przyznaje się do wszystkiego ukrywającemu się hydraulikowi i przekonuje go, że może bezpiecznie wyjść z ukrycia, bo czasy się zmieniły, a ze źródła znów płynie woda. Ale hydraulik już nie ma ochoty wracać pomiędzy ludzi. I tak jego żona pozostaje w zawieszeniu pomiędzy dwoma mężczyznami, a stryczek, który sugerowała własnemu mężowi, staje się symbolicznie jej „domową szubienicą”.

Ocierający się o absurd i groteskę dramat Bukovčana był wcześniej wystawiany w Polsce w latach siedemdziesiątych, w 1972 r. bowiem utwór ten, w przekładzie Stanisława Majewskiego, pod tytułem *Pętla dla dwóch* wystawił Teatr Polski w Szczecinie⁵, jednak po ingerencji cenzury w tekst. Nowy, nieocenzurowany przekład był wystawiany pod bardziej drastycznym tytułem — *Stryczek dla dwóch*⁶.

su 88519; http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d_biezacy&f=zapisy_szczeg&p_zapis88519 — strona przeglądana 19.01.2007 r.

⁴ Por. W. Nawrocki, T. Sierny: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945—1980. Dzieje recepcji i bibliografia*. Katowice 1983, s. 199—200, 264—267, 280, 285.

⁵ <http://www.e-teatr.pl/pl/repertuar/SZCTDP,teatr,html/> — strona przeglądana 26.11.2005 r.

⁶ W grudniu 2005 r. ten sam przekład wystawił krakowski teatr KTO. Inscenizację tę wyreżyserował gościnnie Miro Procházka — Słowak współpracujący z teatrami polskimi już od lat osiemdziesiątych XX w. Teatr reklamował inscenizację jako pierwsze wystawienie nieocenzurowanego przekładu, sugerując jednocześnie, że tłumaczenie tytułu jako *Stryczek dla dwóch* jest jedynym właściwym w odniesieniu do oryginału: http://www.gck.org.pl/index1.php%3Fid_s%3D306%26lang%3D0+Bukovcan+KTO2hl=pl&ct=clnk&cd=7&gl=pl — strona przeglądana 26.06.2006 r.

Nie można jednak powiedzieć, by inscenizacja ta zapoczątkowała wzrost popularności tego konkretnego utworu i jego autora oraz ogólnie dramatu słowackiego w Polsce. Generalnie bowiem statystyka pokazuje, że lata 1990—2005 nie były imponujące; inscenizacji w teatrze żywego planu było niewiele. Z rekoncesansu teatralnych archiwów wynika, iż właściwie możemy mówić zaledwie o dwóch, przygotowanych jednak przez teatry amatorskie: inscenizację dramatu V. Klimáčka *Nová koža (Nowa skóra)*, w przekładzie piszącej te słowa, wystawił w 2000 roku szczeciński teatr alternatywny „Karton”, w 2004 r. zaś wolną adaptację tego samego utworu włączył do swego repertuaru niewielki teatr offowy „Orfa”, działający przy domu kultury w Zgierzu.

Statystykę do pewnego stopnia poprawiają inscenizacje słuchowisk w teatrze Polskiego Radia. Z informacji dostępnych w archiwach wynika, że stosunkowo często, zwłaszcza na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, programy I, II i IV Polskiego Radia nadawały własne inscenizacje słowackich słuchowisk dla dzieci i młodzieży. Wśród nich znalazły się utwory między innymi: Eleny Antálovej, Vlada Bednára, Dušana Brindzy, Boženy Čahojovej-Berentovej, Rudolfa Dobíša, Pavla Dobšínskiego, Jána Milčáka, Józefa Repko i Jána Uličianskiego. Z repertuaru adresowanego do słuchaczy dorosłych na antenie Polskiego Radia w latach 1990—2006 znalazło się osiem⁷ słowackich słuchowisk: Petra Karvaša *Nocna wizyta* (tłum. M. Marjańska-Czernik, emisja: Program I, 8.12.1991 r.), Dušana Duška *Muchy w zimie* (tłum. A. Lendel, emisja: Program II, 30.04.1993 r.), Jozefa Lenharta *Stowarzyszenie kapelusзовych dam* (tłum. S. Adamik, emisja: Program II, 28.09.2001 r.) oraz *Exit* (tłum. S. Adamik, emisja: Program II, 31.01.2003 r.), Zuzany Uličianskiej *Uczuciowa mieszanka* (tłum. S. Adamik, emisja: Program II, 26.04.2002 r.), Vladimíra Fišera *Język* oraz Soni Uličnej *Życie jak rosyjska ruletka* (oba tłum. H. Bielańska, emisja: Program II, 28.11.2003 r.), a także Osvalda Záhradníka *Pajęczyna* (tłum. S. Adamik, emisja: Program I, 25.06.2004 r.). Trzy z nich — J. Lenharta *Stowarzyszenie kapelusзовych dam* oraz S. Uličnej *Życie jak rosyjska ruletka* i J. Fišera *Język*, były emitowane ponownie (pierwsze w latach 2003 i 2005, dwa następne — w latach 2004 i 2006). Wydaje się więc, że przynajmniej w zakresie słuchowisk radiowych prezentacja słowackiej twórczości dramatycznej w Polsce wygląda nie najgorzej. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że radio nie jest już dzisiaj głównym środkiem masowego przekazu, „przegrało” w konkurencji z telewizją, jeśli zaś chodzi o Teatr Telewizji, to w omawianym okresie forma ta, ze względu na niewielką oglądalność, niemal całkowicie znikła z programu TVP, z tego też względu żaden dramat słowacki nie był prezentowany na jej ekranie.

Dlaczego wykaz sztuk słowackich inscenizowanych przez teatry żywego planu w Polsce od 1989 r. jest mniej niż ubogi? Jedną z przyczyn jest zapewne brak

⁷ Liczba ta może być większa, ponieważ część zasobów archiwalnych Programu I i II Polskiego Radia z lat 1996—1999 i początku 2001 r. w chwili przeprowadzania przeze mnie kwerendy (styczeń — luty 2007 r.) była niedostępna.

tłumaczeń słowackich dramatów na język polski. Przekłady sprzed 1989 r. nie były publikowane, poza jednym wyjątkiem: w 1968 r. dramat Petra Karvaša *Experiment Damokles*, w przekładzie Z. Hierowskiego, ukazał się w trzecim numerze „Dialogu”. Przekłady te zginęły więc w archiwach tłumaczy i teatrów, i dzisiaj reżyserzy do nich nie docierają. Od początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku natomiast drukiem wyszły przekłady czterech zaledwie — choć w porównaniu z okresem poprzednim to i tak dużo — dramatów słowackich. Są to: *Skúška* L. Feldeka, *Nová koža* V. Klimáčka, *Citová zmes* Z. Uličianskiej i *Armagedon na Grbie* R. Slobody. Tylko dwa z tych dramatów znalazły drogę na sceny teatrów w Polsce, choć ich inscenizacje pozostały właściwie bez echa.

Skúška L. Feldeka została przetłumaczona przez J. Waczkowa. Przekład zatytułowany *Próba* ukazał się w „Literaturze na Świecie” w 1991 r.⁸ L. Feldek (ur. 1936) znany był już wówczas w Polsce, przede wszystkim jako poeta, tłumacz między innymi poezji polskiej: Gałczyńskiego i Brzechwy, a także jako autor literatury dla dzieci: bajek i utworów scenicznych⁹. *Skúška* jest jednym z dramatów tego autora przeznaczonych dla widzów dorosłych. To oparta na *Mizantropie* Moliera komedia o krytycznie nastawionym do rzeczywistości dramaturgisty, uwikłanym w sytuacje manipulowania informacją publiczną, karierowiczostwo i serwilizm, który walczy z deformacjami w życiu społecznym i w polityce, ale walki tej nie wygrywa. Utwór został wystawiony przez Słowacki Teatr Narodowy — prapremiera odbyła się w 1988 r., drukiem zaś ukazał się dwa lata później w książce *Dve hry o pravde*, w której znalazł się też inny dramat Feldeka — *Umenie neodísť*. Pod opublikowanym tekstem polskiego tłumaczenia *Skúški* znajdujemy ciekawą uwagę *Od tłumacza*, która wyjaśnia poniekąd, co przyczyniło się do tego, iż właśnie ten dramat Feldeka jest godzien zaprezentowania polskiemu odbiorcy, a jednocześnie sugeruje kierunek interpretacji utworu. J. Waczków pisze:

Wiemy, że animatorami „aksamitnej rewolucji” w trzeciej dekadzie 1989 roku w Czechosłowacji byli między innymi aktorzy podczas spotkań z publicznością, toteż nie zdziwią nikogo okoliczności przekształcenia się jednego ze spektakli wyżej wymienionej sztuki w bratysławskim Teatrze Narodowym w wiec rewolucyjny, stanowiący część tamtych dni.

Otóż owego wieczoru, kiedy słowacki Mizantrop wyrzekł ostatnią swoją kwestię „Odchodzę do baru!” — cały zespół, a z nim widzowie ruszyli do baru w foyer teatralnym, a tak się złożyło, iż był na spektaklu również autor, on i odtwórcy głównych ról zabrali głos i, wyrzekłszy się swoich tytułów „artysta zasłużony”, które na wzór stalinowski nadawano im w minionych latach, zgłaszali swój akces w przemiany, jakie ogarniały właśnie ich ojczyznę.

⁸ L. Feldek: *Próba*. Tłum. J. Waczków. „Literatura na Świecie” 1991, nr 3, s. 247—308.

⁹ W 1971 r. powstał przekład humoreski *Botafogo v čižmách*, pol. *Botafogo w butach*, wystawiony przez teatr w Rzeszowie.

Żeby nie być banalnym, można to zdarzenie potraktować jako inną, nową interpretację postawy mizantropa, jako propozycję optymistycznego rozwiązania smutnej sytuacji intelektualisty, wprzęgniętego w maszynę totalitarną. Rzecz jasna, przytaczam tę ciekawostkę nie jako wytłumaczenie mojej decyzji przekładu tej sztuki — była spolszczona już wcześniej¹⁰.

Jednak mimo takiej rekomendacji *Próba* nie została w Polsce zauważona ani zinscenizowana. Być może dlatego, że pozostała w cieniu twórczości najwybitniejszego słowackiego pisarza-dysydenta Dominika Tatarki, ponieważ numer „Literatury na Świecie”, w którym przekład tego dramatu ukazał się drukiem, był w zasadniczej części poświęcony właśnie temu słowackiemu prozaikowi. A może dlatego, że problem zachowania godności przez artystę wobec totalitarnej władzy w chwili publikacji tłumaczenia utworu w polskich realiach szczęśliwie należał już do przeszłości.

Kolejnym słowackim dramatem, którego przekład został opublikowany w Polsce, była *Nová koža* V. Klimáčka. Jego spolszczoną wersję pt. *Nowa skóra* wydrukował kwartalnik „FA-art”¹¹. Viliam Klimáček (ur. 1958) na początku lat dziewięćdziesiątych był przez Słowaków ceniony jako poeta i wybitny dramatopisarz młodego pokolenia, współzałożyciel teatru alternatywnego GUnaGU, na potrzeby którego pisze, w którym jest reżyserem i aktorem. *Nová koža* ukazała się drukiem w 1992 r., ale ten sam utwór pod tytułem *Koža* teatr GUnaGU wystawił już w 1987 r. Dramat opowiada historię młodego człowieka, który przypadkiem pod prysznicem zmywa z siebie swą dotychczasową skórę, do której jednak jest bardzo przywiązany, z uwagi na pamiątkowe tatuaże. Dlatego też podejmuje próbę jej odzyskania, choć to okazuje się nieproste, bo we wszystko miesza się polityka. Sam autor określa swój utwór jako dramat absurdu¹². W czasie, gdy w Polsce przygotowywano do druku przekład jego dramatu, Klimáček odszedł już od dramatu absurdu w stronę groteski, dziś wymienia się go w gronie przedstawicieli brutalizmu. Autor ten był trzykrotnym laureatem przyznawanej corocznie od 1992 r. przez czeskich teatrologów prestiżowej Nagrody Alfreda Radoka za najlepszy oryginalny utwór dramatyczny. Jednak jego wówczas najnowsze utwory były silnie osadzone w rodzimym kontekście historyczno-kulturowym, co utrudnia im drogę do innego niż słowacki odbiorcy¹³. O tym, że *Novą kożę* warto przedstawić polskiemu odbiorcy zdecydowały walory artystyczne utworu, w tym dowcipny, pełen gier i asocjacji język utworu, stanowiący duże wyzwanie dla tłumacza, a także rozmiary tekstu: ze względu na ograniczoną liczbę stron czasopisma na ogół nie mogą sobie pozwolić na publikowanie dużych tekstów i tak też było

¹⁰ „Literatura na Świecie” 1991, nr 3, s. 308—309.

¹¹ V. Klimáček: *Nowa skóra*. Tłum. L. Spyrka. „FA-art” 1997, nr 2—3, s. 29—33.

¹² *Katalóg GUnaGU 1985—2004*. Zostavil V. Klimáček. Bratislava 2004, brak numeracji stron.

¹³ Np. wszystkie tytuły tzw. *Vrcharskiej trylogii*, wśród nich zdobywczyni I Nagrody Alfreda Radoka w 1994 r., znakomita sztuka *Maria Sabina*, której fragmenty zostały napisane po polsku.

w tym przypadku. Nadto *Nowa skóra* dobrze wpisywała się w kontekst utworów innych słowackich autorów, które znalazły się w tym samym numerze kwartalnika „FA-art”, poświęconym prezentacji młodej literatury słowackiej. I cieszy fakt, że dramat Klimáčka trafił na polskie sceny alternatywne, mimo iż jego tłumaczenie ukazało się na łamach czasopisma o zasięgu raczej lokalnym, niebędącego periodykiem specjalistycznym dla ludzi teatru, po który sięgają oni w poszukiwaniu propozycji repertuarowych. Jeśli więc opublikowany tam dramat wzbudził ich zainteresowanie, to raczej przypadkowo.

Dwa przekłady słowackich utworów dramatycznych pojawiły się na stronach poświęconego słowackiemu dramatowi i teatrowi numeru „Dialogu”. Są to: słuchowisko Zuzany Uličianskiej *Citová zmes* (przetłumaczone jako *Uczuciowa mieszanka*) oraz dramat Rudolfa Slobody *Armagedon na Grbe* (*Armagedon na Grbie*). Oba teksty przełożyli Hanna Bielawska-Adamik i Štefan Adamik.

Zuzana Uličianska (ur. 1962) jest jedną z pisarek słowackich reprezentujących współczesną literaturę kobiecą. Pisze utwory dramatyczne, głównie słuchowiska radiowe, zajmuje się również krytyką teatralną, przez jakiś czas w bratysławskiej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych (VŠMU) wykładała zarządzanie teatrem, pracowała też jako redaktor w dzienniku „Sme”. W swej karierze była również jurorką cieszyńskiego festiwalu teatralnego „Na granicy” i „Bez granic” — ostatni raz w 2006 r. W 1996 r. ukończyła kurs dla młodych dramatopisarzy w londyńskim Royal Court Theatre. Jej słuchowiska cieszą się uznaniem nie tylko słowackich radiosłuchaczy: dramat *Ak bude pekne, pôjdeme von* (1991) otrzymał Prix Futura w Berlinie w 1993 r., *Citová zmes* (1999) był nominowany do Prix Italia w 2000 r.

Citová zmes drukiem opublikowało słowackie czasopismo feministyczne „Aspekt” w 2001 r., numer 2 pt. *D(R)ÁMY*. Utwór ten w przekładzie na język angielski znalazł się również w trzecim numerze zbioru *Contemporary Slovak Drama*¹⁴, który ma propagować współczesny dramat słowacki na świecie. Nic więc dziwnego, że słuchowisko to zostało uznane za godne reprezentowania współczesnej dramaturgii słowackiej również przed polskim odbiorcą. Polski przekład ukazał się w „Dialogu” w 2002 r.¹⁵ i w kwietniu tego samego roku został przedstawiony polskim słuchaczom na antenie drugiego programu Polskiego Radia, w ramach cyklu Radiowy Teatr na Świecie¹⁶.

Citová zmes opowiada o młodej kobiecie, matce i mężatce, która znużona do tychczasowym życiem, nierozumiana przez męża i nieustannie strofowana przez matkę tradycjonalistkę, wikła się w romans ze starszym od siebie biznesmenem, ale ponieważ oboje mają trudności w znalezieniu czy zorganizowaniu sobie czasu na tę miłość, zrezygnowana wraca do męża i córki. Polski przekład, w wyniku

¹⁴ *Contemporary Slovak Drama* 3. Bratislava 2001.

¹⁵ „Dialog” 2002, nr 4, s. 70—83.

¹⁶ 26.04.2002 r., godz. 21.30—22.10, reż. J. Warenycia, wyst. K. Wakuliński, E. Kijowska, K. Tata-rak, P. Adamczyk.

pewnych przesunięć w obrębie znaczenia replik, jakich tłumacze dokonali w procesie translacji, opowiada jednak historię nieco odmienną od oryginału: otóż bohaterka *Uczuciowej mieszanki* powraca na łono rodziny nie z tego względu, że we współczesnym świecie trudno ludziom — bez względu na płeć i wiek — znaleźć czas na miłość, ale dlatego, że zostaje odtracona przez swego kochanka, który zarzuca jej, iż nie umie go kochać i nie potrafi czy nie chce nauczyć się tej miłości. W ten sposób ze sztuki o cieniach życia — nie tylko kobiety — we współczesnej rzeczywistości powstał utwór tendencyjnie feministyczny, spłycony, z którego wyłania się jednoznaczna teza, iż świat zdominowany jest przez nieczułych mężczyzn, a kobieta wobec nich zawsze stoi na pozycji przegranej.

Jednym z głównych walorów twórczości tej słowackiej autorki jest język. W *Citovej zmesi*, jak i w innych swych utworach, Uličianska kształtuje język replik postaci w sposób specyficzny, „z pozoru prosty i gładki, pełny jednak dowcipów i gier słownych, błyskotliwych wypowiedzi i kontr”¹⁷. Niestety, w polskim przekładzie słuchowiska trudno doszukać się tego elementu tekstu¹⁸. Być może właśnie jakość przekładu zadecydowała o tym, iż radiowa realizacja utworu została przez Polskie Radio wyemitowana tylko jeden raz i poza *Uczuciową mieszanką* żaden inny utwór tej słowackiej dramatopisarki jak dotąd nie został udostępniony polskiemu odbiorcy ani za pośrednictwem lektury, ani inscenizacji.

Drugi z opublikowanych w „Dialogu” słowackich dramatów, *Armagedon na Grbe* Rudolfa Slobody, to historia syna i jego matki — alkoholiczki, która źle znosi samotność i stara się wciąż od nowa ułożyć sobie życie, jednak każdy nowy związek kończy się fiaskiem, a matka staje się coraz większym ciężarem dla syna, który dorósłszy, również nie radzi sobie ze swym życiem. Gdy matka umiera i trafia do raju, spotyka w nim wszystkich swych mężów, jednak nigdy nie doczeka się tam najukochańszego mężczyzny swego życia — syna, który umiera śmiercią samobójczą.

Rudolf Sloboda jest jednym z najwybitniejszych pisarzy słowackich drugiej połowy XX w. Urodził się 16.04.1938 r. w Devínskiej Novej Vsi i tam też zmarł 6.10.1995 r. śmiercią samobójczą. Uprawiał przede wszystkim prozę, ale w jego dorobku znalazły się także utwory poetyckie, dramaty i scenariusze filmowe. Był przedstawicielem pisarskiej generacji lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, zalicza się do tzw. pokolenia „Młodej tvorby”. Na łamach tego czasopisma debiutował w 1958 r. Pierwszą książkę wydał w 1965 r. — była nią powieść *Narcis*, która podobnie jak następna powieść tego autora zatytułowana *Britva* (1967), stała się powieścią kultową na Słowacji w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX w. Oba te utwory zawierają cechy typowe również dla późniejszego pisarstwa Slo-

¹⁷ J. Golińska: *Zuzana Uličianska »Para«*. „Dialog” 2005, nr 2, s. 185.

¹⁸ Przekład ten omówiłam w referacie pt. *Subjekt v polskom preklade hry Z. Uličianskej »Citová zmes«* podczas konferencji naukowej nt. *Preklad dramatického textu*, zorganizowanej przez Ústav svedtovej literatúry SAV w Bratysławie w 2006 r.

body: elementy groteski, niekonwencjonalnego operowania opozycją „wysokie” i „niskie” w wymiarze etycznym, estetycznym i ideologicznym, a zarazem silny autobiografizm. Liczne motywy, sytuacje i epizody z *Narcisa* i *Britvy* odnaleźć można w następnych utworach pisarza, często jako motywy centralne. „Z tohoto hľadiska sa dá celá Slobodova prozaická tvorba chápať aj ako »jedna kniha«”¹⁹. Dodajmy: nie tylko prozatorska. Również dwa napisane przez Slobodę dramaty: *Armagedon na Grbe* (in sc. 1993) oraz *Macocha* (in sc. 1996), niosą wyraźne piętno autobiografizmu i są intertekstualne z prozą autora. *Armagedon na Grbe* nawiązuje do: powieści *Vernost’* (1979), opowiadającej historię młodej kobiety, która będąc głęboko religijną, zgodnie ze swą wiarą, chce być również wierna w miłości, ale paradoksalnie trzy razy wychodzi za mąż i wreszcie staje się ateistką; a także do powieści *Rozum* (1982), w której lejtmotywym jest śmierć ojca; powieści *Stratený raj* (1983), w której autor zawarł własne doświadczenia z okresu, gdy leczył się z choroby alkoholowej, oraz do minipowieści *Uršul’a* (1987) i jej kontynuacji *Rubato* (1990), opowiadających o kobiecie, która podczas gwałtownej kłótni zabija swego męża, a po powrocie z więzienia od nowa układa sobie życie²⁰. I tak właśnie, w kontekście całej twórczości Slobody oraz przez pryzmat osobistych doświadczeń życiowych pisarza Słowacy, odczytują ten dramat²¹, który dodatkowo zyskał dla nich pewien posmak sensacji ze względu na fakt, iż powstał na zamówienie wybitnej słowackiej aktorki Zity Furkovej, odtwórczyni głównej postaci dramatu — postaci Matki²².

Sloboda jako dramatopisarz debiutował dopiero pod koniec życia, ale teatralizacja jego *Armagedonu*... przez legendarny bratysławski teatr Astorka — Kozzo’90 była dla Słowaków wielkim wydarzeniem: wiosną 1993 r. (prapremiera miała miejsce w marcu) kulturalny mieszkaniec stolicy Słowacji po prostu nie mógł nie obejrzeć tego spektaklu. Polski odbiorca miał zresztą okazję poznać tę słowacką inscenizację już w tym samym roku, ponieważ spektakl był prezentowany podczas cieszyńskiego festiwalu „Teatr na granicy”. O prezentacji tej pisze M. Pindór, wspominając, że inscenizacja dramatu Slobody stoczyła zaciętą walkę o laur festiwalu — Złamany Szlaban — z inscenizacją *Czarnej Julki* G. Morcinka, przygotowaną przez Scenę Polską Těšinskiego Divadla. Utwór Slobody walkę tę przegrał, choć międzynarodowe polsko-czesko-słowackie jury głosami polskich jego członków wyróżniło kreację aktorską grającej główną rolę Matki — Zity

¹⁹ Por. *Slovník slovenských spisovateľov*. Red. V. Mikula. Praha 1999.

²⁰ Por. m.in.: V. Marčok a kolektív: *Dejiny slovenskej literatúry III. Cesty slovenskej literatúry druhou polovicou XX. storočia*. Bratislava 2004, s. 278—279.

²¹ Por. m.in. S. Hroncová: *Armagedon na Grbe*. „Kultúrny život” 1993, 3—9.06., oraz S. Matejovičová: *Slobodov Armagedon na Grbe*. „Slovenské divadlo” 2004, č. 1, s. 25—29.

²² Tajemnice powstania utworu zdradził sam autor w opowiadaniu pod tym samym co dramatu tytułem. R. Sloboda: *Armagedon na Grbe*. In: Idem: *Herečky*. Bratislava 1995, s.119—135. O tym, że kulisy powstania utworu bardzo Słowaków interesowały, świadczyć może fakt, że również obie przywołane w poprzednim przypisie autorki podają te informacje.

Furkovej²³. Zwraca jednak uwagę fakt, że o ile słowaccy i czescy krytycy podkreślali walory treści utworu Slobody, a więc dramatu, o tyle Polaków zainteresowała przede wszystkim wartość teatralizacji. I chyba nie można się temu dziwić. Po pierwsze, polski czytelnik nie zna twórczości słowackiego prozaika²⁴, po drugie, nie zna kolei życia pisarza (ani Z. Furkovej), nie odczyta więc *Armagedonu*... tak, jak to robią Słowacy. Przy okazji ginie pod względem artystycznym nieistotny, ale marketingowo bardzo ważny posmak towarzyskiej sensacji, który uatrakcyjnił utwór w przypadku odbiorców słowackich. Po trzecie, obraz kobiety przedstawiony w dramacie: matki i babci, która zmienia mężów, jak przysłowiowe rękawiczki, nie stroni od alkoholu i która jest zdolna do najgorszej zbrodni, jest sprzeczny z polskim stereotypem matki, a zwłaszcza babci, obraz rajy zaś przedstawiający mężów głównej bohaterki toczących spór o to, który z nich ma zająć miejsce najbliższe żony, wydaje się Polakom dość naiwny²⁵. Wreszcie — choć nie dotyczy to cieszyńskiej prezentacji, bo tam dramat prezentowany był w oryginale — wartość utworu Slobody w polskiej wersji językowej obniża też nie najlepszy przekład, między innymi dlatego, że tłumacze zrezygnowali ze znakomitej językowo-stylistycznej charakterystyki postaci, wszystkie repliki tłumacząc na język literacki. Można jednak przypuszczać, iż wartość dramatu Slobody dla odbiorcy prymarnego oraz mimo wszystko sukces, jaki teatralizacja utworu odniosła na festiwalu w Cieszynie, wpłynęły na decyzję o udostępnieniu sztuki polskiemu odbiorcy za pośrednictwem publikacji jej tłumaczenia w „Dialogu”.

Na tym kończy się lista dramatów słowackich, które w latach 1990—2005 w polskich przekładach zostały wystawione przez polskie teatry żywego planu lub udostępnione polskiemu odbiorcy za pośrednictwem lektury. Przekład odgrywa rolę pośrednika pomiędzy kulturami i literaturami. Jak twierdzi D. Ďurišin, ta właśnie funkcja jest dla przekładu najważniejsza²⁶. W sferze twórczości dramatycznej — pomijając słuchowiska radiowe, w dziedzinie których dzięki liczbie zaprezentowanych autorów i utworów polski słuchacz miał okazję dość dobrze poznać twórczość słowacką — niewielu mamy tych pośredników, przynajmniej w kierunku od literatury słowackiej do polskiej (odwrotnie sytuacja jest zgoła odmienna) i słabe ich efekty. Przyczyn tego faktu nie można doszukiwać się wyłącz-

²³ M. Pindór: *Polsko-czeskie...*, s. 203, 221.

²⁴ Na język polski zostały przetłumaczone tylko trzy opowiadania pisarza: R. Sloboda: *Bitwa pod Lamačem*. Tłum. A. Piotrowski. W: *Królewskie wolne miasto. Antologia opowiadań czeskich i słowackich*. Wybór i oprac. A. Piotrowski. Warszawa 1969; Idem: *Dzienniki Uru*. Tłum. K. Moćko. W: *Pocza na południu. Antologia młodej prozy słowackiej*. Wybór Š. Drug. Katowice 1978, s. 11—120; Idem: *Moja bratowa*. Tłum. E. Chojnacka. W: *Miejsce w zdarzeniu. Antologia współczesnych opowiadań słowackich*. Wybór P. Darovec. Red. M. Papierz. Kraków 1998, s. 131—138.

²⁵ Podobną uwagę ogólną na temat recepcji teatru czeskiego i słowackiego w Polsce sformułowała M. Pindór, pisząc: „Nie do końca przyswajalna była (i jest) dla polskiej krytyki ludyczność czeskiego i słowackiego teatru, warunkowana podglebieniem kulturowym, z którego teatr ten wyrasta”. M. Pindór: *Polsko-czeskie...*, s. 213.

²⁶ D. Ďurišin: *Teoria literárnej komparatistiky*. Bratislava 1975, s. 140.

nie w pracy translatorów, podejrzewając ich np. o niewłaściwy wybór utworów do tłumaczenia, choć ma on istotny wpływ na miejsce, jakie dany translac zajmie w sferze kontaktów międzyliterackich i międzykulturowych, jest bowiem pierwszym krokiem ku temu, by wskazać, czy będzie on tylko informować o kulturze i literaturze pochodzenia oryginału, czy też będzie miał szansę aktywnie włączyć się w proces rozwoju literatury i kultury przyjmującej²⁷. W przypadku dramatów słowackich zaprezentowanych polskiej publiczności można mówić jedynie o tej pierwszej możliwości. Jednakże wybór dramatów, które w omawianym okresie zostały udostępnione polskim czytelnikom i widzom teatralnym, nie zawsze zależał wyłącznie od tłumacza. O tym, czy dany utwór zostanie udostępniony odbiorcy sekundarnemu, rzadko rozstrzyga sam tłumacz; decydujący głos w tej kwestii należy często do redaktora, wydawcy, a zdarza się, że i do autora oryginału. W przypadku tłumaczeń literatury słowackiej na język polski przed 1990 r. decyzje o tym, co i przez kogo zostanie przetłumaczone, zapadały na odpowiednim szczeblu władzy państwowej. Dzisiaj najczęściej tłumacze tylko proponują wydawcom przekład danego utworu do druku. Tak też było w przypadku omawianych przekładów słowackich dramatów, a przynajmniej, jeśli chodzi o *Próbcę Feldeka* i *Nową skórę Klimáčka*. Jeśli bowiem mowa o utworach opublikowanych w „Dialogu”, to tu wybór należał chyba raczej do redaktorów czasopisma, a być może była to decyzja wspólna redakcji i słowackiego partnera — Instytutu Teatralnego w Bratysławie, który współuczestniczył w przygotowaniu tego numeru periodyku, o czym informuje stosowna notka w stopce redakcyjnej.

Tłumacz jest nie tylko czytelnikiem, znawcą, krytykiem i badaczem, ale także „drugim autorem” tekstu²⁸. To, w jaki sposób czytelnik przekładu będzie postrzegał twórczość danego autora, a w dalszej kolejności — za jego pośrednictwem — literaturę narodową, którą ów autor reprezentuje, zależy w znacznej mierze od tłumacza i efektu jego pracy. Nie wszystkie spośród opublikowanych przekładów doczekały się w Polsce inscenizacji, większość z nich pozostała niezauważona. Jednak wydaje się, że również za to nie można obarczać odpowiedzialnością wyłącznie tłumaczy, i tu bowiem ich praca, ich „wybory w trakcie samego aktu tłumaczenia”²⁹, których efektem jest jakość przekładu, nie były jedynym czynnikiem rozstrzygającym. Przyczyn bardzo skromnej obecności dramatu słowackiego na polskim rynku czytelnicznym i na deskach polskich scen teatralnych należy też upatrywać w nikłym stanie wiedzy ogółu Polaków na temat słowackiego dramatu i teatru. Kształtują ją i świadczą o niej publikacje w różnych periodykach, adresowanych do szerszego kręgu odbiorców niż grono słowacystów, a takich publikacji jest doprawdy bardzo niewiele. Sporadycznie można natrafić na jakieś wzmianki o słowackim teatrze, ale pisze się o nim wyłącznie w kontekście występów sło-

²⁷ Ibidem, s. 113—114.

²⁸ A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1986, s. 12.

²⁹ Ibidem, s. 43.

wackich scen w Polsce (artykuły informacyjne lub krytyczne w prasie lokalnej i codziennej), przy czym często są to publikacje poświęcone całej imprezie, w jakiej słowacki teatr brał udział. Artykułów poświęconych słowackiemu dramatowi i jego autorom w polskich periodykach właściwie nie ma. Niewiedza ta ma historyczne korzenie. Chodzi mianowicie o polski nawyk utożsamiania tego, co słowackie, z czeskim. Nawyk wynikający z przeszłości, ale wciąż jeszcze ujawniający się tu i ówdzie przy różnych okazjach. W ten sposób w jednym z periodyków kulturalno-społecznych zmieniono narodowość Viliamovi Klimáčkovi. Mianowicie w artykuliku, anonsującym występ GUnaGU wiosną 2006 r. w Warszawie z inscenizacją tekstu autora pt. *Hypermarket* czytamy:

Wielkie galerie handlowe i supermarkety na trwałe wpisały się w miejski krajobraz. Czy wpisały się także na stałe w nasze życie? Spektakl opowiada o skomplikowanych relacjach młodych bohaterów poszukujących w życiu celu, zastępujących potrzeby emocjonalne szaleństwem konsumpcji. Sztukę czeskiego dramaturgisty Viliama Klimáčka okrzyknięto znakiem naszych czasów³⁰.

Przełamaniu tego nawykowego utożsamiania słowackiego z czeskim nie służą wypowiedzi krytyczne oparte na porównaniu z jednej strony teatru polskiego, a z drugiej łącznie czeskiego i słowackiego. Wpisują one dramat słowacki w inny kontekst historyczno-kulturowy, co utrudnia postrzeganie sztuki słowackiej jako samodzielnej i tym samym może negatywnie wpływać na wartościowanie słowackiego teatru i dramatu. Dramaturgia czeska ma jednak inne tradycje niż słowacka: w czeskiej znacznie wyraźniej obecny jest nurt dramatu absurdu, tak bliski polskiemu odbiorcy dzięki rodzimemu doświadczeniu, tak „oswojony”. W dramaturgii słowackiej linia absurdu była bardzo słaba, dramat ten wyrósł bowiem głównie z tradycji realistycznej, z komedii, nie zaś tragedii, a dzisiaj — może pod wpływem silnego w literaturze słowackiej nadrealizmu — zdaje się zmierzać nie w stronę absurdu, lecz groteski.

Podsumowując, można stwierdzić, że w latach 1990—2005 powstało niewiele polskich przekładów dramatu słowackiego adresowanego do widza dorosłego i przeznaczonego dla teatru żywego planu. W efekcie dramatu „z Tatru” praktycznie nie ma na scenie polskich teatrów (chyba że zadowolimy się teatrem radiowym). Nie ma go w druku. Polski odbiorca — widz i czytelnik — współczesnego dramatu słowackiego po prostu nie zna, niewiele wie o nim również kierownik literacki czy potencjalny reżyser teatralny. Poziom znajomości historii słowackiego dramatu, warunków jego rozwoju, preferowanych form i gatunków, wreszcie nazwisk słowackich dramaturgów — jest w Polsce bardzo niezadowalający. Dotyczy to jednak nie tylko słowackiego dramatu, ale także historii i kultury słowackiej w ogóle.

³⁰ Anons ten, podpisany JK, został opublikowany w dwutygodniku „WiK. Wprost i Kultura”, wydawanym przez agencję wydawniczo-reklamową „Wprost”, w wersji internetowej pisma: <http://www.wik.com.pl/index> — strona przeglądana 15.05.2006 r.

Lucyna Spyrka

Polské preklady slovenskej drámy v rokoch 1990—2005

Résumé

Prehľad prekladov slovenskej drámy v Poľsku v rokoch 1990—2005 berie do úvahy dve oblasti obehu dramatického textu: jednak divadelnú, a jednak literárnu oblasť ako dva priestory priameho styku príjemcu s textom preloženého dramatického diela. V uvedenom období preklady slovenskej drámy boli iba zriedkavo inscenované poľskými divadlami, pričom prevládajú v tomto počte inscenácie rozhlasových hier. Príčinou je nedostatok prekladov slovenskej drámy do poľštiny. Preklady, ktoré vznikli pred rokom 1989, neboli uverejnené v tlači, zmizli v prekladateľských archívoch a dnes nie sú prístupné režisérom. Od začiatku 90. rokov tlačou vyšli preklady len štyroch slovenských hier, ktoré takisto neboli inscenované profesionálnymi divadlami. Preto priama prítomnosť slovenskej dramatickej tvorby v Poľsku je skoro nulová, pričom iba v malej miere je to spôsobené prekladateľovým výberom diela na prevod alebo kvalitou prekladu — výsledkom prekladateľových rozhodnutí počas procesu translácie. Dôležitou príčinou, no aj následkom neprítomnosti slovenských hier na poľských javiskách je skutočnosť, že poľský príjemca o slovenskej dráme a divadle vie len veľmi málo.

Lucyna Spyrka

Polish translations of slovak drama between 1990—2005

Summary

The review of polish translation of slovak drama between 1990—2005 regards two areas of dramatic text's circulation. They are: scenic area and literary area, which are also two spaces for direct contact between recipient and a text of a drama's translation. During an indicated time slovak drama were staged by polish theatres seldom, stagings of radio-plays were dominated. The reason is in insufficiency of slovak drama's translations in polish. Translations from before 1989 weren't published, they loos at translators's archives and now stage managers haven't approach to them. From the beginning of 90. years only four translations of slovak drama were published. They also weren't staged by polish profesional theatres. The direct presence of slovak drama in Poland is almost zero. This situation is only slightly owing by translators's decision about a text to translating. It's also slightly owing by a quality of translations like a final effect of a translators's choices during his work. The minimal knowlegde of polish recipient anout slovak drama and theatre is also very important agent.

Marta Buczek

Słowacki realizm magiczny w polskim przekładzie

Tłumacz, w myśl teorii translacji, musi koniecznie zrozumieć, jaki jest model świata implikowanego w tekście oryginału¹. Jak podkreśla Anna Legeżyńska, nie musi go kopiować. Powinien tylko, opierając się na rozpoznanych regułach konstrukcji świata oryginału, „pracą wyobraźni” powołać do artystycznego istnienia własny świat², analogicznie funkcjonujący w nowych realiach obcego języka i kultury. Na tłumaczu spoczywa tym samym translatologiczna odpowiedzialność dotarcia do pełni semantycznego potencjału³, zawierającej się w bezpośrednio dostępnych słowach, w artystycznej organizacji wypowiedzi i sposobie poetyckiego obrazowania. Przed zadaniem takim stanął Jacek Bukowski, polski tłumacz prozy współczesnego słowackiego pisarza Václava Pankovčína. Przekłady jego utworów dowodzą, że tłumaczenie — twórczość przekładowa — nie jest tylko dokonywaniem wyboru, lecz pracą wyobraźni⁴ tworzącej nowe elementy na podstawie rozumianych przez tłumacza prawidłowości artystycz-

¹ J. Etkind: *Swoboda tłumacza jako konieczność uświadomiona*. W: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*. Red. S. Pollak. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1975, s. 45; Por. S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1994.

² A. Legeżyńska: *Przekład jako rzecz wyobraźni*. W: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne*. Red. P. Fast. Katowice 1998, s. 38.

³ S. Barańczak: *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny, albo: Tłumaczenie tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wy tłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*. „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 36.

⁴ A. Legeżyńska: *Przekład jako rzecz wyobraźni*. W: Eadem: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1999, s. 216.

nych indywidualnego świata poetyckiego⁵. W przypadku słowackiego pisarza — świata specyficznego, silnie korespondującego z paradygmatem magicznego realizmu.

Proza Václava Pankovčína, przedstawiciela młodej generacji prozaików i poetów słowackich debiutujących na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, jest jedyną, która ukazała się w 2006 r. w polskim przekładzie. Wydana przez Wydawnictwo Czarne w serii Inna Europa Inna Literatura z założenia miała być egzotyczną podróżą po nieznannej Europie, literackim safari w krainach, o których prawie nic nie wiadomo⁶. Wybór tłumacza/Wydawnictwa padł na literaturę, która (mimo że rzadko na polskim rynku obecna) daje polskiemu odbiorcy poczucie odkrywania nowych, nieznanych, choć geograficznie nieodległych, łądów⁷. Jak widać z przytoczonych recenzji wydawniczych, wybór strategii został silnie powiązany z zakładanym odbiorcą sekundarnym oraz funkcją literatury⁸. Chęć informowania o egzotyce życia literackiego i świadomości literackiej⁹ przeważa tu nad wymiarem artystycznym dzieła. Tekst przekładu traktuje się w tym przypadku jako informację na temat, jak nazywa to Edward Balcerzan, cudzego przeżycia wartości¹⁰.

Z siedmiu książek napisanych przez Václava Pankovčína¹¹ do tłumaczenia wybrano zbiór opowiadań *Marakės* (1994) oraz powieść *Tri ženy pod orechom* (1996). Wyszły one pod jednym tytułem *Marakesz* (2006)¹².

Václav Pankovčín, debiutujący w kontekście lat dziewięćdziesiątych, w czasie demityzacji literackich i pozaliterackich faktów oraz relatywizacji codziennych wartości, w okresie różnych tekstowych gier¹³, jest autorem na gruncie rodzimej tradycji literackiej specyficznym, nietłumalnym do tłumaczenia i stawiającym tłumacza przed niezwykle trudnym zadaniem. Kreuje w swej prozie swoistą magiczną rzeczywistość, obraz mitycznej krainy, imaginarnej „małej ojczyzny”. Przynależność do „małej ojczyzny”, w tym przypadku wschodniosłowackiego pogranicza, określa przedstawiony w prozie Pankovčína sposób interpretacji świata, swoista mentalność, wrażliwość, która warunkuje postawę życiową bohaterów, specyficzny

⁵ Por. J. Etkind: *Swoboda tłumacza jako konieczność uświadomiona...*, s. 45.

⁶ V. Pankovčín: *Marakesz*. Tłum. J. Bukowski. Wołowiec 2006 (fragment recenzji z okładki).

⁷ Ibidem.

⁸ E. Balcerzan: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice 1998, s. 139.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Václav Pankovčín, urodzony w 1968 r. w Humennom (zm. 18 stycznia 1999 r.), jest autorem 7 książek: przygodowych opowiadań dla dzieci pt.: *Mamut v chladničke* (1992), zbiorów opowiadań: *Asi som neprišiel len tak* (1992), *Marakės* (1994), *Bude to pekný pohreb* (1997), powieści *Tri ženy pod orechom* (1996), *Polárny motyl (priestor 3 x 4)* (1997), *K-85 (Príbeh o prerušenej mravčej ceste)* (1998), *Lináreš* (niepublikowana).

¹² V. Pankovčín: *Marakesz...*

¹³ Por. M. Součková: *Od jedného k dvom (K modelovaniu personálnej témy v prozaických textoch Václava Pankovčína)*. „Romboid” 2005, č. 10.

rodzaj odczuwania rzeczywistości i stosunek do niej. Jak pisze Barbara Sokołowska, prowincjonalna proweniencja może być kontekstem dzieł literackich, ale także przedmiotem świadomie kreowanego mitu przestrzeni¹⁴. Mit ten jest przeciwieństwem empirycznie dostępnej rzeczywistości, ma moc fikcji literackiej. Z podobnym mitem przestrzeni mamy do czynienia w prozie słowackiego autora. Znaczenia, symbole, treści implicytnie wpisane w jego dzieła współtworzą skomplikowany wzór, w którym wątki historyczne, kulturowe, geograficzne oraz osobiste, często autobiograficzne, łączą się z mityczną czasoprzestrzenią.

Mityczną przestrzeń współtworzy tu fikcyjna kraina — „Marakės, imaginárna dedina kdesi na východe Slovenska, ale nikto presne nevie, kde”¹⁵, „Marakės, pupok sveta”¹⁶, „Marakės-dedina medzi Aljaškou a Saharou”¹⁷. Autor eksploruje pogranicze, peryferia wschodniej Słowacji, gdzie życie toczy się innym rytmem niż rytm Wielkiego Miasta, do którego udaje się bohater trzeciej części powieści — *Sandokan, lev z Marakéša*¹⁸. Miasto odarte z irracjonalności, pozbawione tajemnicy, magii, „wyprane” z wnętrza znamionuje tu pustkę. Wpisany natomiast w pograniczną rzeczywistość Marakéšu dyfuzjonizm kulturowy staje się nośnikiem pozytywnych wibracji, stanowi system otwarty, wiąże się z gestem zaproszenia i rozproszenia nudy.

Przenikają się tu różne typy wrażliwości, odmienne wartości, inna, niekonwencjonalna, często zaskakująca i odkrywczą optyka wyznaczająca horyzonty percepcyjne bohaterów (starych ludzi, outsiderów, indywidualistów, wiecznych tułaczy). Łączy ich wspólna pamięć, współlistniejące wśród nich poczucie trwałego zadomowienia. Autor poddaje intensywnej mityzacji postaci mieszkańców imaginacyjnego świata, swą nazwą odsyłającego do bajkowego miasta Marakės. Jego bohaterowie są postaciami ikonicznymi, każdy reprezentuje pewien typ zachowań, zajmuje określoną pozycję w społeczności zasygnalizowaną semantycznie obciążonym imieniem, nazwiskiem (Mudrijáš Šalamaha — Mądrala; Alfa Hluchá — Głucha, Pavol Šalamaha Šalamún — Salomon) czy przezwiskiem (Mo’o — słow. *motať* — ‘pleść bzdury’, Pišta — słow. *pištať* — ‘wydawać ostre, wysokie dźwięki’, Drimak — słow. *driemať* — ‘drzemać, spać, być ospałym’). Niektóre z postaci konkretyzowane są przez dźwięcznie brzmiące nazwiska korespondujące z rzeczywistymi nazwiskami wschodniosłowackiego regionu (Đođo Cvacinger, Ján Šalamaha, Mudrijáš Šalamaha, Haragálka, Haňa Hrišaňa, Zuža Čubirka), inne zyskują obco brzmiące imiona (señor Gomez, po-

¹⁴ B. Sokołowska: *Prowincjonalny „nektar pustki”*. Wokół wybranych tematów literatury pogranicza polsko-słowackiego. Prolegomena. W: *Tradycja i historia regionów we współczesnej literaturze polskiej i słowackiej. Materiały z konferencji — Krosno, 7 września 2005 r.* Krosno 2005, s. 9.

¹⁵ V. Pankovčín: *Vyhlasenie autora*. In: Idem: *Marakės*. Bratislava 1994, s. 2.

¹⁶ V. Pankovčín: *Časť prvá: Marakės pupok sveta*. In: Idem: *Marakės...*, s. 7.

¹⁷ V. Pankovčín: *Marakės — dedina medzi Aljaškou a Saharou*. In: Idem: *Marakės...*, s. 35.

¹⁸ V. Pankovčín: *Časť tretia: Sandokan, lev z Marakéša*. In: Idem: *Marakės...*, s. 89.

lityk Chosé, doña Luisita)¹⁹. Autor bezpośrednio tematyzuje znaczenie użytych imion („Fit’o — človek, ktorý rýchlo chodil. A odišiel: fit’ — a ho nebolo”²⁰, „Mudrijáš — začali ho prezývať Mudrijáš, lebo bol múdry, všade bol a všetko poznal”²¹).

Mitologizacja ukonstytuowanej tu rzeczywistości jest mentalnym procesem jej zafalszowania, a funkcjonujące w obiegu mity bywają nagminnie uznawane za prawdy, nabierając mocy prawdy powszechnej i obowiązującej²². Bohaterowie prozy Pankovčina żyją w krainie, która podlega baśniowym schematom (*Fit’o, človek, ktorý rýchlo chodil; Cestovateľ (alebo o tom, ako Laca Kul’bahu prenášalo); Prípovedka o fazuľovej polievke*), wierzeniom ludowym, w których mity są nadal żywe, cechuje je irracjonalna wiara w wyższe siły sprawcze (*Baba Ovaňa*), zaklęcia i przesady (*Janko Huj; Tri ženy pod orechom*). Żyją przywiązani do prastarych zwyczajów ludowych i wierzeń religijnych (*Archa Noemova*). Rzeczywistość ich życia przepelniona jest magią (cudem) i metafizyką (*Cestovateľ (alebo o tom, ako Laca Kul’bahu prenášalo); Fit’o, človek, ktorý rýchlo chodil; Chlap, ktorý otehotnel; Baba Ovaňa; Chlap, ktorý sa kamarátil s ufónmi; Duch*).

Magiczność konstytuuje się tu przez nieświadome przyzwolenie postaci, nie wyodrębniają one przejawów niezwykłości z życia codziennego²³. Wynika to z ludowego, prymitywnego, odległego od racjonalizmu sposobu rozumienia rzeczywistości²⁴. Wszechobecna ludowość i myślenie mitomagiczne stają się integralną częścią realności, gdzie mit służy wyjaśnianiu mechanizmów rządzących światem.

Nasylenie rzeczywistości kontrastami typu: realne/irracjonalne, abstrakcyjne/konkretne, poważne/absurdalne, literackie/potoczne, tradycyjne/nowoczesne, swoje/cudze, rodzime/obce, teraźniejsze/przeszłe, uwypukla wyobcowanie bohaterów wobec świata współczesnego i zewnętrznego zarazem. Uzewnętrznia się przepaść między wielkomięską przestrzenią a mikroświatem, z którego wyszli bohaterowie *Marakéšu (Sandokan, lev z Marakéša; Dedo, majster sveta; John Pavlíško)*, z którym nierozzerwalnie są związani za pomocą snów, wyobrażeń, mitów²⁵, i do którego ciągle wracają, zataczając krąg swego życia.

¹⁹ O semantyce imion w powieściach V. Pankovčina por. M. Součková: *Od jedného k dvom...*; Eadem: *Proza o i v priestrezeni*. W: *Tradycja i historia regionów we współczesnej literaturze polskiej i słowackiej...*, s. 76; M. Ološtiak: *Antroponymia v tvorbe Václava Pankovčina*. In: *Kontexty tvorby Václava Pankovčina. Zborník materiálov z vedeckého seminára, ktorý sa konal 24. mája 2001 v Prešove*. Prešov 2001, s. 122.

²⁰ V. Pankovčin: *Marakéš...*, s. 52.

²¹ Ibidem, s. 26.

²² Por. K. Lipiński: *Mity przekładoznawstwa*. Kraków 2004, s. 13.

²³ Por. J. Ciesielska: *Elementy realizmu magicznego w twórczości Václava Pankovčina*. (Praca niepublikowana). Sosnowiec, Biblioteka Instytutu Filologii Słowiańskiej UŚ, 2006, s. 26.

²⁴ T. Pindel: *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hiszpanoamerykańskiej*. Kraków 2004, s. 243.

²⁵ Por. A. Valcerová: *Človečina smrdí*. In: *Kontexty tvorby Václava Pankovčina...*, s. 19.

Autonomiczny świat przedstawiony prozy Pankovčina przez swoistą strukturę, specyficzną konstrukcję czasoprzestrzenną, włączenie w narrację zdarzeń niezwykłych, spełniających się na pograniczu rzeczywistości i jaźni, przez nawiązania do kultury ludowej, jej symboli bliski jest światom wykreowanym przez Gabriela Garcíę Márqueza²⁶. Zmitologizowany świat przedstawiony słowackiego autora, nasycony magią i groteską równocześnie, mieści się w konwencji realizmu magicznego, aktualizując w przestrzeni odbioru największe dzieło Márqueza, powieść pt. *Sto lat samotności*. Odizolowany od wielkiego świata wschodniosłowacki Marakేశ to analogon krainy Macondo, w której realna rzeczywistość koegzystuje z magiczną przestrzenią.

Tak wykreowana rzeczywistość staje się, jak nazwał to wenezuelski pisarz oraz krytyk A. Uslar Pietra, poetycką negacją rzeczywistości²⁷, a człowiek — misterium otoczonym przez codzienność. Realizm magiczny nadaje tym samym narracji nowy wymiar, głębsze i autentyczniejsze postrzeganie rzeczywistości. W świecie widzianym „innymi oczami”, transcendentnie i irracjonalnie, wychwycona zostaje „inna”, „odwrócona” strona rzeczywistości²⁸. To, co „magiczne” i „nadprzyrodzone”, staje się tu częścią codziennego, realnego życia.

Tak ukonstytuowana przestrzeń pociąga za sobą przekształcenia w konstrukcji czasu powieściowego. Kategoria czasu podlega tu przewartościowaniu, podporządkowana prawom przyrody, które rządzą życiem człowieka, zamyka się w kręgu powtarzalności. Kategoria powtórzenia rządzi strukturą tekstów Pankovčina, które tworzą jedną całość. Przeszłość jest obecna w każdym momencie przez nieustanne powtarzanie zdarzeń, sytuacji, przemieszczanie się postaci od tekstu do tekstu. Czas mityczny przenika się z historycznym, co szczególnie widać w trzeciej części powieści *Marakేశ (Časť tretia: Sandokan, lev z Marakేశa)*, konfrontującej z sobą dwa odmienne światy — magiczny Marakేశ z pozbawionym magii Wielkim Miastem i Wielką Fabryką.

Z realizmem magicznym łączy dzieła Pankovčina również aspekt usytuowania imaginarnej rzeczywistości w konkretnej geokulturowej przestrzeni (historycznej, społecznej, psychologicznej), tworzącej specyficzny mikroświat, w którym unaczyniają się kultura, folklor, tradycja. Magiczna realność prozy Pankovčina ma silne korzenie w kulturowej tradycji regionu wschodniosłowackiego.

Słowacki autor, podobnie jak autorzy realizmu magicznego (G.G. Márquez, A. Carpentier, J. Rulfo), odnawia tradycję słowa mówionego. Język, mowa, ustna tradycja, legendy określonej grupy kształtują sztukę narracji słowackiego

²⁶ O realizmie magicznym w prozie V. Pankovčina por.: P. Šišmišová: *Hispánské korešpondencie v tvorbe V. Pankovčina*. In: *Kontexty tvorby Václava Pankovčina...*, s. 24; S. Pokrivčáková: *Prózy Václava Pankovčina v kontexte poetiky magického realizmu*. In: *Kontexty tvorby Václava Pankovčina...*, s. 33; M. Součková: *Od jedného k dvom...*; V. Barborík: *Václav Pankovčin: Marakేశ*. „Romboid” 1995, č. 5, s. 38; J. Ciesielska: *Elementy realizmu magicznego w twórczości Václava Pankovčina...*

²⁷ Cyt. za: P. Šišmišová: *Hispánské korešpondencie v tvorbe V. Pankovčina...*, s. 24.

²⁸ Por. ibidem, s. 25.

pisarza, stając się znaczącym aspektem wykreowanego przez Pankovčína świata. Język ludowej kultury, uchwytny w ustnym przekazie, staje się tu prymarnym tekstem, który nie jest dziełem autora, wyprzedza samo dzieło²⁹. Język, styl stanowią klucz do kreowanego świata. Z punktu widzenia realizmu magicznego język opowiadający o zjawiskach magicznych i nadprzyrodzonych ma być precyzyjny i realistyczny, szczegółowy, ale prosty. Pełna akceptacja „cudowności”, magii, nieracjonalności powoduje racjonalne postępowanie bohaterów, działanie bardzo proste i nieskomplikowane. Fabularna prostota znajduje swe odbicie w budowie wyraziście skonstruowanych postaci i w samym języku. Konsekwencją takiego stwierdzenia jest zapis prymitywnej percepcji świata³⁰ — narrator przyjmuje perspektywę dziecka, jak w pierwszej części powieści (*Marakės, pupok sveta*), bądź punkt widzenia osoby naiwnej, psychicznie niedojrzałej, która jeszcze nie utraciła umiejętności wiary w cuda i rzeczy nadprzyrodzone (*Marakėsania; Sandokan, lev z Marakėsa; Tri ženy pod orechom*). Realistyczna narracja zyskuje tym samym nowy wymiar, narrator zamiast przedstawiać magię tak, jakby była realna, prezentuje rzeczywistość tak, jakby była magiczna³¹.

Wymienione i opisane sygnały tekstowe, znaczące elementy struktury określają granice przestrzeni znaczeniowej dzieł Václava Pankovčína, zwracają uwagę powtarzalnością semantycznych odwołań na różnych poziomach utworu: leksykalnym, syntaktycznym czy narracyjnym. Gwarantują spójność percepcyjną tekstu, niepowtarzalność ukonstruowanego modelu świata. Wymagają od tłumacza pozajęzykowych kompetencji i kulturowej orientacji transferu³². Pojawia się więc pytanie, jak tłumacz polskiego przekładu tekstów Václava Pankovčína odczytał implikowane w jego twórczości znaczenia i sensory, jakich wyborów translatorycznych (interpretacyjnych) dokonał, by oddać to, co nazwano nieredukowalnym elementem magiczności³³, w jaki sposób zaktualizował to, co niewypowiedziane, implicytnie zakodowane, jak wyraził jednostkowy sposób widzenia i odczuwania świata. Inaczej mówiąc, na ile zdołał oddać w procesie translacji harmonię trzech zasadniczych kodów składających się na oryginalność dzieła, tzn. kodu leksykalno-semantycznego, kulturowego i estetycznego³⁴.

Jak już powiedziano, utwory Pankovčína cechuje fragmentaryczna, mozaikowa konstrukcja wypowiedzi, wynikająca z podporządkowania jej zsubiektywizowanemu narratorowi naiwnemu/dziecku. Ekspresywny, silnie zsubiektywizowany język potoczny/gwara wschodniosłowacka imituje spontaniczność języka mówionego,

²⁹ Por. A. Housková: *Imaginace Hispánske Ameriky*. Cyt. za: P. Šišmišová: *Hispánské korespondencie v tvorbe V. Pankovčína...*, s. 26.

³⁰ T. Pindel: *Zjavy, szaleństwo i śmierć...*, s. 219.

³¹ P. Šišmišová: *Hispánské korespondencie v tvorbe V. Pankovčína...*, s. 25.

³² K. Lipiński: *Mity przekładoznawstwa...*, s. 17.

³³ Pojęcie z antologii D. Young, K. Hollaman: *Magical Realist Fiction: An Anthology*. Cyt. za: S. Pokrivčáková: *Prózy Václava Pankovčína v kontexte poetiky magického realizmu...*, s. 35.

³⁴ Por. M. Krysztofiak: *Przeład literacki a translologia*. Poznań 1999, s. 139.

gawędy (*rozprávania*), w której ciągle powracają tematy, motywy, postaci. Przyjęta przez Pankovčína koncepcja prostoty obejmuje zarówno ukształtowanie fabuły, budowę postaci ze świata realnego i nadrealnego, jak i wybór odpowiedniego języka przekazu. W strukturę języka wpisana została struktura poznawalnego zmysłami świata, ludzkie doświadczenie i ludzka wiedza o świecie³⁵. W sposobie wypowiedzi znajdziemy indywidualne strategie subiektywizacji świata przedstawionego. Język jest tu z natury nieskomplikowany, zdominowany przez takie elementy, jak: lakoniczna parataksa, precyzyjne, ale uogólniające pojęcia, konsekwentnie stosowane powtórzenia emanujące określone emocje, słowa wyznaczające niezmiennie kontury osobom, przedmiotom, wartościom, frazy i konstelacje całych pasaży zdań pojawiających się na początku i na końcu opowiadań. Cechą charakterystyczną stylu wypowiedzi narratora i bohaterów staje się zatarcie granicy między zdaniami, następującymi po sobie obrazami. Tu najwyraźniej uzewnętrznia się konflikt między linearnością języka a nielinearnością rzeczywistości pozawerbalnej:

Včera bol pondelok a dnes je utorok — a to je deň, keď sa na Cvacingerovom dvore chytajú chrústy. Pred Cvacingerovým dvorom je pouličná lampa, a to znamená dosť svetla na chytanie chrústov. Vždy v utorok večer sa u Cvacingerovcov zidu všetei chalani z výšného konca: je to najlepšia zábava, akú poznám. Také chytanie chrústov je neobyčajne zaujímavá vec. Súťaží sa o to, kto ich nachytá najviac — ten je potom kráľom večera. Sú na to potrebné štyri veci: metla, rýchle nohy, výška a dobrý hlas. [...] Kto najviac reve, je šéf chytania chrústov. Metly musia mať čo najdlhšie rúčky, lebo chrústy keď sa naľakajú toho revu, vyletia vyššie. Chalani behajú po dvore s metlami ako zmyslov zbavení, vrieskajú, rehočú sa, naháňajú chrústy a teta Cvacingerová do toho všeobecného hurhaja vreští svojim pisklavým hlasom na svojich troch synov, zobudí sa starý Cvacinger, ktorý je opitý a spí a vynadá Cvacingerovej, že čo chlapcov nenechá hrať sa, potom dá jej facku a Cvacingerová sa rozplače... No jednoducho — cirkus. (*Chytanie chrústov na Cvacingerovom dvore*, s. 15)

Wczoraj był poniedziałek, a dziś jest wtorek — dzień, w którym u Cwacingerów odbywa się łapanie chrabąszczy. Obok ich podwórza stoi uliczna latarnia, co zapewnia dość światła do takich łowów. W każdy wtorkowy wieczór schodzą się tam wszystkie chłopaki z górnego końca. Nie znam lepszej zabawy. Walczy się o to: kto schwyta najwięcej chrabąszczy, będzie królem wieczoru. Są do tego potrzebne cztery rzeczy: miotła, szybkie nogi, trochę wzrostu i mocny głos. [...] Najgłośniejszy zostaje szefem łapanki. Miotły muszą mieć jak najdłuższe kije, bo chrabąszcze, przerażone wrzaskiem, polatują coraz wyżej. Chłopaki biegają jak pomyleńcy, krzyczą, śmieją się, naganiają ofiary, a do tego strasznego zgzielku jeszcze i ciotka Cwacingerowa dodaje co nieco, wrzeszcząc piskliwie na swoich trzech synów, aż budzi się stary Cwacinger, pijany, i też ryczy — na małżonkę, że nie daje się chłopcom pobawić, i wali ją w policzek, a ta zaczyna płakać... No, jednym słowem — cyrk. (...i chrabąszcze, s. 19)

³⁵ Por. E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Kraków 2001, s. 29.

W wyniku obranej strategii translacji, przez liczne redukcje rzeczownika odczasownikowego (słow. *chytanie*) oraz substytucje form czasownikowych (*byť* — być, *chytat'* — chwytać, *revat'* — ryczeć, *nalakat' sa* — przerazić się, *vreštit'* — wrzeszczeć, *dat'* — dać, *rozplakat' sa* — rozplakać się), zastąpionych imiesłowami bądź przymiotnikami, zredukowaniu ulega znamieny dla oryginału aspekt dynamiki, ruchu, ciągłego przemieszczania się, krążenia w czasie (przeszłość — terażniejszość) i przestrzeni (Marakéš — Wielkie Miasto). Naturalnie nacechowany szyk wyrazów w polskim przekładzie daje efekt statyczności obrazu. Nietrafne wybory translatoryczne ingerują w zindywidualizowany styl, którego rozbudowana fraza opiera się na licznych powtórzeniach („na Cvacingerovom dvore chytajú chrústy”; „Pred Cvacingerovým dvorom”; „vynadá Cvacingerovej”; „Cvacingerová sa rozplače”; „Také chytanie chrústov”; „šéf chytania chrústov”; „nahánajú chrústy”). Brak ekwiwalencji na poziomie stylistycznym, redukcja imion bohaterów, powtarzających się czynności, zastąpienie imion formami zaimka, inwersje — w wyniku tych translatorycznych transformacji dochodzi do osłabienia ekspresywności, spontaniczności i prostoty wypowiedzi. W przekładzie zachwiana została prostota konstrukcji i naiwność treści fabularnej. Arbitralne decyzje tłumacza zmieniają tym samym obraz ukonstytuowanego świata. Tłumacz dokonuje zmiany perspektywy narracyjnej, narzucając podmiotowi mówiącemu odmienny od sekwencyjnego całościowy sposób postrzegania, prowadzący w konsekwencji do uprzedmiotowienia świata. Zwiększa tym samym nieprzewidziany w oryginale emocjonalny dystans narratora względem opisywanej rzeczywistości. Zatarciu ulega wówczas zsubiektywizowany indywidualny/naiwnodziecięcy punkt widzenia, kluczowy element tekstów Václava Pankovčina, a wraz z nim szczególny sposób myślenia, objawiający się w specyficznych reakcjach i zachowaniach.

Podobna strategia wyboru widoczna jest w kolejnych fragmentach:

Janko Huj totiž nosil ľuďom nešťastie. Chodilo za ním ako tieň — a kde sa usadil on, tam sa usadilo aj ono a vyčíňalo ešte dlho po tom čo Janko Huj odišiel. Janko Huj bol však presvedčený, že nešťastie nenosi, ale na ľuďi samo sadá za ich hriešne skutky a neveru v Boha, ale ľudia tvrdili svoje. (*Janko Huj*, s. 61)

Bo przynosił nieszczęście. Chodziło za nim jak cień — gdzie on przysiadł, tam i ono, i rozrabiało jeszcze długo po tym, jak sobie poszedł. Był jednak przekonany, że żadnego nieszczęścia nie przynosi, że ono samo ludzi dopada za ich grzeszne postęпки i niewiarę w Boga, ale ludzie twierdzili swoje. (*Janko Huj*, s. 75)

Hocikam sa Laco Kul'baga v poslednom čase vybral, nikdy tam nedošiel. Laca Kul'bagu prenášalo. Bol už na Tahiti, aj na Havajských ostrovoch; potom sa nevedel vrátiť. Aj na Saharu ho prenieslo. [...] Vrátil sa s Kene a porozprával, aké divoké zvery videl. Vrátil sa z New Yorku a porozprával, aké veľké domy tam majú. Vrátil sa s Kanárskych ostrovov a porozprával, ako tam ľudia ležia na pie-

sku a opaľujú sa. A tak. (*Cestovateľ (alebo o tom, ako Laca Kul'bagu prenášalo)*, s. 51, 55)

Gdziekolwiek się w ostatnim czasie wybrał, nigdy tam nie doszedł. Laca Kulbagę przenosiło. Był już na Tahiti i na Hawajach; potem nie wiedział, jak wrócić. Nawet na Saharę go przeniosło. [...] Wrócił z Kenii, to opowiadał, jakie zwierzęta tam widział. Z Nowego Jorku: jak wielkie domy tam mają. Z Wysp Kanaaryjskich: jak ludziska tylko na plażach się walcnią. No i tak. (*Podróżnik (Albo o tym, jak Laca Kulbagę przenosiło)*, s. 62, 68)

Mo'ó bol jednoducho Mo'ó. Mal tridsaťsedem rokov a frajerku. „Mo'ó, povedz, jak še vola tvoja frajerka”. A Mo'ó povedal: „Madona”. „Mo'ó, a co robí tvoja frajerka?” „Spieva”. Mo'ó bol blázon od narodenia. Keď mal dva mesiace, spadol na hlavu. (*Bláznivý Mo'ó*, s. 67)

Miał trzydzieści siedem lat i narzeczoną. — Motio, powiedz, jak się ona nazywa. — Madonna. — A co robi? — Śpiewa. Motio był kretyńcem od urodzenia. Gdy miał dwa miesiące, upadł na głowę. (*Motio*, s. 82)

Strategia oparta na redukcji elementów wydaje się ogarniać cały tekst przekładu. Oprócz takich wyborów translatorycznych, powszechnie funkcjonuje tu substytucja, efektem której są liczne przesunięcia w obrębie wyższych poziomów znaczeniowych tekstu, prowadzące do zmiany sensu. Pierwiastek magiczny ulega zatarciu, ukonkretniona rzeczywistość nabiera cech jak najbardziej realnych, racjonalnych. Tłumacz odwraca tym samym charakterystyczną dla narracji magicznego realizmu zależność przedstawiania rzeczywistości tak, jakby była magiczna. Zaprojektowana przez autora oryginału magiczna realność ulega przekształceniu. Najważniejsze zmiany dotyczą redukcji symboliki tytułów, symboliki na poziomie fabuły, ujednoznaczenia w założeniu prostej sytuacji. Zniwelowanie symboliki postaci, przedmiotów, sytuacji prowadzi do uproszczenia świata przedstawionego:

Pán Šalamaha ponalieval, potom porozprával príbeh, ako na vlastné oči videl chlapa zjesť štyri celé chleby a tri kila kyslej kapusty.

„TO je nič”, povedal Pan Pe'ó. „V Polynézii žije chlap, ktorý na posedenie zožerie teľa a vypije sud piva”. (*Pripovedka o fazul'ovej polievke*, s. 42)

Pan Szalamaha ponalewał w kielonki, a potem opowiedział historię, jak to na własne oczy widział faceta, co potrafi zjeść cztery bochny chleba i kilo kwaszonej kapusty.

— To jeszcze nic — ripostował pan Petio — W Polinezji żyje taki gościu, co przez jedno posiedzenie potrafi skasować cielaka i beczkę piwa. (*Ballada o fasolowej polewce*, s. 52)

W procesie tłumaczenia pierwowzór/tekst prymarny ulega nieumotywowanym transformacjom. Tłumacz, poszukując ekwiwalentnych form, dokonuje sub-

stytucji i amplifikacji, moduluje tekst. Słowacka gwara, język potoczny w polskim tłumaczeniu częstokroć przybiera formę specyficznego socjolektu, wypowiedzi żargonowej (słow. *ponalieval* — ponalewał, *videl chlapa* — widział chłopą, *žije chlap* — żyje chłop, *zožerie a vypije* — zeżre i wypije — pol. *ponalewał w kielonki, widział faceta, taki gościu, potrafi skasować*). Tłumacz nie tylko niebezpiecznie uwspółcześnia słowo mówione, dokonuje tym samym przemieszczenia, które sytuuje bohaterów w odmiennej od oryginału współczesnej przestrzeni miejskiej. To przesunięcie zaciera niedookreśloność czasu wpisaną w utwory słowackiego autora, wykorzeniając równocześnie bohaterów z ich geokulturowej przestrzeni słowackiego pogranicza. Ta ostatnia zmiana staje się przyczyną odstępstw w odniesieniu do tła kulturowego, określeń charakteryzujących postaci, ich zachowania i preferowanego przez nie systemu wartości. W wyniku modulacji stylistycznej dochodzi do przesunięcia na poziomie narracji. Po raz kolejny dostrzegalna staje się zmiana perspektywy narratora, który zatracił w procesie translacji swój najwrodzniejszy sposób percypowania świata. Wpisana w język przekładu racjonalna myśl przekreśla ludowy, prymitywny sposób rozumienia rzeczywistości. Wszzechobecna ludowość i myślenie mitomagiczne przestają być integralną częścią rzeczywistości, w której mit służy wyjaśnianiu mechanizmów rządzących światem. Działania tłumacza wzmocniają realizm zdarzeń na planie fabularnym. Realistyczna interpretacja planu zdarzeń, objawiająca się zbytnim upotocznieniem języka, redukuje emfazę, likwiduje ekspresję tkwiącą w prostocie, niweluje warstwę znaczeniową tkwiącą pod powierzchnią konwersacji. Mikrokonwersacja, zjawisko charakterystyczne dla realizmu magicznego, znika na rzecz jawnego i wypowiedzianego.

Ponadto w wyniku translatorycznych przekształceń przekład traci znamiona gawędy, translatoryczne wybory tłumacza prowadzą do zatarcia lekkości języka mówionego, w którym snute są opowieści. Polskie tłumaczenie odbiera „rozprávaníu” Pankovčína, opierającemu się na międzyludzkim kontakcie i komunikacyjnym rytuale³⁶, spontaniczność, ekspresywność, witalność i ironiczny ton:

Sandokan podporuje premiéra. Verí mu a má ho rád. Veľmi ho ľúbi. Keď sa ráno zobudí, hneď zapne rádio. Počúva, čo je nové v politike, hoci tomu vôbec nerozumie. Sandokan na premiéra nedopustí. Aj sa za neho pobije, ak treba. (*Sandokan ľúbi premiéra*, s. 93)

Sandokan jest fanem premiera. Bardzo mu się podoba. Gdy rano wstaje, od razu włącza radio. Słucha, co nowego zdarzyło się w polityce, choć mało z tego rozumie. Ale o szefie rządu złego słowa powiedzieć nie da. Nawet się o niego pobije, jak będzie trzeba. (*Sandokan kocha premiera*, s. 111)

³⁶ Por. S. Pariláková: *Od rozprávania k poviedke, od púťových zázrakov k tajomnu života, sna a smrti*. In: *Kontexty tvorby Václava Pankovčína...*, s. 98.

Zastosowane substytucje, takie jak w przytoczonym wcześniej fragmencie (słow. *podporuje* (popiera) — pol. *jest fanem*; *Veľmi ho ľubi* (Bardzo go kocha) — pol. *Bardzo mu się podoba*; *vôbec nerozumie* (nic nie rozumie) — pol. *malo z tego rozumie*; *na premiéra nedopustí* (na premiera złego słowa nie da powiedzieć) — pol. *o szefie rządu złego słowa powiedzieć nie da*, redukcje — *Verí mu a má ho rád* (wierzy mu i lubi go)), zmieniają treść semantyczną sytuacji, scen i zdarzeń. Tu również zmianie ulega indywidualny „punkt widzenia”, inherentny aspekt obrazowania³⁷. Tłumacz, wpisując utwory Václava Pankovčína w nowy horyzont odbioru, dokonuje przekodowania. Dekoduje światopogląd/naiwny punkt widzenia typowy dla prostego człowieka.

Innym, równie ważnym aspektem Pankovčínovskiego „rozprávania”, zagubionym w procesie translacji, jest doświadczenie realności wiejskiej społeczności wschodniosłowackiej³⁸. Konstytuuje je zastosowana w utworach Václava Pankovčína wschodniosłowacka gwara, którą cechuje prostota przejęta z ludowej twórczości mówionej. Zastosowanie substytucji na poziomie leksykalnym i składniowym konsekwentnie redukuje naleciałości gwarowe wschodniosłowackiego pogranicza:

Zapadalo slnko. Od severu pofukoval chladivý vánok. Pišta Perdzej sedel na lúke Pod Stráňou a popíjal chamuľu. Pri nohách pes. Jalovky sa popásali v košiari. Perdzej si zapálil zorku a v príjemnom opojení z chamule vychutnával jarný podvečer. [...] „Od razu vidzim”, povedal neskôr chlapom v krčme, „nad Barhlovu dajake ľetadlo. Dumam sebe: nebudz šaľeny, Pišta, šak eroplan dakus huči. Dumam sebe: Pišta, už maš dose! Čul som, že veľo ľudzi vidzi biele myši, ta čom ja vidzim ľetadlo? A ono bulo večše a večše a furt pocichučky. [...] Nebojte sa, utoria mi, my sme ufoni, pricestovali sme k vám z ďalekého vesmíru a chceme tu nadviazať diplomatické styky. [...] A u tym UFU — bo to še Ufu vola — technika prevelika. [...] Tak mi naľali visky brendy špecial — dobrota predobra — a zapalili cigaro habana. Ta sebe popijam, pocahujem z cigaretli, pohoda, no ňe? A oňi še me pytajú, že co a jak, jak žijem, že či še bars trapim”. (*Chlap, ktorý sa skamarátil s ufónmi*, s. 77)

Zachodziło słońce. Od północy wiał chłodny wiatr. Pierdzej siedział na łące Pod Stranią i popijał bełta. Przy nogach pies. Jałowki pały się za palikami. Zapalił marnego papierosa i mile zrelaksowany bełtem delektował się wiosennym podwieczornym powietrzem. [...] — Naraz widzę — powiedział później znajomym w karczmie — nad Barhłową jakiś samolot. Myślę sobie: Nie bądź szalony, Piszta, przecie samolot bardzo hałasuje. Myślę sobie: Piszta, już masz dosyć! Słyszałem, że wielu ludzi widuje białe myszki, to czemu ja akurat widzę samolot? A on był większy i większy, i strasznie cichutki. [...] Nie bójcie się, mówią, myśmy ufoni, przyjechaliśmy do was z dalekiego kosmosu, bo chcemy nawiązać dyplomatyczne kontakty. [...] A w tym UFO — bo tak to się nazywa — technika

³⁷ E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu...*, s. 44.

³⁸ S. Pariláková: *Od rozprávania k poviedke, od pútových zázrakov k tajomnu života, sna a smrti...*, s. 98.

ogromna. [...] — To mi nalali łyski brendy specjal — pychota najpyszniejsza — i mi przyjarzyli cygare habana. I tak sobie popijam, popalam, pełny spokój, no nie? A oni mnie zapytują, że co i jak, jak mi się żyje i czy wiele mam zmartwień. (*Chłop, co się skumplił z ufonami*, s. 92)

W polskim przekładzie tłumacz, poszukując ekwiwalentu, moduluje tekst, dokonuje transpozycji, w wyniku której przekształceniu ulega struktura języka. Strategicznie zastępując słowa typowe dla gwary wschodniosłowackiej (*sebe, nebudz, šak, doc, veľo ľudzi vidzi, bulo večše a večše, še, pocalujem oňi še me pytajú*) mową potoczną bliższą współczesnemu polskiemu odbiorcy (np.: *borovička* — pol. *bororo*; *mama a otec* — pol. *starzy*; *zadok* — pol. *tyłek*; *otec* — pol. *stary*; *pivo* — *piwko*; *chamuľa* — *bełt*; *skamarátiť sa* — *skumplować się*), stosując zapożyczenia globalne (*visky brendy špecial* — *łyski brendy specjal*, *cigaro habana* — *cygare habana*), dokonuje transformacji, która w rzeczywistości jest głęboką ingerencją w tekst i światopogląd. Przekodowaniu ulega nie tylko warstwa leksykalno-semantyczna, ale także kod kulturowy zakorzeniony w świadomości zbiorowej społeczności wschodniosłowackiego pogranicza. Kod urzeczywistniający się w sposobie relacjonowania rzeczywistości (narracji, słownictwie, symbolice).

Jak widać z podanych przykładów, w translatorskiej interpretacji zatarciu ulega semantyczna dominanta, dostrzegalny klucz do całokształtu opisanych na początku „sensów” utworów Václava Pankovčina. W rezultacie translatorskich wyborów tłumacza powstaje inny niż w oryginale „model świata”. Tłumacz zakotwicza świadomość, wyobraźnię i światopogląd narratora oraz bohaterów w innej przestrzeni, w innych okolicznościach warunkujących postrzeganie i wyrażanie, w innej rzeczywistości. Wielopłaszczyznowość realizmu magicznego umyka z pola widzenia polskiego tłumacza i przesuwa się w kierunku statycznego aktualizowania jednowymiarowej, urealnionej rzeczywistości oraz redukcji treści nieświadomych i nadrealnych. Pozorna wierność w poszukiwaniu językowych ekwiwalentów wpłynęła na zniekształcenie makrostruktury.

Zbyttna dosłowność, brak strategii zatapiają przekład, jak mawiał Edward Balcerzan, w chaosferze dziedzictwa³⁹. Dążąc do zachowania wierności sensu przez ekwiwalentyzację inicjatywy interpretacyjnej, jak również do zapewnienia odbiorcy równoważnego przeżycia estetycznego, tłumacz winien odwoływać się do świata tekstów językowych i do rzeczywistości pozajęzykowej. Sukces translatorski zależy od znalezienia adekwatnych znaczeniowo i artystycznie ram poznawczo-interakcyjnych. Poszukuje się ich nie tylko na poziomie języka, lecz także na poziomie systemów literackich (konwencji, gatunków), doktryn estetycznych i systemów światopoglądowo-filozoficznych⁴⁰. W przypadku polskiego tłumaczenia prozy

³⁹ E. Balcerzan: *Literatura z literatury...*, s. 94.

⁴⁰ B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998, s. 19.

Václava Pankovčina sfera poszukiwań uległa zbytniemu zawężeniu. Najwyraźniej tłumacz obrał strategię, w której oczekiwania odbiorcy przekładu biorą górę nad określonym programem artystycznym. Jego wybór oparł się na tekstach, które organizowały życie literackie i aktywizowały świadomość literacką obcego (słowackiego) kręgu kulturowego⁴¹, nie udało mu się jednak znaleźć ekwiwalentu pragmatycznego i semantycznego dla oryginału. Wydaje się, że problem stanowiło rozumienie utworów Pankovčina w kontekście realizmu magicznego i identyfikacja elementów struktury literackiej przynależnych do wymienionego paradygmatu.

⁴¹ Por. L. Čúzy: *Hľadanie náhradného riešenia*. „Romboid” 1993, č. 2; J. Vlínka: *Nostalgický poznatok*. „Dotyky” 1995, č. 7/8; M. Hamada: *Konfrontácie. Václav Pankovčin: Marakés*. „Romboid” 1995, č. 5; V. Barborík: *Konfrontácie*. „Romboid” 1995, č. 5; M. Součková: *Od jedného k dvom...; Kontexty tvorby Václava Pankovčina...*

Marta Buczek

Slovenský magický realizmus v poľskom preklade

Résumé

V svojom článku autorka uvažuje na tému prekladových výborov Jacka Bukowského, poľského prekladateľa prózy Václava Pankovčina, predstaviteľa mládeej generácie slovenských spisovateľov, debutujúcich na začiatku 90 tých rokov. Zbierka krátkych poviedok *Marakés* (1994) a novela *Tri ženy pod orechom* (1996), ktoré boli publikované v Poľsku pod názvom *Marakesz* (2006) sú ojedinelé preklady slovenskej prózy vychádzajúce v tomto roku. Autorka článku rozvažuje výbor prekladovej stratégie a jeho konzekvencie.

Marta Buczek

Slovak magical realism in polish translation

Summary

The author presents in this paper her consideration of the strategy of translation taken by Jacek Bukowski, polish translator of Václav Pankovčin prose. Short stories *Marakés* (1994) and the novel *Tri ženy pod orechom* (1996) by Václav Pankovčin were published in Poland under the title *Marakesz* (2006) and are the only one example of slovak prose translated into polish this year. The author of the paper discusses translational problems of the prose which strongly corresponds with magical realism, she concentrates on the semantic signals of the text, significant elements of the structure which define the boundary-line of the meaning space of Václav Pankovčin works. Finally she reflects on the transfer of implicated senses and meanings from original into translation. She reflects how in process of translation the translator transferred harmony of fundamental codes of the original (lexical, semantics, cultural and estetic).

Przekłady

słoweńsko-polskie
i polsko-słoweńskie



Przekłady **1**
Literatur
Słowiańskich

Bożena Tokarz

Słoweńskie wybory z literatury polskiej: przekłady z lat 1990—2006

W latach dziewięćdziesiątych XX w. dokonało się w Europie wiele zmian społecznych, politycznych i kulturowych przede wszystkim w przestrzeni zamieszkałej przez narody słowiańskie. Powstanie nowych państw, ich orientacja i reorientacja ustrojowa oraz nowa sytuacja komunikacyjno-ekonomiczna w ramach Unii Europejskiej nie oznaczają jednak początku związków między kulturami słowiańskimi, a także słowiańskimi i niesłowiańskimi, o czym świadczą przekłady literackie, które, w mniejszym lub większym stopniu, rozwijały się wcześniej. W słoweńskim życiu literackim, na przykład, literatura polska zaczęła pojawiać się w sposób ciągły od połowy XIX w. (1856/1857 tłumaczenia *Farysa* i trzech sonetów z cyklu *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza). Jej pierwszym tłumaczem był Martin Kuralt, który pod koniec XVIII w. dokonał tłumaczeniowej adaptacji *Krakowiaków i górali* Wojciecha Bogusławskiego.

Wybory translatorskie z lat 1990—2006 wydane w formie książkowej — takie wydania są przedmiotem niniejszej rozprawy — należy zatem traktować jako kontynuację tradycyjnej już obecności literatury polskiej w kulturze słoweńskiej. Dokonują ich różni, także ze względu na generacyjną przynależność, tłumacze, między innymi: Lojze Krakar, Rozka Štefan, Katarina Šalamun-Biedrzycka, Tone Pretnar, Niko Jež, Igor Lampert, Mladen Pavičić, Jasmina Šuler-Galos, Jana Unuk, Primož Čučnik, Klemen Pisk i Tatjana Jamnik. Polska obecność literacka przybiera więc różne oblicza nie tylko w perspektywie diachronicznej, lecz również synchronicznej. Ponadto tłumacze reprezentują odmienne strategie wyboru, wynikające z doświadczenia, z wiedzy o literaturze i kulturze polskiej, stopnia znajomości języka, wrażliwości, oczekiwań i preferencji artystyczno-estetycznych

(niektórzy spośród nich są również poetami, np.: Čučnik, Pretnar, Pisk, Jamnik). Choć do wzrostu kompetencji przekładowych (językowych, encyklopedycznych, logicznych i retoryczno-pragmatycznych) niewątpliwie przyczynia się istnienie od trzech lat studiów polonistycznych w Lublanie (jako kierunku), to nieformalną „szkołę przekładów literatury polskiej” stworzyła Rozka Štefan na bazie lektoratu języka polskiego. To, co łączy z sobą — oprócz więzi towarzyskich — takich tłumaczy, jak: Rozka Štefan, Tone Pretnar, Niko Jež, Jana Unuk, zasługuje niewątpliwie na osobne studium.

W latach 1990—2006 przetłumaczono w niepodległej już Słowenii ok. 50 polskich książek (z zakresu poezji, prozy i dramatu), wiele pojedynczych wierszy, opowiadań i fragmentów większych całości; w mniejszym stopniu twórczość dramatyczną¹. Przekłady ukazały się w postaci samodzielnych książek autorskich, wyborów z twórczości autora, antologii, druku w czasopismach, w książkach festiwalowych i pofestiwalowych (np. „Vilenica”, „Lirikon”) i w różnych wydawnictwach, począwszy od większych (np.: Mladinska knjiga, Cankarjeva založba, Študentka založba, Mohorjeva družba, Obzorja, Rokus, Litera), a skończywszy na mniejszych (jak: Društvo slovenskih pisateljev, Center za slovensko književnost, Beletrina, Libris). Różnorodność wydawnictw wskazuje nie tyle na odmiennych adresatów przekładów, ile określa zasięg ich oddziaływania. Recepcji literatury polskiej w Słowenii nie sposób jednoznacznie określić. Jej znajomość nie należy na pewno do masowej. Sięgają po nią w większości przypadków artyści, pisarze, humaniści, choć znam przypadek wyboru kierunku studiów polonistycznych przez kandydatkę pod wpływem lektury poezji Wisławy Szymborskiej, oczywiście, w słoweńskim przekładzie. Niewątpliwie w słoweńskiej świadomości literackiej literatura polska zajmuje stałe miejsce i nowe przekłady mogą funkcjonować w intertekstualnym kontekście w zakresie już znanych przekładów, nawiązując również relacje intertekstualne z literaturą słoweńską².

Wpływ tłumacza na miejsce publikacji i jej postać bywa raczej znikomy. Spół sposób zaistnienia przekładu wyznacza kontekst i prawa rynku, a niekiedy — w przypadku czasopism, antologii, druków festiwalowych (rzadziej samodzielnej książki autorskiej) — zlecenie, ponieważ wyboru dokonuje jakiś zespół lub redaktor tomu czy pisma. Tłumacz nie jest jednak bezwolnym wykonawcą, jego akt wyboru ulega tylko, w wymienionych przypadkach, znacznym ograniczeniom, będąc wyrazem bardziej ogólnych tendencji obecnych w kulturze przyjmującej. Granice jego swobody są uzależnione między innymi od profilu czasopism lub wydawnictwa. Poza programowymi założeniami czasopisma, zawartość poszczególnych numerów (np. tematyczna) może zależeć również od indywidualnego pomysłodawcy.

¹ Dokładne dane zostaną zamieszczone w *Bibliografii przekładów literatur słowiańskich*, która ukaże się w postaci książkowej jako *Przekłady literatur słowiańskich*. T. 1. Cz. 2.

² Por. B. Tokarz: *Intersubiektywność i intertekstualność przekładu artystycznego*. W: Eadem: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998, s. 10—26.

Redaktorzy takich słoweńskich czasopism, jak: „Literatura”, „Dialogi”, „Mladina”, „Apokalipsa”, chętniej na przykład drukują przekłady młodej literatury polskiej niż „Nova revija” i „Sodobnost”. Programowo i osobowo (skład redakcji) czasopisma te są bowiem nastawione na prezentację aktualnej (najmłodszej) twórczości literackiej, możliwie w szerokiej perspektywie kultur. „Nova revija” sięga natomiast po utrwalone i potwierdzone recepcją czytelniczną utwory współczesne, widziane choćby z niewielkiego dystansu czasowego, kierując się nie tylko popularnością, lecz również krytyczną weryfikacją tłumaczonych utworów. Nie bez znaczenia jest też aspekt pokoleniowy tego czasopisma.

Tłumacz, pomimo ograniczenia zakresu wyboru, proponuje autora i utwór lub negocjuje decyzję, którą motywuje swe wybory na poziomie rozwiązań językowych. Spoza nich, przede wszystkim, wyłania się osoba tłumacza: jego interpretacja i przyczyna wyboru konkretnego tekstu lub kierunek jednostkowego odczytania³. Niezależnie więc od ograniczeń narzuconych przez formę i miejsce publikacji przekładu, tłumacz dokonuje wyboru albo na makropoziomie, czyli w zakresie epoki, autora i utworu, albo na mikropoziomie obejmującym rozwiązania językowe, począwszy od ekwiwalencji leksykalnej, fonetyczno-fonologicznej, przez morfologiczno-składniową, po konceptualizację stylistyczną. Jest on bowiem nie tylko rzemieślnikiem o talencie artysty — jak twierdził Dedecius⁴, lecz specyficznym odbiorcą/nadawcą przynależnym do dwóch kultur. Na model idealny tłumacza składają się oczekiwania i wyobrażenia postulatywne odbiorców jego wersji utworu. W bardzo różnym stopniu model wciela się w praktykę translatorską. Jego realizację określa kontekst psychologiczny i socjologiczny osoby tłumacza i jego przynależność do kultury rodzimej. Ostateczna reekspresja oryginału, będącego prototypem dla przekładu, zależy od modelu świata wpisanego w język i kulturę przyjmującą, od wrażliwości, kompetencji i wiedzy tłumacza oraz od jego zdolności empatyczno-transgresywnych; a także modelu kultury na poziomie funkcjonowania stereotypów⁵, od tego, czy należy ona do wzorca kultury zamkniętej, czy otwartej. Jeżeli któryś z tych wzorców zaczyna dominować, to dana kultura znajduje się w stanie zagrożenia z powodu zachwiania równowagi między siłami identyfikacji i projekcji działającymi na poziomie zbiorowości i jednostki⁶.

Każda kultura zawiera elementy innych kultur, ponieważ nie ma już całkowitej własności ani całkowitej obcości. Dzięki temu możliwe jest wzajemne wzbogacanie, a wszystkie inne kultury — jak twierdzi Wolfgang Welsch — sta-

³ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1986.

⁴ Por. K. Dedecius: *Notatnik tłumacza*. Tłum. J. Prokop. Kraków 1974.

⁵ Por. m.in. *Narody i stereotypy*. Red. T. Walas. Kraków 1995; W. Lippman: *Publik Opinion*. New York 1965; U.M. Quasthoff: *Etnocentryczne przetwarzanie informacji. Ambivalentna funkcja stereotypów w komunikacji międzykulturowej*. W: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*. Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. *Język a kultura*. T. 12. Wrocław 1998, s. 11—30; *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa 2003.

⁶ Por. E. Morin: *Duch czasu*. Tłum. A. Ołędzka-Frybesowa. Kraków 1965.

ją się wewnętrznymi treściami danej kultury⁷, służąc jej potrzebom mentalnym i komunikacyjnym. Tłumacz, dokonując wyboru, odpowiada na własne i zbiorowe potrzeby: potwierdzenia i samoakceptacji w obcym utworze, wzbogacenia, otwarcia i inności, inspiracji intelektualnych i emocjonalnych. Z tych powodów jego postawa zawsze jest mediacyjna nawet wówczas, gdy postuluje jakieś wzorce zachowania, przeżywania i poznawania. Szok może również służyć mediacji, zmuszając odbiorców przekładu do refleksji.

Publikacja przekładu w drukach nieciągłych, typu czasopisma, wydawnictwa okazjonalne, antologie, w mniej lub bardziej zamierzony sposób wprowadza autora i jego obraz artystyczno-estetyczny w nowy system komunikacyjny, pozostając ciekawostką albo wzbogacając wewnętrzne treści literatury przekładu. Dlatego tak istotną funkcję pełnią prezentacje polskich twórców w słoweńskich czasopismach, gazetach i wydawnictwach okazjonalnych typu spotkania i festiwale. Proza Olgi Tokarczuk, na przykład, pojawiła się w Słowenii w latach dziewięćdziesiątych w publikacji *Vilenicy* i w czasopiśmie, a później w 2005 r. ukazały się dwie jej powieści: *Prawiek i inne czasy* w tłumaczeniu Jasminy Šuler-Galos i *Dom dzienny, dom nocny* w przekładzie Jany Unuk. Podobnie było z poezją Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego, w różnych latach nagrodzonych Kryształem *Vilenicy*: Herbert w 1991 r., a Zagajewski — w 1996 r. Przekłady fragmentów prozy czy pojedynczych wierszy można też uznać za zapowiedź późniejszego wydania książki prozatorskiej lub poetyckiej. Sądząc po ukazujących się przekładach fragmentów prozy Krzysztofa Wargi i Wojciecha Kuczoka, można spodziewać się, że w niedługim czasie ich książki trafią do słoweńskiego czytelnika. Przekłady fragmentów poprzedzały ukazanie się w Słowenii książek Pawła Huellego: *Castorpa (Castorp)* w tłumaczeniu Jasminy Šuler-Galos (wydawnictwo Litera, Maribor 2007) oraz *Weisera Dawidka (Dawid Weiser)* w przekładzie Jany Unuk (wydawnictwo Študencka založba, Ljubljana 2007).

Obserwacja przekładów rozproszonych w czasopismach, antologiach i publikacjach okazjonalnych zasługuje na dokładniejsze opracowanie, zakładając nawet, że o sposobie ich zaistnienia decyduje często przypadek. Patrząc jednak na przekłady książek z perspektywy wydawnictw, w których się ukazują, można zauważyć pewne prawidłowości odnoszące się zarówno do — integralnych w zamysle autorskim — pozycji (np.: powieści, esejów, zbiorów opowiadań, tomów poetyckich, dramatów), jak również książek typu „utwory wybrane” w przekładzie. Odpowiedzialność tłumacza za dokonany wybór z twórczości danego autora jest znacznie większa niż w przypadku druków rozproszonych, ponieważ określa jego obraz osobowościowy i profesjonalny. Wybór autora, konkretnego utworu i wartość przekładu decydują w znacznej mierze o stopniu zaufania wydawcy (lub innego zespołu) do tłumacza i jego propozycji. Rozproszone druki i przekłady

⁷ Por. W. Welsch: *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*. Tłum. B. Susła i J. Wieteki. W: *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego*. Cz. 2. Red. R. Kubicki. Poznań 1988, s. 195—222.

fragmentów odgrywają rolę raczej zapowiedzi, zwiastunów, których spełnieniem są książki autorskie, albo też nie realizują przewidywań odbiorców⁸, będąc zamierzeniami chybionymi. Nie bez przyczyny w wydawnictwach dysponujących większymi możliwościami nakładowymi ukazały się w latach 1990—2006 przekłady literatury należącej do polskiego kanonu literackiego lub tłumaczenia utworów o ustalonej już w Polsce wysokiej pozycji wśród czytelników i krytyków, nawet jeżeli wzbudzały kontrowersje. W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku w wydawnictwie Mladinska knjiga⁹ opublikowano między innymi wybory poezji: Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (1992) i Adama Mickiewicza (1994) w przekładzie Lojzego Krakara, Leopolda Staffa (1996) i Juliana Tuwima (2001) w tłumaczeniu Rozki Štefan; powieści Andrzeja Kuśniewicza *Król obojga Sycylii* (1991) w tłumaczeniu Nika Ježa, Tadeusza Konwickiego *Kronika wypadków miłosnych* (1990) w przekładzie Tonego Pretnara czy wybór prozy Brunona Schulza zatytułowany *Sklepy cynamonowe* (1990) w tłumaczeniu Katariny Šalamun-Biedrzyckiej.

Cankarjeva založba wydała w latach 1990—2006 między innymi powieści: Stanisława Ignacego Witkiewicza *Pożegnanie jesieni* (1994), Witolda Gombrowicza *Trans-Atlantyk* (1998), Antoniego Libery *Madame* (2003), Ryszarda Kapuścińskiego *Heban* (2003), a także wybór poezji Adama Zagajewskiego (1997), wspólnie z wydawnictwem Društvo slovenskih pisateljev; wszystkie pozycje przetłumaczył i przygotował do druku Niko Jež.

Wzrost liczby wydawnictw i ich reorganizacja na przestrzeni ostatnich osiemnastu lat sprawiły, że ukazuje się więcej przekładów w wydawnictwach dysponujących niższym nakładem i co za tym idzie — mniejszy jest ich stopień oddziaływania na odbiorców. Odbiorcą ich produkcji jest czytelnik o dużym doświadczeniu kulturowym, zorientowany w specyfice polskiej literatury i kultury. Nie zdarza się raczej, by sięgnął on po tłumaczenie przypadkowo, co może mieć miejsce w przypadku produkcji wydawnictw wysokonakładowych o ustalonej renomie, będących dla poszukującego lektury gwarantem jakości. Wśród mniejszych wydawnictw również występują różnice topograficzne i pragmatyczne, wyznaczone przez przestrzeń komunikacyjną centrum-peryferia, a także przez skojarzenie wydawnictwa z określonymi, bo działającymi instytucjami życia literackiego, np.: Društvo slovenskih pisateljev (Stowarzyszenie Pisarzy Słoweńskich), Center za slovensko književnost (Centrum Literatury Słoweńskiej), Društvo „Apokalipsa” (Stowarzyszenie „Apokalipsa”) — odwołujące się do programu pisma, skupionego na aktualnych i kulturowo znaczących zjawiskach literackich; wydawnictwo „Nova revija” nawiązuje z kolei do doświadczeń czasopisma o tym samym tytule. Društvo

⁸ Por. U. Eco: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 162—178 — o przewidywaniach czytelniczych.

⁹ Po prywatyzacji jest największym w Słowenii wydawnictwem, które przejęło inne, m.in. wydawnictwo Cankarjeva založba.

slovenskih pisateljev wydało książki poetyckich laureatów Vilenicy — Herberta i Zagajewskiego w przekładzie N. Ježa i T. Pretnara, korzystając także z pomocy innego wydawnictwa. Wydawnictwo Center za slovensko književnost skupiło się na poetach przede wszystkim z tzw. roczników 60., wydając między innymi wybory poezji: Marcina Świetlickiego (2002), Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego (2005), a także starszego Piotra Sommera (2004) w tłumaczeniu Primoža Čučnika czy Jacka Podsiadły (2000) w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej. Društvo „Apokalipsa” opublikowało książki dwóch różnych polskich autorek: poezję Wisławy Szymborskiej, tomik *Chwila* (2005) w tłumaczeniu Nika Ježa, i powieść Olgi Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny* (2005) w przekładzie Jany Unuk; natomiast Nova revija — eseje Czesława Miłosza *Zdobycie władzy* (2003) w tłumaczeniu K. Šalamun-Biedrzyckiej, co stanowi potwierdzenie profilu pisma pod tym samym tytułem. Również inne, młodsze wydawnictwa drukują przekłady z literatury polskiej, np.: Obzorja, Mohorjeva družba, Didakta, Beletrina, Literatura, Belart, Društvo 2000, LUDserp, Libris. Prawidłowości w zakresie zależności między typem literatury a wydawnictwem zachodzą tylko w niewielkim stopniu, bowiem literatura polska w przekładach bardzo znanych i zasłużonych tłumaczy ukazuje się w różnych wydawnictwach, większych i mniejszych; skierowana jest głównie do wyspecjalizowanego, a nie do masowego odbiorcy — jak słusznie zauważył Michał Kopczyk¹⁰. Ani autor, ani tytuł, ani tłumacz literatury polskiej nie są bezwzględnie przypisani do możliwości rynkowych wydawnictw, czego przykładem może być poezja Szymborskiej w Apokalipsie i w Didakcie w przekładzie tak doświadczonych tłumaczy, jak: Rozka Štefan, Niko Jež czy Jana Unuk. O przesunięciach w ramach profili wydawnictw świadczy również tłumaczenie *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza autorstwa Rozki Štefan, opublikowane w wydawnictwie Belart. Splendoru dodaje mu współdziałł Slovenske matice i Društva slovensko-poljskega prijateljstva.

Większość tłumaczy opatruje swe przekłady informacjami o pisarzu, jego twórczości, kontekście kulturowym i literackim w formie słowa wstępnego, posłowania czy notki na okładce. Dbają w ten sposób o równowagę między obcym a swojskim na poziomie makrowyborów. Wyjaśniają równocześnie miejsce wybranego autora i jego utworu w procesie historycznoliterackim w kulturze oryginału i w kulturze przekładu. W większości są to poloniści, byli lektorzy języka słoweńskiego w Polsce, poeci i pisarze, a także sympatycy kultury polskiej. W znacznej mierze kontynuują dialog z literaturą polską podjęty przez Martina Kuralta, Matiję Čopa, Emila Korytkę, Miklavša Podravskiego, Vojslava Mole.

Pomimo stałej obecności literatury polskiej w słoweńskiej świadomości literackiej, nie była ona nigdy dla Słoweńców impulsem do zasadniczych przemian artystycznych. Obraz kultury i polskiej mentalności przedstawiany w tłumacze-

¹⁰ Por. M. Kopczyk: *Rozmowa z dystansu*. W: *Literatura polska w świecie. Zagadnienia odbioru i recepcji*. Red. R. Cudak. Katowice 2006, s. 57—66.

niach bardzo często stanowi ciekawostkę, nowość, lecz stosunek Słoweńców jest do niego ambiwalentny:

Jednocześnie słoweńska recepcja polskich utworów literackich, poza twórczością Mickiewicza, nie przyczyniła się do aktualizacji innowacyjnych lub rewolucyjnych poglądów, stanowiących o przełomie lub zapowiadających dążenia awangardowe nowych generacji¹¹.

Odpowiedź na pytanie, dlaczego tak się dzieje, jest złożona i niejednoznaczna. W pewnym stopniu wynika z pozornej bliskości kultur, czyli rozumienia bez pełnego zrozumienia, skutkiem czego jest nałożenie własnego wzorca poznawczo-emocjonalnego na literaturę polską. Również poczucie słowiańskiej wspólnoty ogranicza widzenie do tego, co chce się zobaczyć.

Słusznie pisze polonista i tłumacz Niko Jež, zauważając w innym miejscu tego samego artykułu, że między literaturą polską a słoweńską bardziej niż dynamiczne stosunki widoczne są analogie oraz sposób przejmowania zachodnioeuropejskich norm literacko-estetycznych¹². Wydaje się, że nawet na podstawie związków literackich polsko-słoweńskich w okresie romantyzmu nie uwzględnia się, w znaczący sposób, roli poezji Mickiewicza w kształtowaniu się poezji Prešerna. Studia słoweńskie nad Prešernem i Mickiewiczem opierają się głównie na wskazywaniu analogii¹³ albo nie uwzględniają refleksji o polskiej literaturze¹⁴, o której pisze Niko Jež, cytując słowa M. Čopa z *Listu do F.L. Slavio* z 31 stycznia 1828 r.: „W świecie polskiego piśmiennictwa budzi się teraz nowe życie”. Ten związek, choć tłumaczeniowo niepotwierdzony, istniał, a tłumaczenie *Rezygnacji* Mickiewicza na język niemiecki przez Prešerna ma głębsze konsekwencje dla twórczości słoweńskiego poety niż tylko informacyjne, np. w świetle cyklu *Soneti nesreče* i *Krst pri Savici*¹⁵.

Ważnym komponentem w dialogu międzykulturowym i międzyliterackim są przekłady literackie. Dzięki nim dokonuje się w znacznym stopniu porozumienie między tym, co obce, a tym, co własne. Istotny w tym dialogu jest czas, jaki dzieli przekład od oryginału, ponieważ ulega zmianie kontekst lektury oryginału w perspektywie tłumacza i lektury przekładu w perspektywie odbiorcy kultury przyjmującej. Do transwersji między literaturami może dojść wtedy, gdy zrozumienie i porozumienie między nimi sprawiają, że obce elementy jednej i drugiej literatury

¹¹ N. Jež: „W świecie polskiego piśmiennictwa budzi się teraz nowe życie”. W: *Literatura polska w świecie...*, s. 68.

¹² Ibidem, s. 71.

¹³ Por. R. Stefan: *Prešeren in Mickiewicz*. „Slavistična revija” 1963, s. 181—198.

¹⁴ Por. B. Paternar: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*. I del. Ljubljana 1976; II del. Ljubljana 1977; T. Pretnar: *Prešeren in Mickiewicz. O slovenskem in poljskem romantičnem verzju*. Tłum. N. Jež, M. Pavičič. Ljubljana 1998.

¹⁵ Por. B. Tokarz: „Gazele” *France Prešerna* a „*Sonety odeskie*” *Adama Mickiewicza*. In: *Prešerenovi dnevi v Kranju*. Kranj 2000, s. 261—270.

stają się wzajemnie swą własnością, a więc będą funkcjonować w odmiennych od oryginalnych systemach, stanowiąc ich własność. Przekład umożliwia taki proces na poziomie makro- i mikrowyborów za sprawą dokonywanej dekontekstualizacji utworu i autora (a w przypadku wyboru dzieła z przeszłości — także epoki) i jego rekontekstualizacji w innym systemie kulturowym, w innym systemie literackim, językowym i wreszcie w innym czasie, a tym samym w innym kontekście świadomości ukształtowanej przez odmienny stan wiedzy, sposobów percepcji, wrażliwość, cywilizację, refleksję filozoficzną.

Słoweńskie wybory translatorskie w latach 1990—2006 służą przede wszystkim mediacji, informacji, samopotwierdzeniu, uzupełnieniu, podobnie jak to miało miejsce wcześniej. Na poziomie poetyk poszczególnych twórców słoweńskich dochodzi do głębszego porozumienia, zbliżającego się do transwersji, co można stwierdzić na podstawie niewielu odwołań intertekstualnych. Czy można w tym poszukiwać wpływu przekładów, czy bezpośrednich kontaktów, trudno jest stwierdzić. W dokonywanych przez tłumaczy wyborach widoczna jest chęć przybliżenia Słoweńcom polskiej mentalności dzięki rekonstrukcji najbliższej, dwudziestowiecznej twórczości w przekładach książek autorskich i wyborów poezji oraz dzięki rozproszonym przekładom młodej (lata dziewięćdziesiąte) i najmłodszej (urodzeni w II połowie lat siedemdziesiątych i połowie lat osiemdziesiątych). Podobnie jak w okresie romantyzmu Prešeren nie podjął wzorca bohatera byronicznego zmodyfikowanego przez Mickiewicza, choć najprawdopodobniej znał *Konrada Wallenroda* z relacji Matija Čopa i Emila Korytko (jak wynika ze struktury *Krstu pri Savici*), podobnie jak zabrakło przekładów dramatów Mrożka z jego dekonstruktywistyczną groteską i ironią, tłumacze nie sięgają często, w latach 1990—2006, po poezję Tomasza Różyckiego¹⁶, prozę Magdaleny Tulli czy Doroty Masłowskiej. Wydaje się, że przyczyna nie tkwi w różnie rozumianej polemiczności rozwiązań tych twórców, lecz w obrazie polskiej kultury i literatury, utrwalonym w mentalności tłumaczy. Nie jest to obraz fałszywy, lecz nie do końca kompletny. Zabrakło, być może, utworów, które nie mieszczą się w ich wyobrażeniu polskiej specyfiki kulturowej, lecz dotyczą problemów globalnych.

Na podstawie wydań książkowych przekładów polskiej literatury w latach 1990—2006 zwraca uwagę ciągle zainteresowanie polskim romantyzmem. Ukazały się dwie książki poetyckie: wybór poezji Mickiewicza L. Krakara i *Konrad Wallenrod* tego samego autora w przekładzie Rozki Štefan, a więc propozycje tłumaczy starszego pokolenia. Znamienne wydaje się, że słoweńscy tłumacze tak często sięgają po poezję Mickiewicza (nawet współcześnie, choć są to ci sami tłumacze, którzy, tak jak Rozka Štefan, przybliżyli Słoweńcom dzieła romantyzmu), rzadziej po utwory Juliusza Słowackiego, natomiast jeśli chodzi o Zygmunta Krasińskiego, to nie wydano nawet wyboru jego utworów. Specyficzne miejsce

¹⁶ Jego poezja była drukowana w przekładzie Jany Unuk tylko w piśmie „Apokalipsa” (2004, nr 82, s. 44—47).

Cypriana Kamila Norwida w polskim romantyzmie zauważył i docenił Tone Pretnar, tłumacząc i wydając w 1985 r. wybór jego poezji. Uzupełnienie translatorskie znajomości utworów Mickiewicza wynika najprawdopodobniej z względnej bliskości jego poezji z poezją Prešerna i szacunku polskiego poety także dla konkretnego. Nie bez przyczyny Lojze Krakar z tytułował posłowie do przetłumaczonego przez siebie wyboru: *Adam Mickiewicz: romantik ali realist?*

Tłumacze wybierają również 20-lecie międzywojenne lub dzieła autorów rozpoczynających swą twórczość w tamtym okresie. Są to osobne wybory poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Juliana Tuwima i Leopolda Staffa w przekładzie Rozki Štefan oraz proza Brunona Schulza (wybór: *Sklepy cynamonowe* 1990, tłum. K. Šalamun-Biedrzycka), Stanisława Ignacego Witkiewicza (*Pożegnanie jesieni* 1994, tłum. N. Jež) i Witolda Gombrowicza (*Trans-Atlantyk* 1998 i *Ślub — Poroka — dla teatru Slovensko mladinsko gledališče*, 2004, tłum. N. Jež)¹⁷.

Tłumaczka Rozka Štefan, wybierając właśnie tych poetów, kierowała się niewątpliwie kryterium poetyckości (tym, co uważa za wartość i wdzięk poezji: muzyczność, delikatność uczuć, wirtuozeria słowa, otwierająca nieznaną dotąd w języku sensy, komunikatywność, stoicką mądrość i prawo do wątpienia), a także obrazem polskości, nie tej manifestowanej ostentacyjnie, lecz autentycznie przeżywanej w słowie. Taka poezja odpowiada zapewne jej gustom czytelnicy i taką poddaje pod rozważę i przeżycie odbiorcy rodzimemu, zręcznie manipulując obcością i swojskością na poziomie mikrowyborów.

Tłumacze prozy 20-lecia międzywojennego wybrali utwory najbardziej awangardowych (w znaczeniu wyprzedzających swój czas) pisarzy, ciągle kontrowersyjnych (z wyjątkiem prozy Schulza) ze względu na podejmowany przez nich problem kryzysu światopoglądowego, np.: etyczny i artystyczny katastrofizm Witkacego, antykonwencjonalizm i antytradycjonalizm Witolda Gombrowicza. Zabrakło wśród awangardowych prozaików początku XX w. znanego w 20-leciu krytyka Karola Irzykowskiego z jego powieścią *Paluba*, która stanowiła nie tylko rozrachunek z Młodą Polską, lecz była jedną z pierwszych powieści rozpoczynających dwudziestowieczne dzieje powieści warsztatowej. Ukazała się dużo wcześniej (1903) przed uznana za początek tej odmiany powieścią A. Gide'a *La porte étroite* (1909) i *Falszermami* (1926—1929). Irzykowski jako krytyk wielokrotnie wypowiadał się przeciw awangardowości rozumianej jako laboratoryjne eksperymentatorstwo, co nie wyklucza awangardowości jego powieści w rozumieniu prekursorstwa. A więc początek moderny polskiej i słoweńskiej to nie tylko podobieństwo wynikające z przejmowania zachodnioeuropejskich inspiracji.

Szczególnie proza Gombrowicza, bardziej niż Witkacego, była i jest kontrowersyjna w polskim odbiorze, nie zawsze krytycznym, ze względu na temat pol-

¹⁷ Inny dramat Gombrowicza (*Iwona, księżniczka Burgunda*), przełożył Igor Lampert dla teatru Mestno gledališče ljubljansko (1991) i dla teatru Prešernovo gledališče Kranj (2003).

skości. niesprawiedliwie kwalifikowana jako antypolska dotyka najbardziej osobistego i bolesnego jej przeżywania. Burząc ustalone stereotypy Polaka, domaga się krytycyzmu i ciągłego weryfikowania tożsamości narodowej. W perspektywie uniwersalnej (światopoglądowej, etycznej i estetycznej) ostrzega przed stagnacją formy, podkreślając kreatywność tkwiącą w chaosie jako potencjalności rozumu i uczucia. Chaos nie oznacza bowiem postawy nihilistycznej. Formą, stagnacją, śmiercią jest tradycjonalizm rozumienia polskości. Potencjalny rozwój i trwanie polskości może zapewnić — według autora *Ferdydurke* — krytyczny i nieufny stosunek do przymusu realizacji wzorca. W ten sposób twórczość Gombrowicza wpisuje się w potrzeby aktualnej globalizacji¹⁸ i transwersalności.

Gombrowicz ma ustalone miejsce w słoweńskiej recepcji literatury polskiej. Jego prozę i dramaty tłumaczyli: Katarina Šalamun-Biedrzycka, Niko Jež (również dramaty) i Mladen Pavičić. W ciągu ostatnich szesnastu lat (1990—2006) ukazał się *Trans-Atlantyk* (1998) w przekładzie Nika Ježa i wybór z *Dzienników Gombrowicza* (1998) w przekładzie Mladena Pavičića.

Przekłady polskiej prozy awangardowej, przekraczającej granice ówczesnych norm literackich (również w przypadku Gombrowicza, choć w 20-leciu ukazała się z tego nurtu tylko *Ferdydurke*, a pozostałe utwory powstały w czasie wojny lub po drugiej wojnie światowej), zostały wydane w Słowenii w diametralnie innym czasie i innym kontekście. To, co stanowiło siłę tej prozy w zakresie stawianych pytań (o tajemnicę istnienia, tożsamość, magiczność i mimetyczność literatury, nowe propozycje narracyjne), nie tyle się zagubiło, ile rozmyła się odkrywczosc i wyjątkowość tej literatury w czasie, gdy w sztuce, literaturze i w filozofii problemy te się upowszechniły, choć dalej nie ma na nie odpowiedzi. Przekłady uzupełniły słoweńską znajomość polskiego procesu historycznoliterackiego; pełniąc funkcję informacyjną, niekiedy bawią i służą potwierdzeniu dzisiejszego *status quo*. W pewnym sensie służą również budowaniu obrazu polskości.

Więszego zainteresowania translatorskiego nie wzbudza poezja awangardy krakowskiej, polskich futurystów i formistów, pomimo że koresponduje ze słoweńską awangardą historyczną. Być może nie ma zapotrzebowania odbiorczego na poezję tego typu, co nie do końca jest prawdziwe, ponieważ ukazują się np. reprinty słoweńskich czasopism awangardowych, jak „Tank”, czy tomików poetyckich (A. Podbevška *Človek z bombami*), kolejne zbiory poezji Srečka Kosovela, a przygotowywane nowe krytyczne wydanie jego twórczości przywraca mu właściwe miejsce w słoweńskim procesie historycznoliterackim.

Przyczyn, ze względu na które tłumacze wybierają określoną literaturę, nie można w pełni sprecyzować. Można je wyłącznie hipotetycznie przybliżyć. Racjonalizacji nie podlega gust estetyczny, odgrywający bardzo ważną rolę w wyborze i w procesie przekładu, bo przekład artystyczny to także radość tłumacze-

¹⁸ Por. A. Apadurai: *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*. Tłum. Z. Pucek. Kraków 2005 — m.in. pojęcie globalizacji.

nia¹⁹. Przyjemność wynika z twórczego i dynamicznego przebywania i zmagania się z tekstem obcym, wymagającym przekroczenia granic własnej kultury, języka i często osobowości po to, by na nowo odkryć siebie i swą kulturę. Tłumacz nie bez przyczyny został nazwany przez Annę Legeżyńską „drugim autorem”²⁰, przez Dedeciusa — artystą i niewolnikiem²¹, a według Edwarda Balcerzana przebywa w „zwielokrotnionej ojczyźnie”²². Jego tożsamość ma więc charakter transwersalny (parafrazując Welscha), ponieważ dokonuje ciągłej triangulacji²³, dzięki czemu jest bogatszy niż dysponenci jednej kultury, do których skierowany jest przekład.

Zatem wybory z zakresu literatury romantycznej i 20-lecia międzywojennego świadczą o chęci przybliżenia odbiorcy słoweńskiemu literatury polskiej w porządku historycznoliterackim. Tłumacze dbają o to, by informacja płynęła nie tylko z przetłumaczonego tekstu. Zamieszczają w tym celu obszernie posłowania, słowa wstępne, przypisy, a w najgorszym przypadku — krótkie biobibliogramy na okładkach książek. Trzeba pamiętać, że w większości tłumacze są polonistami lub osobami silnie osadzonymi (z wyboru, a nie z urodzenia) w kulturze polskiej i uzupełniają słoweński proces historycznoliteracki. W tym kontekście trudno jednoznacznie stwierdzić, z czego wynika brak przekładu książkowego poezji Józefa Czechowicza i innych katastrofistów. Można przypuszczać, że przyczynę stanowi tu pewna jej bliskość z ekspresjonizmem długo obecnym w słoweńskiej świadomości poetyckiej. Jest to jednakże tylko pozorna bliskość zarówno w zakresie poetyki, jak i światopoglądu. By to stwierdzić, tłumacz musiałby dokonać wyboru na poziomie makro. Konkretnie jego rozwiązania w zakresie struktury i stylistyki tej poezji, będąc formą najbliższej tekstowi interpretacji, ujawniłyby dopiero miejsce i rolę polskiego katastrofisty w procesie zgłaszanych przez poezję zwątpień w akceptowany obraz świata.

O ile więc polski katastrofizm antycypował dramat czasów drugiej wojny światowej i po drugiej wojnie, o tyle polska literatura z okresu wojny daje mentalne i artystyczne świadectwo wojny z perspektywy jednostki. Twórcy, opisując katastrofę, konfrontowali często własne doświadczenia z poetyką i światopoglądem katastrofistów międzywojennych, romantyków i z poetyką awangardy krakowskiej. Zdzisław Jastrzębski widział związek w zakresie poetyki i światopoglądu między katastrofistami, poetami katastrofy (m.in. K.K. Baczyński, T. Gajcy, A. Trzebiński) i postkatastrofistą Tadeuszem Różewiczem²⁴. Reakcja artystyczna na zagrożenie ludzkiej kondycji pozwala łączyć z sobą w związki powinowactwa

¹⁹ Por. B. Tokarz: *Osobisty aspekt przekładu*. W: *Radość tłumaczenia. Przekład jako wzbogacenie kultury rodzimej. Między oryginałem a przekładem*. T. 7. Kraków 2002, s. 271—284.

²⁰ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*

²¹ Por. Dedecius: *Notatnik tłumacza...*

²² Por. E. Balcerzan: *Perehenia i słoneczniki*. Poznań 2003, s. 107—109, 144—145.

²³ Por. E. Hoffman: *Zagubione w przekładzie*. Z angielskiego przełożył M. Roniker. Londyn 1995, s. 209—212.

²⁴ Por. Z. Jastrzębski: *Literatura pokolenia wojennego wobec Dwudziestolecia*. Warszawa 1969.

wymienionych poetów. Sytuacja pozaartystyczna (przed wojną, w czasie wojny i po wojnie) wymusiła na twórcach podjęcie problemu relacji między etyką a estetyką, powracającego przez cały XX w. w kategoriach obowiązku artysty wobec siebie, wobec sztuki, wobec człowieka w czasie i w kulturze.

Po 1990 r. słoweńscy tłumacze nie sięgają po polski nurt katastroficzny, choć tłumaczyli wcześniej poezję Tadeusza Różewicza i Czesława Miłosza, lecz raczej ze względu na odczuwaną z nią empatię, wspólnotę doświadczeń i *charme* Nagrody Nobla. Meandry poetyki katastroficznej są bowiem uwikłane w meandry historii lat trzydziestych—pięćdziesiątych, które inaczej przedstawiają się w Słowenii, a inaczej w Polsce, utrudniając utożsamienie z nimi odbiorcy. Być może jest jeszcze za wcześnie, by tłumacze podejmowali się translatoologicznej konfrontacji obu literatur tego obszaru problemowego²⁵.

W przekładach poezji po drugiej wojnie światowej dominują nazwiska: Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta, Mirona Białoszewskiego, Adama Zagajewskiego, Wisławy Szymborskiej, a spośród młodszych poetów — Piotra Sommera, Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego i Adama Wiedemanna. Książkowe wybory ich poezji opublikowane zostały w różnych pod względem zasięgu wydawnictwach, w czym trudno odnaleźć jakąś konsekwencję, z wyjątkiem wyborów poetyckich Herberta i Zagajewskiego (laureatów Kryszała Vilenicy) wydanych przez Cankarjevo založbo i Društvo slovenskih pisateljev. Poezja Wisławy Szymborskiej ukazała się (przed otrzymaniem przez nią Nagrody Nobla) w wydawnictwie Didacta w Radovljici, a jej tomik *Chwila* (po Nagrodzie Nobla) — w wydawnictwie Društva Apokalipsa.

Natomiast dwie książki Miłosza rozszerzają wiedzę czytelnika słoweńskiego o polskim nobliście o jego eseje, notatki i refleksje: zbiór *Piesek przydrożny* ukazał się w wydawnictwie o ustalonej już pozycji Obzorja w 2001 r., w przekładzie Jany Unuk, a *Zdobycie władzy* (wcześniejszy zbiór esejów) — w 2003 r. w wydawnictwie Nova revija, w tłumaczeniu Katariny Šalamun-Biedrzyckiej.

Ważnym uzupełnieniem obrazu powojennej poezji polskiej w Słowenii jest wybór poezji Mirona Białoszewskiego w tłumaczeniu Primoža Čučnika z 2005 r.

Poetów urodzonych w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku reprezentują wybory książkowe poezji Marcina Świetlickiego, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego i urodzonego w 1948 r. Piotra Sommera w wyborze i przekładzie Primoža Čučnika. Wybór i przekład poezji Jacka Podsiadły przygotowała Katarina Šalamun-Biedrzycka. Wybory młodych polskich poetów ukazały się w 2000 r. w wydawnictwie Center za slovensko književnost. Słoweńska propozycja młodej poezji polskiej wynika z przyjęcia przez tłumacza/y innych niż dotąd kryteriów wyboru. Miejsce reprezentatywności i — mimo wszystko — odmienności zajmuje, z niewielkimi wyjątkami, popularność masowa, znajomość, przyjaźń i osobiste

²⁵ Por. B. Tokarz: *Gatunek literacki jako forma dialogu z tradycją*. In: *Sonet in sonetni venec*. Ur. B. Paternu. Ljubljana 1997, s. 135—143.

kontakty. Z takiej argumentacji wyłamuje się najbardziej Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, a także publikowane w czasopiśmie przekłady wierszy Tomasza Różyckiego i Marcina Senddeckiego. Wymienione kryteria wyboru są uzasadnione; kieruje nimi subiektywizm tłumacza, masowość komunikacji kulturowej, za którą nie zawsze nadąża komunikacja międzykulturowa oraz dokonujące się przesunięcia w zakresie kompetencji tłumacza (względność posiadanej wiedzy o procesie i życiu literackim w kulturze wyjściowej przekładu), a także wspólnota generacyjna.

Wśród dramatów polskich zwraca uwagę wybór translatorski dramatu Karola Wojtyły *Przed sklepem jubilera*, wydany pod papieską sygnacją Jana Pawła II (1997) w tłumaczeniu Klemena Piska, i Stanisława Wyspiańskiego *Wesele* (2000) w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej. Między jednostkową potrzebą etycznej wartości w dramacie Wojtyły a krytyką polskich słabości w *Weselu* plasują się tłumaczenia dramatów Janusza Głowackiego *Czwarta siostra* i *Antygona w Nowym Jorku*, dając dynamiczny i dramatyczny obraz polskiej mentalności. Tłumaczeniowa dekontekstualizacja oryginałów stworzyła samointerpretujący się kontekst wewnętrzny, wzbudzający większe zainteresowanie obcością jako wartością niż indywidualne dzieło literackie. Dialog postaw, wartości, światopoglądów i obrazów między przekładami polskich dramatów dla zainteresowanego odbiorcy sekundarnego przedstawia zróżnicowane rozumienie polskości, zgodnie lub wbrew zamierzeniom tłumaczy.

Po 1990 r. tłumacze wybierali z polskiej prozy zarówno utwory z 20-lecia międzywojennego, jak również prozę powojenną autorów należących do różnych generacji. Przetłumaczono między innymi: powieść Andrzeja Kuśniewicza *Król obojga Sycylii* (N. Jeż, 1991), Witolda Gombrowicza *Dzienniki* (M. Pavičić, 1998), Tadeusza Konwickiego *Kronika wypadków miłosnych* (T. Pretnar, 1990), Ryszarda Kapuścińskiego *Heban* (N. Jeż, 2003), Antoniego Libery *Madame* (N. Jeż, 2003), Mirona Białoszewskiego *Pamiętnik z powstania warszawskiego* (N. Jeż, 2006) czy Jerzego Pilcha *Pod mocnym aniołem — Pri mogočnem angelu* (K. Pisk, 2004). Powieści te łączy perspektywa retrospektywna narracji jako mentalnego filmu wyrażonego w języku literackim, reprezentacja czasu historycznego i historii oraz obecność drugiej kultury. Składają się one ponadto na dwa obrazy polskości: tradycyjny i jasny oraz jednostkowy i niedoskonały, wpisany w niedoskonałości języka, jak w *Pamiętniku z powstania warszawskiego* Białoszewskiego.

Druga kultura w fizycznej postaci drugiego języka pojawia się w *Madame Libery*, a jako główny przedmiot przedstawiony — w *Hebanie* Kapuścińskiego. W obu przypadkach takiego wyboru dokonał ten sam tłumacz. Niko Jeż znalazł się w sytuacji konfrontacji językowego ekwiwalentu (postrzegania) drugiej kultury w języku polskim, słoweńskim i języku kultury przywołanej (niemiecki i francuski w *Madame*), a przekład *Hebanu* pokazuje ponadto konfrontację mentalną, wpisaną w narracyjną konceptualizację postrzegania i przedstawiania obcej kultury w kulturze polskiej i słoweńskiej (kultura afrykańska). Proces tłumaczenia

i jego efekt — przekład dokonał się między trzema/czterema językowymi i kulturowymi punktami widzenia. Obecność trzeciej kultury w przekładzie stanowi osobne zagadnienie translologiczne wtedy, gdy jest ona istotnym komponentem semantycznym oryginału. Z takim przypadkiem mamy do czynienia w *Madame Libery*. Inaczej funkcjonuje obca kultura w studiach eseistycznych, jak na przykład w zbiorze esejów Herberta *Barbarzyńca w ogrodzie* w tłumaczeniu Jany Unuk i Jasminy Šuler-Galos z 2003 r.

Wśród prozaików polskich lat dziewięćdziesiątych XX w. jako integralne książki ukazały się dwie powieści Olgi Tokarczuk (*Prawiek i inne czasy*, 2005, w tłumaczeniu J. Šuler-Galos, i *Dom dzienny, dom nocny*, 2005, w tłumaczeniu Jany Unuk) oraz Andrzeja Stasiuka *Dziewięć* (w przekładzie J. Unuk, 2004). Proza Stasiuka zdominowała przekłady literatury polskiej należącej do nurtu krytycznego, brutalizując obraz polskości w świadomości słoweńskiej. W 2007 r. ukazały się dwie książki Pawła Huellego, różne pod względem poetyki. Perspektywa, którą tworzy pierwsza jego powieść *Weiser Dawidek*, widziana przez znacznie późniejszą *Castorp* (lub odwrotnie), choć nie burzy obrazu wielokulturowego Gdańska, to znacznie redukuje obraz intelektualny, estetyczny i emocjonalny ich autora.

Osobistemu kryterium makrowyborów tłumaczy z literatury polskiej towarzyszą inne kryteria, np.: polskości, empatii i kanonu, związane z przedstawieniem polskiego procesu historycznoliterackiego. Wyborami translatorskimi autorów, utworów i okresów historyczno-literackich tylko częściowo kieruje chęć wzbogacenia słoweńskiego procesu historycznoliterackiego. Kryterium to nie zostało spełnione w przypadku katastrofizmu i jego roli w poezji polskiej, pomimo że Gregor Strniša w poezji i w dramatach jednoznacznie zinterpretował nieludzki czas, upominając się o ludzkie sumienie, etykę i moralność; a także o wymiar metafizyczny człowieka. Mimo to w latach 1990—2006 doszło do uzupełnienia wiedzy słoweńskiego czytelnika o nieznanne utwory i większe segmenty procesu historycznoliterackiego.

Przedstawienie polskiego procesu historycznoliterackiego przez przybliżenie czytelnikowi słoweńskiemu kanonu czynią polską mentalność mu bliższą. Zbliżenie różnych mentalności możliwe jest dzięki szerokim kompetencjom tłumacza w zakresie kultury i literatury polskiej, jak również dzięki jego indywidualnej wrażliwości. Związek tłumacza z oryginałem i obrazem jego autora jest związkiem empatycznym, a więc opartym na współodczuwaniu, zrozumieniu i porozumieniu. W wielu momentach decydujący dla percepcji obcej literatury jest osobisty aspekt przekładu²⁶. Różnią się, choć są względem siebie komplementarne, modele polskości powstałe na drodze selektywnego postrzegania polskości, zbiorowości, uniwersalizmu i jednostkowości przez takich tłumaczy słoweńskich, jak: Rozka

²⁶ Por. B. Tokarz: *O empatii v prevodu*. In: *Literatura v veškulturnem položaju in ustvarjalno delo Jolke Milič*. Ur. B. Pregelj. Nova Gorica 2006, s. 15—20.

Štefan, Tone Pretnar²⁷, Niko Jež, Lojze Krakar²⁸, Katarina Šalamun-Biedrzycka, Jana Unuk, Jasmina Šuler-Galos, Klemen Pisk, Tatjana Jamnik czy Primož Čučnik. Ich rozumienie literatury i kultury polskiej jest (w ogromnej większości) równocześnie jej głębokim zrozumieniem, co niekoniecznie przekłada się na słoweńskie życie literackie. Niestety, diametralnie różnie przedstawia się stan polskich przekładów z literatury słoweńskiej, a jej obecność w polskiej świadomości literackiej prezentuje się o wiele gorzej.

Wydaje się, że w latach 1990—2006 w wyborach słoweńskich z literatury polskiej dominuje — mimo wszystko — perspektywa obcości, którą tłumacze różnych generacji chcą przybliżyć, wybierając kanon lub jego biegun przeciwny. Skoncentrowani są na przybliżaniu polskiej mentalności, także jej rozchwianego obrazu dalekiego od jakiegokolwiek heroiczności. Ciągłe literatura polska jest bliskim (bo słowiańskim) sąsiadem, choć dalekim mentalnie, ukształtowanym przez różne doświadczenia zmysłowe i umysłowe. Najbardziej bliscy literaturze polskiej są jej tłumacze szukający światła i bogactwa między kulturami, językami i literaturami.

²⁷ Tone Pretnar zmarł 16.11.1992 r.

²⁸ Lojze Krakar zmarł 24.12.2006 r.

Božena Tokarz

Slovenski izbori poljske literature: prevodi iz let 1990—2006

Povzetek

V letih 1990—2006 je bilo v že samostojni Sloveniji prevedenih okoli 50 poljskih knjig (s področij poezije, proze in dramatike), ob tem pa še veliko posameznih pesmi in pripovedi ter fragmentov večjih literarnih enot. V teh slovenskih izborih poljske literature lahko po eni strani vidimo nadaljevanje njene tradicionalne navzočnosti v slovenski kulturi, po drugi pa izhajajo iz čedalje širših jezikovno-enciklopedijskih kompetenc prevajalcev. Opredeljujejo jih (izbore) štirje kriteriji: poljskost, empatija, potreba po spoznanju poljske mentalitete in literarnozgodovinskega procesa ter osebna motivacija.

Avtorji izborov in prevodov poljske literature so prevajalci, ki pripadajo različnim rodovom in imajo različne poglede na potrebe slovenskega bralca in značaj poljske literature ter mentalitete.

Čeprav pripada poljski literaturi v slovenskem literarnem življenju opazno mesto, prevajalske izbore iz nje narekuje opažanje drugačnosti, ki jo prevajalci različnih generacij domačemu prejemniku približujejo skozi izbor del, pripadajočih kanonu, pogosto pa tudi z besedili s slednjemu prav nasprotnega pola.

Bożena Tokarz

Slovene choices from Polish literature: translations from 1990—2006

Summary

Between the years 1990 and 2006, about 50 Polish books (poetry, prose and drama) were translated in already independent Slovenia, also a lot of single poems, short stories and fragments of more substantial compositions. Slovene macrochoices from Polish literature on the one hand constitute continuation of the traditional presence in the Slovene culture, on the other hand they result from increasing language and encyclopedic competencies of the translators. The choices are defined by four criteria: Polishness, empathy, the desire to get to know the Polish mentality, the historically-literal process and personal motivation.

The authors of choices and translations of Polish literature are translators belonging to many generations, differently evaluating the needs of a Slovene reader and the character of Polish literature and mentality.

Although Polish literature is distinctly present in the Slovene literary life, in the Slovene choices from it dominates perspective of strangeness, with which translators from different generations familiarise the native recipient, choosing works belonging to the canon and often to the opposite pole.

Monika Gawlak

Poezja Gregora Strnišy w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej

Przed tłumaczem jako mediatorem międzykulturowym stoi niezmiernie odpowiedzialne i niełatwe zadanie. Nie chodzi tylko o wybór najwłaściwszych przekształceń translatorskich na różnych poziomach znaczeniowych tekstu, tak aby w perspektywie mikro ocalał prymarny element znaczeniowy tekstu — dominanta semantyczna¹, ale również o przeniesienie właściwości poetyki i modelu świata wpisanego w utwory wybranego twórcy w perspektywie makro. Wydając wybór tekstów (w tym przypadku wierszy) w postaci książkowej, tłumacz powinien zatem zaprezentować twórcę odbiorcom kultury sekundarnej w możliwie jak najszerszej perspektywie, tak by specyfika jego twórczości możliwie jak najmniej straciła. Zwłaszcza jeśli jest to autor prezentowany w kulturze przyjmującej po raz pierwszy i gdy należy do wybitnych osobowości pisarskich. Atrakcyjne i kompetentne przedstawienie obcego pisarza z pewnością sprzyja jego „zadomowieniu” się w systemie komunikacji literackiej i pozaliterackiej przyjmującego kręgu kulturowego, a tym samym potwierdza zasadność wyborów tłumacza w aspekcie pragmatycznym².

Gregor Strniša (1930—1987) to jeden z najwybitniejszych poetów słoweńskich XX w., którego dorobek literacki³ mieści się w zakresie szeroko rozumia-

¹ Por. S. Barańczak: *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translologiczny*. W: *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań 1992, s. 13—63.

² O pragmatycznym aspekcie przekładu por. B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998.

³ Strniša tworzył poezję, dramaty, eseje, słuchowiska radiowe, literaturę dla dzieci oraz zajmował się pisaniem tekstów piosenek.

nej doktryny estetycznej modernizmu⁴. Wartość jego twórczości w dużej mierze wynika z faktu, że znajduje w niej odzwierciedlenie konsekwentnie budowana przez artystę filozofia poetycka. W wyniku tego poezja staje się swoistym wewnętrznym światem, łączącym w sobie przeciwności, ujawniającym istnienie w swym obrębie wielu wymiarów, a jednocześnie wykraczającym poza własne granice. Twórczość poetycka Strnišy stanowi próbę dotarcia do fenomenu człowieka, będącego z jednej strony fizycznym ciałem, ograniczonym przestrzennie, choć zbudowanym z licznych korespondujących z sobą elementów, a z drugiej — mentalnym światem charakteryzującym się ciągłą otwartością, wciąż nastawionym na transgresję. Poezja ta dąży zatem do kompleksowego przedstawienia człowieka, a także wskazuje na zależność pomiędzy nim a światem pojmowanym jednostkowo i globalnie, w perspektywie teraźniejszości oraz przeszłości (tradycji).

Cała twórczość Gregora Strnišy powstawała w ścisłym związku z jego koncepcją tzw. świadomości kosmicznej. Strniša jest przekonany, iż każdy wytwór człowieka (także wytwory aktywności duchowej — sztuka) ukazuje lub zawiera w sobie wszelkie istotne dla całego wszechświata cechy. Taki stosunek do sztuki i rzeczywistości nazywa „świadomością kosmiczną”:

[...] vesoljska zavest: to je zavedanje, da je tako Zemlja kot vsaka najmanjša stvar na nji od nekdanj samo del vsega vesolja, [...] in s tega gledišča vsaka reč vesolja — tudi človeški tako imenovani telesnost in duhovnost in njune stvaritve — v načelu kaže ali vsebuje njegove bistvene značilnosti ali osnove⁵.

Pragnął stworzyć alternatywny świat: z jednej strony idealny, a z drugiej — zakotwiczony w realnej codzienności; świat niedający się do końca poznać rozumem, będący częścią szerszego i bardziej zróżnicowanego kosmosu, rządzący się odmienną niż ludzka logiką. „Strniša skuša zaobjeti celotno podobo sveta v vidni in nevidni sferi in z vsemi različnimi načini umetniškega ustvarjanja ali celo filozofskega in znanstvenega spoznanja — vendarle še vedno v sami litera-

⁴ Modernizm rozumiany jest tu jako pojęcie szerokok zakresowe, obejmujące twórczość literacko-artystyczną okresu od końca XIX w. po lata siedemdziesiąte XX w., ściśle powiązaną z procesami modernizacji społecznej, kulturalnej i cywilizacyjnej. Szerokok zakresowe pojęcie modernizmu upowszechnił w Polsce Ryszard Nycz. Jego rozważania stanowią kolejny głos w trwającej od lat dziewięćdziesiątych XIX w. historycznoliterackiej dyskusji na temat zakresu tego pojęcia. Zdaniem Nycza, dzięki takiemu rozumieniu można dostrzec jedność, ciągłość, istotny charakter i znaczenie przemian literackich. Por. R. Nycz: *Język modernizmu*. Wrocław 2002.

⁵ G. Strniša: *Vesolje*. Ljubljana 1983, s. 5: „[...] kosmiczna świadomość: to przekonanie, że zarówno Ziemia, jak i każda najmniejsza rzecz na niej są od zawsze jedynie częścią całego wszechświata, [...] i z tego względu każda rzecz we wszechświecie — także tak zwana ludzka cielesność i duchowość oraz ich twory — z zasady ukazuje lub zawiera w sobie jego istotne cechy i elementy”. Wszystkie tłumaczenia z języka słoweńskiego, w przypadku których nie podaję nazwiska tłumacza, są mojego autorstwa — M.G.

turi”⁶. Wszechświat ukazuje się artyście jako miejsce nieograniczonych możliwości kreacji poetyckiej, a wiersz jako „iskra” łącząca choć na chwilę wszelkie skrajności i przeciwieństwa obecne zarówno w człowieku, jak i w świecie. Dlatego też człowiek traktowany jest tu jako pomniejszony wszechświat. Drago Bajt uważa, że Strniša stworzył dokładnie przemyślaną konstrukcję świata poetyckiego i trudno byłoby znaleźć podobną w całej słoweńskiej literaturze⁷.

Twórczość słoweńskiego artysty jest niewątpliwie wyrazem poszukiwania zarówno własnej, jak i uniwersalnej prawdy, co prowadzi do kreacji rzeczywistości łączącej w sobie liczne antynomie. Ponadto płaszczyzna realna i racjonalna przeplata się tu z płaszczyzną fantastyczną czy mityczną, określaną przez samego pisarza jako duchowa. W tym rozdwojonym świecie zło współistnieje z dobrem, pierwiastki duchowe z materią, przeszłość przeplata się z teraźniejszością i przyszłością, wieczne z przemijającym, a ograniczona przestrzeń stanowi zarazem cały wszechświat. W ten sposób twórca pragnął przekazać to, co niewyraźne, przybliżyć to, co niepojęte i ogarnąć to, co nieograniczone. Dodatkowo pisarz doświadczony okrucieństwem wojny i porażony złem, jakiego dopuścić się może człowiek, poszukuje odpowiedzi na pytania natury moralnej.

W celu ukazania jak najszerszej perspektywy egzystencji ludzkiej Strniša tworzy swoistą rzeczywistość poetycką, w obrębie której łączą się różnorodne, często przeciwstawne sobie płaszczyzny. W aspekcie ontologicznym płaszczyzna realna, płaszczyzna życia codziennego współistnieją z fantastyczną, baśniową czy mityczną; w aspekcie epistemologicznym płaszczyzna racjonalnego odbioru świata łączy się z irracjonalnym postrzeganiem; w aspekcie aksjologicznym natomiast „łagodne” wartości etyczne niejednokrotnie zestawione są z szeroko pojmowaną sferą zła i okrucieństwa. Strniša próbuje w ten sposób stworzyć swoistą rzeczywistość absolutną — nadrzeczywistość, podobnie jak w przypadku nadrealistów, przewyciężającą dualizm materializmu i idealizmu. Nie kryje się za nią żadna istota wyższa czy boskość, lecz nierozkładalna jedność bytu oraz pragnienie syntezy wszelkich przeciwieństw⁸. Pragnąc syntetycznie określić specyfikę poezji Strniša, nadrzędną rolę należy przypisać trzem kategoriom: kategorii człowieka, kategorii wszechświata i kategorii transcendencji. Inicjują one bowiem wszelkie kręgi tematyczne podejmowane w tej twórczości, jak również skrótowo wyrażają fenomen stwarzanej przez niego rzeczywistości literackiej.

⁶ M. Schmidt-Snoj: *Škarje in Jajce kot menipejska satira*. In: *Interpretacije*. Ljubljana 1993, s. 85: „Strniša próbuje nakreślić całościowy obraz świata, w sferze widzialnej i niewidzialnej, uwzględniając różnorodne sposoby wyrazu artystycznego czy nawet refleksję filozoficzną i naukową — jednakże zawsze w obszarze samej literatury”.

⁷ Por. D. Bajt: *Gregor Strniša, Življenje in delo*. In: *Interpretacije...*, s. 123.

⁸ Por. K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu*. Warszawa 1985, s. 137. Nadrzeczywistość, której podstawą jest jedność bytu, nie jest pojmowana (ani w nadrealizmie, ani w poezji Strniša) jako ponadziemska rzeczywistość, ale raczej jako synteza wszystkiego, co ziemskie, realne, bezpośrednio dane, i tego, co duchowe, irracjonalne i potencjalne.

W Polsce jego utwory są mało znane i niedostatecznie zaprezentowane. W pierwszej antologii poezji słoweńskiej, wydanej w 1973 r. i opracowanej przez Mariana Piechała, znajdują się zaledwie dwa wiersze tego poety⁹. Przedmiotem niniejszego artykułu są natomiast przekłady poezji Gregora Strnišy, jakich dokonała Katarina Šalamun-Biedrzycka, która dotychczas najszerzej zaprezentowała twórczość tego słoweńskiego artysty polskiemu czytelnikowi. Osobliwość stanowi fakt, iż Šalamun-Biedrzycka, będąca dziś jednym z czołowych popularyzatorów literatury słoweńskiej w Polsce, jest przedstawicielką kultury wyjściowej — Słowenką. Doskonale zatem orientuje się w specyfice literatury prymarnej oraz poszczególnych jej przedstawicieli, aby jako pośrednik międzykulturowy wprowadzać w krąg kultury obcej najwartościowsze zjawiska kultury rodzimej. Bez wątplenia wyboru samego poety należy tłumaczce pogratulować. W 1993 r. opublikowany został jej wybór poezji Strnišy pt. *Odyseusz*¹⁰, a dwa lata później, w przygotowanej przez nią autorskiej dwujęzycznej antologii *Srebro i mech — Mah in srebro*, zamieszczonych zostało pięć utworów, stanowiących nieznacznie zweryfikowany przedruk wierszy zawartych we wcześniejszym wyborze¹¹. Niestety, poezja wchodząca w skład trzech ostatnich tomików (*Oko, Jajce — Jajo i Škarje — Nożyczki*), bardzo istotnych ze względu na ideowy charakter całości dorobku poety, w Polsce nie została zaprezentowana.

Warto dodać, że krótka charakterystyka twórczości poetyckiej Strnišy autorstwa Ireny Novak-Popov ukazała się na łamach czasopisma „Opcje” w 2004 r.¹² i jest to pierwsza prezentacja (wyłączając wstęp do tomiku *Odyseusz* pióra Šalamun-Biedrzyckiej) przybliżająca poetykę tego artysty dostępna szerszemu kręgowi odbiorców w Polsce¹³. Ponadto we wspomnianym numerze „Opcji” poświęconym współczesnej kulturze Słowenii po raz pierwszy ukazał się w języku polskim krótki fragment jednego z czterech dramatów Strnišy pt. *Žaby albo Przepowiedź o biednym Łazarzu*, w tłumaczeniu Agnieszki Będkowskiej-Kopczyk.

⁹ Utwory te to: *Bašni wieczorna — Večerna pravljica* oraz *Stara zbroja — Star oklep*, w tłumaczeniu Leopolda Lewina. Oba pochodzą z pierwszego tomiku poety — *Mozaiki*. Por. *Antologia poezji słoweńskiej*. Red. M. Piechał. Wrocław 1973, s. 302—303.

¹⁰ Por. G. Strniša: *Odyseusz*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka. Kraków 1993.

¹¹ Z debiutanckiego tomiku pochodzą wiersze: *Odpoczywający podróżny — Počivajoči popotnik* oraz *Pólnoc — Polnoč*, natomiast z tomiku *Odisej — Odyseusz* (1963) — cykl *Był tutaj tygrys — Tu je bil tiger* oraz druga część podwójnego cyklu *Inferno* pt. *Góra*. Niestety, uwzględnione są jedynie trzy spośród pięciu wierszy wchodzących w skład tego cyklu, tłumaczka decyduje się opuścić wiersz III i V. Utwór *Arka Noego — Noetova barka* z kolei pochodzi z czwartego tomiku *Želod — Žolqđž* (1972). Por. *Srebro i mech*. Wybór i przekład K. Šalamun-Biedrzycka. Sejny 1995.

¹² Por. I. Novak-Popov: *Przechadzki poetyckie*. Tłum. M. Matuszewska. „Opcje” 2004, nr 1/2; fragment dotyczący twórczości Strnišy, s. 22—23.

¹³ Krótkie informacje o poetach prezentowanych w antologii Piechała sprowadzają się do dat, tytułów tomików i ewentualnie okoliczności zgonu, antologia Šalamun-Biedrzyckiej z kolei pozbawiona jest charakterystyk wybranych twórców.

Mimo wymienionych publikacji, recepcja twórczości słoweńskiego autora jest jednak w Polsce znacznie ograniczona. Zasięg antologii jest bowiem okazjonalny; sięga po nią odbiorca pragnący wyrobić sobie ogólne zdanie na temat twórczości wybranego kraju, okresu, autora. Nierzadko utwory pojedynczego artysty giną wśród innych tekstów¹⁴. Antologia *Srebro i mech*, o czym wspomina tłumaczka, nie ma charakteru reprezentatywnego ani historycznego. Wybór autorów i tekstów podyktowany był chęcią zaprezentowania poezji epifanicznej, objawiającej zjednanie poety z żywiołami istnienia, „połączeniem energii twórcy z panenergią świata”¹⁵. Kryterium doboru utworów przedstawionych poetów nie opierało się zatem na najważniejszych cechach ich poezji, na jej specyfice, lecz stanowił je temat przyświecający całej antologii. Epifaniczność jest bez wątpienia bliska wielu utworom Strnišy. Szkoda, że tłumaczka w tym kontekście nie wybrała bardziej reprezentatywnych wierszy¹⁶. Na słabą recepcję poezji słoweńskiego artysty na pewno ma również wpływ fakt, że samodzielny jego tomik ukazał się w wydawnictwie niskonakładowym, dzięki pomocy finansowej Fundacji Promocji Literatury Słoweńskiej przy Stowarzyszeniu Pisarzy Słoweńskich, nie był wznawiany i dostępny jest prawdopodobnie jedynie w bibliotekach filologii słowiańskich¹⁷. Być może zawężona prezentacja specyficznego dla Strnišy modelu świata wpisanego w jego utwory, a tym samym mniejsza atrakcyjność poetyki autora, również w pewnym stopniu odpowiada za niedostateczne zaistnienie przekładów słoweńskiego twórcy w kulturze polskiej.

Wybory tłumaczki w przypadku poezji Strnišy należy rozpatrywać na trzech poziomach — na poziomie wyboru tomików, tekstów oraz samych przekształceń translatorskich. Materiał badawczy stanowią będą utwory zaprezentowane w wyborze pt. *Odyseusz*. Należy podkreślić, że nie jest to przekład słoweńskiego tomiku Strnišy wydane pod identycznie brzmiącym tytułem w 1963 r., a (o czym już była mowa) wybór poezji pochodzącej z czterech pierwszych tomików autora. Tytuł wydaje się zatem nadużyciem, ponieważ sugeruje, że książka stanowi przekład jednego z tomików Strnišy w jego oryginalnym kształcie¹⁸.

¹⁴ Por. B. Tokarz: *Między osobistym a społecznym aspektem przekładu*. W: *Socjologiczne aspekty przekładu*. Red. P. Fast. Katowice 2004, s. 13—31.

¹⁵ Por. K. Šalamun-Biedrzycka: *Słoweńskie epifanie, czyli od Prešerna do Zupana*. „Krasno-gruda” 1997, nr 7.

¹⁶ Moje propozycje: z tomiku *Mozaiki* np. *Večerna pravljica — Baśń wieczorna*; z tomiku *Odišej — Odyseusz* np. *Samorog — Jednorożec, Lutka — Kukielka*; z tomiku *Zvezde — Gwiazdy* np. *Cro — Magnon, Brobdingnag* czy tytułowe *Zvezde* (zawarte *notabene* we wcześniejszym tomiku); z tomiku *Želod — Żołędź* np. wprowadzający tytułowy *Želod, Vrba — Wierzba* czy cykl *Na drugi strani — Po drugiej stronie*, by ograniczyć się do tomików branych pod uwagę przez samą tłumaczkę.

¹⁷ Nawet w tak popularnych dziś antykwariatach internetowych, w których odnaleźć można większość książkowych wydań tłumaczonych w Polsce słoweńskich autorów, tomik Strnišy nie jest dostępny.

¹⁸ Por. B. Tokarz: *Tłumacz a norma językowa, forma genologiczna i wyznaczniki obyczajowości*. W: *Obyczajowość a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1996, s. 14—15. Autorka o podobnym nadużyciu pisze w kontekście tłumaczenia esejów D. Jančara pt. *Terra incognita*.

Uczciwość tłumaczki wobec nieznanego całokształtu twórczości słoweńskiego poety odbiorcy sekundarnego przejawia się natomiast w rzetelnym wyjaśnieniu, z jakich tomików pochodzą wybrane przez nią utwory i zaznacza ona, że nie są prezentowane chronologicznie. We wstępie wspomina również nadrzędną ideę, której Strniša podporządkował całość twórczości (zwłaszcza w dojrzałej fazie tworzenia) — ideę „kosmicznej świadomości”, zrodzonej przez otwieranie się „na nieantropocentrycznie pojęte istnienie wszystkiego, co nas otacza”¹⁹. Niezrozumiałą jest zatem fakt, iż zdając sobie sprawę z ogromnej wagi idei „świadomości kosmicznej” w twórczości Strnišy, tłumaczka pomija tomiki, w których poeta najwyraźniej ją realizuje. Z tego względu pierwszą ważną płaszczyzną analizy wyborów translatorskich Šalamun-Biedrzyckiej stanowi poziom wyboru samych tomików Strnišy²⁰. Krąg odbiorców sekundarnych pozbawiony zostaje bowiem możliwości choćby selektywnego poznania charakteru tomików, w których Strniša najpełniej (w zakresie liryki) realizuje własną koncepcję świata czy raczej wszechświata. A tym samym pozbawiony zostaje możliwości poznania specyfiki poezji prezentowanego artysty; *Oko* poeta uważał za swe najlepsze dzieło i określił je jako „prikaz celovitega sveta, tako s čuti in razumom spoznavnega, kot onega drugega, ki na ta način ni spoznaven, pa prav tako ali še bolj resnično obstaja”²¹. Za tomik ten, jako syntezę całej dotychczasowej tematyki poetyckiej, otrzymał „Župančičevo nagrado”²². Strniša przedstawia w nim wszechświat jako ogromny kosmiczny organizm złożony z wielu innych organizmów (ptaki, ośmiornice), które same w sobie, czy też poszczególne ich części ciała (pazury, dłonie, oczy), są zarazem częściami tego wielkiego stworzenia. Kreuje tym samym abstrakcyjny obraz świata anatomicznego, a jednocześnie w utworach z tego tomiku porusza problemy codzienności; pisze o rozrywce, stwarzaniu pozorów czy ułudy, konsumpcyjnym podejściu do życia, zagubieniu człowieka.

Oko jest również poetyckim zmierzeniem się z niektórymi pytaniami, jakie postawił Kant, krytykując wiarygodność ludzkiego doświadczania rzeczywistości. Krytyk Peter Kolšek stwierdził, że tomik ma charakter konsekwentnie tworzonych poetyckiego studium i jest próbą wykreowania poetyckiego ekwiwalentu dla metafizycznego systemu Kanta. „Zbirka *Oko*, v kateri je pesniško strnil svoj vesoljski nazor, predstavlja Strnišev poskus njegovega logičnega formaliziranja

¹⁹ K. Šalamun-Biedrzycka: *Wstęp*. W: G. Strniša: *Odyseusz...*, s. 6.

²⁰ Przypomnę, że tłumaczka prezentuje czytelnikowi polskiemu jedynie wiersze pochodzące z czterech pierwszych tomików (*Mozaiki, Odisej — Odyseusz, Zvezde — Gwiazdy, Želod — Żołądź*), pomija natomiast trzy ostatnie, najbardziej dopracowane ze względu na całościową wizję, fabułę (*Oko, Jajce — Jajo i Škarje — Nożyczki*).

²¹ „[...] obraz całego świata, tak poznawanego zmysłami i rozumem, jak i tego drugiego, którego nie da się poznać w ten sposób, mimo iż jest tak samo (albo jeszcze bardziej) rzeczywisty”. Wyowiedź G. Strnišy w wywiadzie tuż po wydaniu tomiku. „Dnevnik” 13.04.1974 r.

²² Nagroda im. Otona Župančiča przyznawana jest za wyjątkowe osiągnięcia z zakresu kultury, które w istotny sposób wpłynęły na kształt życia kulturalnego Słowenii, jak również za osiągnięcia zauważone poza granicami kraju.

na osnovi Kantove Kritike čistega uma²³. Już podtytuł tego tomiku — *Oris transcendentalne logike — Zarys transcendentalnej logiki*, wskazuje z jednej strony na związek z dziełem filozofa, a z drugiej — na celowe kreowanie przez Strnišę świata zjawisk widzialnych i niewidzialnych, tak baśniowych i fantastycznych, jak i zwyczajnych czy wręcz banalnych, za którymi nieustannie kryje się transcendencja, będąca według Strnišy nieświadomioną podstawą całego istnienia. Tradycja filozofii Kanta widoczna jest we wskazaniu zależności między postrzeganymi przedmiotami a myślą oraz w kreacji świata przedstawionego, w którym przestrzeń i czas są subiektywnymi formami zmysłowości podmiotu. Obrazy poetyckie w *Oku* w swoisty sposób ilustrują dualistyczną teorię świata zmysłowego i umysłowego Kanta, dla niego bowiem „świat zmysłowy jest tylko zjawiskiem, bo ujęty jest w formę czasu i przestrzeni; ale obok niego istnieje świat umysłowy, nieprzestrzenny i nieczasowy, który poznajemy pojęciami naszego umysłu”²⁴. W ten sposób poeta wskazuje również na tajemniczy związek pomiędzy poezją a filozofią, opierający się na próbie odpowiedzi na podobne pytania o człowieka a doświadczany przez niego świat.

Tematyka najbardziej aktualna, dotycząca charakteru życia dwudziestowiecznego człowieka, zawarta jest w dwóch ostatnich tomikach poezji, wydanych w 1975 r. — *Škarje (zgodba o času) — Nožyczki (historia o czasie) i Jajce (slikanica o laži) — Jajo (obrazki o kłamstwie)*. Tomiki te mają najbardziej fabularny charakter, zawierają przede wszystkim lirykę narracyjną czy sytuacyjną, prezentują przemyślaną i realizującą precyzyjny zamysł konstrukcję, zwartą całość połączoną określonymi motywami, postaciami, wątkami itp., a nazwane są przez samego autora satyrami na dzisiejszy świat — *satira manippea*. Tomik *Nožyczki...* opisuje losy zagubionego czasu i ludzi żyjących w świecie bez niego, natomiast w tomiku *Jajo...* zaprezentowane zostały liczne obrazy-opowieści przedstawiane przez obwoźnego sprzedawcę, ujawniające wszechobecną iluzję panującą w świecie. Dopiero uważna lektura całości tomików pozwala nakreślić swego rodzaju mapę zarówno przestrzenną, jak i problemową.

W tomiku *Jajo...* na przykład zdarzenia przedstawiane w poszczególnych obrazach pozbawione są porządku chronologicznego, a czasami nawet ciągu przyczynowo-skutkowego. Można je więc czytać w dowolnej kolejności, pod warunkiem, że przeczyta się je wszystkie. Pod pewnymi względami projekt taki przywołuje dziewiętnastowieczną *Księgę* Mallarmégo, w której osobne kartki mogły być przekładane i czytane w dowolnym porządku, co pozwalało tworzyć ją na nowo podczas każdej lektury. Obrazy w tomiku są ponumerowane i w związku z tym nie ma on struktury jawnie otwartej, niemniej jednak wewnętrzna struktura

²³ Za D. Bajt: *Življenje in delo...*, s. 200: „Tomik *Oku*, w którym Strniša poetycko streszcza swe poglądy na temat wszechświata, prezentuje próbę logicznej formuły na podstawie *Krytyki czystego rozumu* Kanta”.

²⁴ W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T. 2. Warszawa 1970, s. 164.

tekstów nie wymaga przestrzegania narzuconego porządku. Ponadto w rozpoczynającym tomik cyklu *Nastop — Początek* domokrażca, będący bohaterem całego tomiku, a zarazem twórcą przedstawionego świata, prezentuje siebie, podkreślając również charakterystyczne cechy wyglądu zewnętrznego, które pozwalają rozpoznać go później w innych postaciach występujących w jego opowieściach. Znakami rozpoznawczymi są: czarna przepaska na wybitym oku, rozlana żrenica drugiego oka (ślepotą nieprzeszkadzająca mu widzieć), zbyt długi płaszcz, za małe buty, krótkie nogi, kapelusz. Dopiero w trakcie lektury tworzy się pełny wizerunek postaci domokrażcy i jej „wariantów”, ponieważ w kolejnych obrazach podawane są coraz to nowe informacje o nim. Należy dodać, że tomiki *Jajo...* i *Nożyczki...* mają najbardziej moralizatorski charakter w całej poezji Strnišy. W zamieszczonych w nich wierszach (choć najwyraźniej w dramatach) ujawnia się jego moralizatorstwo w krytycznym, satyrycznym stosunku do współczesnych zjawisk społecznych i dewiacji psychicznych²⁵.

Trzy ostatnie tomiki Strnišy zasługują zatem na szczególną uwagę historyków literatury oraz mediatorów międzykulturowych, jakimi bez wątpienia są tłumacze. Trudność z ich przekładaniem wynika jednak z faktu, iż mają one bardziej hermetyczny od pozostałych charakter. Z tych prawdopodobnie powodów Katarina Šalamun-Biedrzycka zdecydowała się na ich pominięcie. Dekonstrukcja tomików mogłaby zbytnio zniszczyć integralność idei poetyckiej. Sama tłumaczka wyjaśnia jednak, że wybór jej podyktowany był przekonaniem, iż pierwsze cztery tomiki Strnišy są najważniejszymi jego tomikami poetyckimi, co wskazywałoby na redukcjonistyczną interpretację dorobku poetyckiego słoweńskiego twórcy.

Ważne w tym kontekście wydaje się, iż prezentując w antologii *Srebro i mech* utwory Strnišy, Šalamun-Biedrzycka decyduje się na rozbięcie cyklu *Gora — Góra* z tomiku *Odisej — Odyseusz* (pominięcie III i V części), a jedną z charakterystycznych cech w strukturze poezji artysty jest właśnie budowa cykliczna jego wierszy. Od drugiego tomiku — *Odyseusz* — to cykl staje się podstawową strukturą kompozycyjną poezji. Sam Strniša w przedmowie do autorskiego wyboru pt. *Vesolje — Wszechświat* stwierdza, że jego poematy — jak określa swe utwory — złożone z pięciu części tak naprawdę stanowią jeden wiersz, którego poszczególne fragmenty są z sobą związane w ten sposób, że czytane bądź publikowane poza kontekstem całości cyklu mogą stać się niezrozumiałe lub mogą być źle odczytywane. Ponadto wyłączenie któregoś z wierszy zaburzałoby znaczenie pierwotnej struktury²⁶. Wszystkie cykle Strnišy zbudowane są z pięciu czterowersowych strof, co podkreśla związek z tradycją wiersza słoweńskiego i stanowi

²⁵ „[...] moralno kritičen, satiričen odnos do sočasnih, predvsem moralno družbenih pojavov oziroma njihovih deviacij”. M. Schmidt-Snoj: *Realistično in fantastično doživljanje sveta*. „Sodobnost” št. 7. Ljubljana 1977, s. 735.

²⁶ Por. G. Strniša: *Vesolje...*, s. 12—13.

wyraz wiary w harmonię, sens i ład świata²⁷. Rozbicie tej podstawowej jednostki kompozycyjnej poezji Strnišy przez tłumaczkę świadczy zatem o pominięciu przez nią całościowej koncepcji formalno-ideowej poety. Hermetyczny charakter ostatnich tomików nie wydaje się zatem powodem decyzji o nienaruszaniu formalnej koncepcji trzech ostatnich tomików przez wybiórcze tłumaczenie niektórych wierszy/cykli w nich zawartych, a tym samym decyzji o wyłączeniu tychże tomików z proponowanego polskim odbiorcom wyboru.

Kolejny istotny poziom wyborów tłumaczki stanowi poziom poetyki tekstów. Na tym poziomie przede wszystkim ujawnia się brak przylegania obrazu rzeczywistości kreowanej przez Strnišę do obrazu tej, którą prezentuje Šalamun-Biedrzycka kręgowi odbiorców sekundarnych. Tłumaczka we wstępie stwierdza, że „wątkiem przewodnim mają być stopnie w uwalnianiu się grozy [...] uniwersalnej, mimo ukonkretnienia, i zagrażającej każdemu człowiekowi, grozy, którą trzeba zaklinać również przy pomocy stałej, w męce wypracowanej formy i coraz bardziej rygorystycznej melodii”²⁸. Groza jest niewątpliwie obecna w stwarzanej przez poetę rzeczywistości, współistnieje jednak z nadzieją, harmonią i wyższym sensem. Prezentując zatem twórczość Strnišy jedynie jako „stopnie uwalniania się grozy”, tłumaczka zawęża perspektywę oglądu kreowanej rzeczywistości jedynie do wymiaru inspirowanego filozofią egzystencjalizmu.

Z pewnością dla poezji Strnišy (a także Zajca i Taufera, należących to tej samej „krytycznej generacji”) charakterystyczne jest to, że wszelkie poetyckie „odpowiedzi” czy prawdy przestają mieścić się w horyzoncie romantycznego humanizmu czy sentymentalizmu, ale coraz bardziej harmonizują z prawdą o nowym *odczarowanym* świecie, przez co bliskie są poecie problemy egzystencjalne. Źródłem ich jest głęboko przeżywany kryzys świata, jego impas i absurdalność. Z tego względu Janko Kos określa twórczość generacji Strnišy mianem „poezji absurdu”²⁹. Jest ona wyrazem egzystencjalnej koncepcji człowieka jako istoty rozdartej między rzeczywistością a ideałem; terażniejszością a przeszłością i przyszłością; między decyzją a działaniem lub pasywnością; wreszcie między bytem a nicością³⁰. Ważnym kontekstem dla poezji Strnišy jest zatem filozofia egzystencjalna w jej różnych odmianach; w niej odnajdywał światopoglądowe motywacje do prezentacji swych bohaterów oraz ich losów. W jego wierszach odnaleźć można sy-

²⁷ Warto dodać, że strofa tego typu, począwszy od romantyzmu, jest jedną z najczęściej występujących w tradycji słoweńskiego poezjopisarstwa. Jest to również często spotykana budowa zwrotek w słoweńskiej poezji ludowej. Fakt wyboru przez Strnišę takiej struktury formalnej ma, według Tonego Pretnara, podwójne znaczenie. Z jednej strony „besedilo želi biti pesem v pravem pomenu besede” (T. Pretnar: *Strniševa štirivrstičnica*. In: *XXIV Seminar slovenskega jezika literature in kulture*. 4—16 VI 1988. Ljubljana, s. 143—155), z drugiej zaś strony taka budowa strof przywołuje dziedzictwo kulturowe Słoweńców począwszy od literatury ludowej.

²⁸ K. Šalamun-Biedrzycka: *Wstęp...*, s. 6—7.

²⁹ J. Kos: *Med tradicijo in avantgardo*. „Sodobnost” št. 10. Ljubljana 1970, s. 971.

³⁰ Por. *Filozofia i sociologia XX wieku*. Red. B. Baczkowski. Warszawa 1962, s. 330.

gnały rozważań Sorena Kierkegaarda, Jeana Paula Sartre'a, Martina Heideggera, Alberta Camusa, a zwłaszcza przedstawiciela egzystencjalizmu chrześcijańskiego Gabriela Marcela³¹. Egzystencjalizm przenika do poezji autora *Mozaik* w postaci fundamentalnych pytań, zarówno w planie jednostkowym, jak i w perspektywie trwania ponadindywidualnego, pytań o sens istnienia, o miejsce człowieka w społeczności, wreszcie o jego jednostkowe przeżycia usytuowane pomiędzy opozycjami — aksjomatyczną (zło — dobro), ontologiczną (byt — nicość), temporalną (przeszłość/przyszłość — terażniejszość). W jego poezji dostrzec można wyraźne odbicie teorii filozoficznej egzystencjalizmu i właśnie ten wymiar poezji Strniśy pragnie zaprezentować Šalamun-Biedrzycka.

Wybiera wiersze/cykle, w których podstawowym doświadczeniem podmiotu lirycznego/bohatera jest wyobcowanie, poczucie osamotnienia i zagrożenia w świecie. Zupełnie samotnie, zdając się jedynie na własne możliwości, wędruje bohater dwucyklu *Inferno — Piekło*; wyłączony ze wszystkich realnych związków z innymi jednostkami jest ślepiec z utworu *Zvezde — Gwiazdy*; na wzór Heideggerowskiego podmiotu, istoty wrzuconej w byt, egzystuje samotnie siedzący na brzegu *Odisej — Odyseusz*; w całkowitej alienacji, zamknięty w ciemnej komnacie, zмага się bohater cyklu *Borilnica — Komnata walki*. Osamotnienie jest częstym sposobem konceptualizowania sytuacji życiowej bohatera Strniśy. To, co w obrazie rzeczywistości tworzonej przez poetę, a prezentowanej przez Šalamun-Biedrzycką zostało bardziej zaakcentowane, to nieprzychylność świata, a nawet jego wrogość. Nieprzychylność świata najwyraźniej widoczna jest w dwucyklu *Inferno — Piekło*, będącym w mym odczuciu najbardziej mrocznym i pesymistycznym utworem Strniśy. Już sam tytuł wskazuje, jak nieprzyjazną i nieodgadnioną przestrzeń przemierza bohater. Egzystencja człowieka ukazana jest tu jako ciągle, skazane na porażkę, zmaganie się z przeciwnościami. W pierwszej części cyklu bohater samotnie wędruje przez pustynię³², co stanowi poetyckie odbicie tezy egzystencjalizmu głoszącej, że człowiek jest samotny; poszukując prawdy o świecie, zdany jedynie na własne doświadczenia. W cyklu drugim bohater wędruje do wnętrza stojącej na środku pustyni góry, gdzie znajduje się labirynt. W samym sercu labiryntu natomiast przebywa człowiek z głową byka — mityczny Minotaur. Wędrowcy, którzy nie umarli wcześniej z wycieńczenia lub pragnienia, giną nabici na jego rogi:

V te kraje pride samo malokdo.

Do tych miejsc przybywają tylko
nieliczni.

Noben pa se še ni vrnil iz gore.

I nikt nie powrócił jeszcze z góry.

³¹ Sam Gabriel Marcel sprzeciwia się temu, aby jego filozofię nazywać egzystencjalizmem. Woli nazwę „neosokratyzm” lub „sokratyzm chrześcijański”. Historycy filozofii jednak jego rozważania rozpatrują w kontekście egzystencjalizmu.

³² Dodatkowo archetypowy obraz pustyni wskazuje na ogromne wyobcowanie i samotność człowieka. W nawiązaniu do Biblii pustynia jest miejscem zmagania się Boga-Człowieka z Diabłem.

Ucieczka w świat własnych iluzji, wspomnień lub mistyczne doświadczanie bytu stają się formą buntu, będącego odpowiedzią na doświadczanie absurdu egzystencji. W wyborze zatem jedynie zasygnalizowana jest Strnišowska wiara w istnienie wyższego porządku i „kosmicznej świadomości”. Dla odbiorcy sekundarnego staje się on przede wszystkim (podobnie jak Dane Zajc; ich poezję tłumaczka określa wspólnym mianem „pełna pesymizmu”³⁹) poetą egzystencjalistą. A przecież Strniša traktował egzystencjalizm jako myśl rejestrującą symptomy rozpadu po to, by świat i człowiek zostały na nowo scalone, pojmowane holistycznie jako współistnienie świata, człowieka i wszechświata. W wyborze brak doświadczenia poczucia jedni z całym wszechświatem i najmniejszą jego częścią. Šalamun-Biedrzycka prezentuje raczej utwory konceptualizujące samotność, obcość, pustkę i zagubienie człowieka w świecie. W wyborze nie ma utworów (prócz *Arki Noego*) będących świadectwem istnienia głębi i możliwości przekraczania różnych wymiarów rzeczywistości, ich transgresji; wyrażają raczej niemoc i rozdarcie bohatera.

Dodatkowo na poziomie samych przekształceń translatorskich tłumaczka wybiera takie rozwiązania, które potęgują mroczny, pełen absurdu obraz świata. Z uwagi na konieczną skrótowość omówień ograniczę się jedynie do wskazania najważniejszych przekształceń wpływających na zmianę modelu świata kreowanego przez słoweńskiego poetę.

Cyklem otwierającym wybór Šalamun-Biedrzyckiej pt. *Odyseusz jest Borilnica — Miejsce walki*⁴⁰. Tematem wiersza jest walka (którą można rozumieć również jako walkę wewnętrzną) człowieka z nieprzyjawnymi siłami. Bohater przyjmuje postawę „tragicznego heroizmu”; pomimo trudu i nierozumienia sytuacji, wciąż podejmuje walkę. W przekładzie jednak zmagania stają się konsekwencją przyjęcia postawy rezygnacji, poddania się i braku woli. W wyniku przypisania bohaterowi atrybutów zaspania i „kukłowości”, które w oryginale cechują upersonifikowaną, nieprzyjawną siłę, dochodzi do braku ekwiwalencji zarówno na poziomie obrazowania, jak i konceptualizacji rzeczywistości — bohaterowi przypisana jest ograniczona percepcja śniącego. Dzieje się tak za sprawą zastosowanej przez tłumaczkę amplifikacji, struktury porównania. W przekładzie bohater porównany jest do śniącej kukły, w oryginale to nieprzyjawną siłą ściga bohatera powoli, sennie, jak kukła.

S sanjsko počasnimi gibi te lovi,
kot lutka, ki je nenadoma oživela.
Vse do večera se z njim boriš⁴¹.

Ściga cię powoli, jakbyś śnił,
jak kukła, co ożyła nagle.
Aż do wieczora walczysz z nim⁴².

³⁹ K. Šalamun-Biedrzycka: *Od tłumacza*. W: *Srebro i mech...*, s. 418.

⁴⁰ W tytule tłumaczka dokonuje generalizacji. Faktycznym miejscem walki jest komnata. Dodatkowo końcówka fleksyjna *-ica* sugeruje pomieszczenie zamknięte (*kopalnica, spalnica*). Wydaje się zatem, że przetłumaczenie tytułu jako *Komnata walki* byłoby bardziej adekwatne.

⁴¹ G. Strniša: *Borilnica*, wiersz III. In: *Zvezde...*, s. 19.

⁴² G. Strniša: *Miejsce walki*, wiersz III. W: *Odyseusz...*, s.13.

K. Šalamun-Biedrzycka dokonuje również substytucji niezgodnych z intencją oryginału, które podyktowane są raczej jej indywidualną perspektywą oglądu i stanowią nadużycie. Ograniczę się tylko do wskazania niektórych z nich. *Mistrz walki — mojster borjenja* określany jest w tłumaczeniu jako szermierz. Konkretyzacja ta znacznie zawęża znaczenie do zawodnika uprawiającego jedną z dyscyplin sportowych. Mistrza walki natomiast, zgodnie z intencją oryginału, należy utożsamiać z wszelkimi mocami zmuszającymi człowieka do podjęcia trudu przekraczania własnych granic, do walki wewnętrznej, jak i zmagañ z przeciwnościami. Głosy dochodzące do komnaty z piwnicy są w oryginale porównane do śpiewu zwierzęcia, a więc są waloryzowane dodatnio, w przekładzie natomiast porównane są do głosu zwierzęcia dręczonego przez głód. Przekształcenie to nie jest niczym uwarunkowane, prócz subiektywnego profilowania narzuconego na tekst przez tłumaczkę, a w konsekwencji świadczy o odmiennych ramach percepcyjnych podmiotu lirycznego przekładu i oryginału. Dodatkowo powoduje, że obraz rzeczywistości oddanej w tłumaczeniu jest bardziej przerażający. Odwołania do sfery *sacrum*, do metafizycznego wymiaru zostają w tłumaczeniu zredukowane.

Cykl *Pustkowie* (wchodzący w skład dwucyklu *Piekło*) stanowi opis bezkresnej krainy samotnie przemierzanej przez bohatera. W tłumaczeniu z uwagi na zastosowanie licznych substytucji mamy do czynienia z odmiennym niż w oryginale profilowaniem — drapieżniki pozostające w oddaleniu (*v daljavi*) w polskiej wersji „pozostają w ukryciu” lub są „niewidoczne”; wschodzące w jednej chwili Słońce „wyskakuje”, co dodatkowo wprowadza niezamierzony efekt komizmu. Ponadto liczne (według mnie, nieuzasadnione) inwersje także wpływają na odmienną perspektywę oglądu przedstawianej rzeczywistości. Jednakże najbardziej znaczącym przekształceniem jest substytucja połączona z amplifikacją znaczeniową, zastosowane w ostatnim wierszu cyklu, będącym jednocześnie wprowadzeniem do części drugiej zatytułowanej *Góra*. Tłumaczka neutralne stwierdzenie „Hodi veliko dni” („Idzie wiele dni”) zastępuje wyrażeniem ujawniającym pełną determinację podmiotu, jego chęć osiągnięcia celu — „Byleby osiągnąć grań”⁴³. Wyrażenie to sugeruje również przebieg następujących wydarzeń — wędrowkę podmiotu w celu osiągnięcia szczytu góry, co jest daleko idącym nadużyciem, wprowadza czytelnika w błąd. Bohater kontynuuje bowiem wędrowkę we wnętrzu góry i w ukrytym tam labiryncie. Dochodzi zatem nie tyle do rozszerzenia semantycznego, ile do całkowitego rozminięcia się przekładu z oryginałem, braku ekwiwalencji na poziomie obrazowania, który jest niezmiernie istotny w przypadku twórczości Strnišy, gdyż obrazy rzeczywistości zewnętrznej stają się metaforami wewnętrznych doświadczeń podmiotu.

W tłumaczeniach Šalamun-Biedrzyckiej zdarzają się również przekształcenia, które nie są umotywowane strukturą języka sekundarnego. W cyklu *Odyseusz*

⁴³ G. Strniša: *Pustkowie*, wiersz V. W: *Odyseusz...*, s. 25.

konsekwentnie i bez wyraźnego powodu rzeczownik „čeri” („rafy”) ekwiwalentyzuje jako „skały”; „bičje” („tatarak”) — jako „śląd”; a zestawienie epitetu „vetrovna” („wietrzna”) z rzeczownikiem „noc” zamienia na dwa rzeczowniki — „noc i wiatr”. Gubi w ten sposób także zastosowaną przez autora grę słowną — kilkakrotnie użyte wyrażenie „v vetrovnih nočeh” („w wietrzne noce”) przekształca tłumaczka na „v vetrovnih očeh”. Redukcja pierwszej litery rzeczownika zmienia znaczenie. „Wietrzne oczy” stają się metaforą niepewnej, pozbawionej stałych fundamentów kondycji ludzkiej. W tłumaczeniu w wyniku substytucji na poziomie leksykalnym i gramatycznym zostaje całkowicie zagubiony ten aspekt podmiotu:

| | |
|--|---|
| V vetrovnih očeh pomlad prihaja in odhaja ⁴⁴ . | Wiosna przychodzi i odchodzi jak noc i wiatr ⁴⁵ . |
|--|---|

Mamy tu do czynienia ze znaczącym odejściem od prototypu, jakim jest tekst oryginału, w wyniku czego zredukowana została podmiotowa perspektywa oglądu rzeczywistości.

Bardzo wybiórcze i skrótowe analizy dowiodły, iż w tłumaczeniach poezji Strnišy dokonanych przez Katarinę Šalamun-Biedrzycką w wyborze poezji *Odyseusz* nie brakuje różnego rodzaju transformacji — zwłaszcza redukcji, ale też nieuzasadnionej inwersji (również w zakresie wersów), amplifikacji czy substytucji. Zdarzają się też zwykle błędy, nieścisłości i nadużycia. W rezultacie teksty oryginalne i tłumaczone odbiegają od siebie, a różnice nie są jedynie wynikiem odmienności systemów języka polskiego i słoweńskiego ani różnic w zakresie osobowości autora i tłumaczki, które bezsprzecznie wpływają na sposób konceptualizacji doświadczeń i obrazowania rzeczywistości przedstawianej, a więc — za Bożeną Tokarż — wpisanej w przekład intersubiektywności⁴⁶. Wydaje się, że są czasem efektem nadmiernego dążenia tłumaczki do jednoznaczności.

Omówione przesunięcia semantyczne bezsprzecznie jednak nie umniejszają zasługi, jaką niewątpliwie jest pionierskość tych przekładów. Katarina Šalamun-Biedrzycka wprowadziła wszakże poezję Gregora Strnišy i wielu innych słoweńskich twórców na polski rynek czytelniczy. Należy docenić trud, zaangażowanie i konsekwencję tłumaczki w promowaniu zarówno literatury słoweńskiej w Polsce, jak i polskiej w Słowenii.

⁴⁴ G. Strniša: *Odisej*, wiersz V. In: *Odisej*. Ljubljana 1963, s. 40.

⁴⁵ G. Strniša: *Odyseusz*, wiersz V. W: *Odyseusz...*, s. 47.

⁴⁶ Por. B. Tokarż: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie...*, s. 10—26.

Monika Gawlak

Poezija Gregorja Strniše v prevodu Katarine Šalamun-Biedrzycke

Povzetek

Poezijo Gregorja Strniše, ki je eden najznamenitejših slovenskih pesnikov XX. stoletja, najobširneje predstavlja Katarina Šalamun-Biedrzycka. Razen pesmi v antologiji *Srebro in meh* je izdala tudi samostojen izbor njegove poezije *Odisej*. Pričujoči članek obravnava prevajalske odločitve na treh nivojih — na nivoju izbora zbirk, pesmi ter posameznih prevajalskih preoblikovanj.

Na nivoju izbora zbirk prevajalka ne upošteva treh zadnjih, ki najbolj izrazito predstavljajo idejo „vesoljske zavesti“, ki pa je celo najprepoznavnejša značilnost njegove ustvarjalnosti. Bralci prejemniške kulture torej nimajo možnosti za vsaj selektivno spoznanje zbirk, v katerih Strniša najbolj realizira (v okviru lirike) lastno koncepcijo sveta in vesolja.

Na nivoju poetike besedil predstavlja prevajalka poezijo Strniše samo kot „stopnje naraščanja groze“ in s tem precej zoži perspektivo pogleda na resničnost Strniševega pesniškega sveta samo na plat razsežnosti, ki jih navdihuje eksistencialna filozofija. Konfrontativna analiza besedil izvirmikov in prevodov pa je dokazala precejšnje odklone.

Vsekakor pa je treba Katarini Šalamun-Biedrzycki priznati, da je z obravnavanimi prevodi opravila pionirsko delo v približevanju Gregorja Strniše poljskojezičnim bralcem.

Monika Gawlak

The Gregor Strniša's poetry translated by Katarina Šalamun-Biedrzycka

Summary

The poetry of Gregor Strniša — one of the greatest Slovenian poet of the XX century — is widely presented in Poland by Katarina Šalamun-Biedrzycka. Apart from poetry anthology *Silver and moss* she also published independent selection of his poetry *Odysseus*. Presented article considers the translator's choices on three levels — chosen poetry volumes, poems and translator's transformations itself.

On the level of chosen poetry volumes the translator omits the last three ones, clearly realizing specific for the artist idea of the „cosmic consciousness“. The circle of receiving audience is being deprived of even selective experience of the volumes' character, in which Strniša realizes (on the lyrical range) his conception of the world and universe.

On the level of poetics translator presents Strniša's poems only as „degrees of releasing terror“ and at the same time limits the perspective of the created reality only to the dimension inspired by existentialist philosophy.

Comparing the original text with the translation has proven that they differ significantly. However, Šalamun-Biedrzycka's translations undoubtedly deserve merit for their pioneering quality.

Anna Muszyńska

„Polskość” w słoweńskich przekładach Rozki Štefan

Kiedy Polska utraciła niepodległość, stopniowo wyłoniło się pojęcie *polškości* jako jakiejś nieuchwytniej rzeczywistości, domagającej się wierności i istniejącej nawet bez wcielenia się w państwo. Jest niezwykle trudno dokonać bezstronnej oceny polskiej umysłowości w tym okresie. Jeśli historię kraju można nazwać „nienormalną”, to jego myśl i literatura była taką nie mniej¹.

W tym roku (2009) słoweńska tłumaczka Rozka Štefan skończy 96 lat. Całe życie poświęciła na przybliżanie Słoweńcom polskiej kultury i literatury. Jako pierwsza lektorka języka polskiego na Uniwersytecie w Lublanie wychowała pokolenie znakomitych słoweńskich tłumaczy polonistów takich, jak: Tone Pretnar, Nikolaj Jež, Dušan Pirc czy Katarina Šalamun-Biedrzycka. Jest również badaczką literatury polskiej, autorką wielu rozpraw krytycznych i historyczno-literackich, przy czym główny obszar jej zainteresowań to romantyzm, rozumiany nie tylko jako okres, epoka w kulturze polskiej, ale także jako swoista kwintesencja polskości, ponadczasowy mit narodowy, zawsze obecny w języku, w tradycji i w świadomości napiętnowanych historią Polaków. Jej wybory translatorskie (w szerokim tego słowa znaczeniu), związane często ze strategią prezentacji, w dużej mierze są odbiciem osobistej, umotywowanej biograficznie fascynacji „krajem nad Wisłą” i pragnieniem podzielenia się tą fascynacją z własnym narodem. Štefan jako młoda studentka lublańskiej slawistyki przyjechała tuż przed wojną, w ramach stypendium, studiować polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Przepelniona

¹ Cz. Miłosz: *Historia literatury polskiej*. Kraków 1994, s. 236.

ideami romantycznymi, które w obliczu nadciągającej wojny znów odżyły w wyobraźni narodu polskiego, po powrocie do Lublany przyłączyła się do tamtejszego ruchu oporu. W 1943 r. aresztowano ją i deportowano do obozu koncentracyjnego w Ravensbrück, gdzie serdecznie zaprzyjaźniła się z polskimi więźniarkami. Doświadczenia te niewątpliwie wpłynęły na specyficzny rodzaj „romantycznej empatii” tłumaczki — to w obozie koncentracyjnym powstały pierwsze próby tłumaczenia Mickiewiczowskich *Dziadów*².

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Rozka Štefan przełożyła właściwie większość najważniejszych polskich dzieł romantycznych: liryki i poematy Słowackiego (m.in. *Grób Agamemnona*, *W Szwajcarii*), wiersze Norwida i niemal wszystkie utwory Mickiewicza. Już same tytuły niektórych z nich, chociażby „regionalne” *Dziady*, przetłumaczone jako *Praznik mrtvih*, stanowiły nie lada wyzwanie translatorskie. Dlatego swoistym ukoronowaniem pracy translatorskiej tłumaczki stał się przekład Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, dzieła, które mogłoby posłużyć za wzorcowe tym, którzy ciągle jeszcze translatoryce stawiają jakieś granice, a interkulturowość traktują jak sferę teorii. *Gospod Tadej ali zadnji maščevalni pohod v Litvi. Plemiška povest v verzih iz let 1811 in 1812 v dvanajstih spevih* okazał się właśnie przekładem interkulturowym. Z problemami, które rodził ten przekład, mógł się uporać jedynie prawdziwy znawca, znakomity polonista, polonista-polonofil. Tłumaczenie każdego wybitnego utworu zanurzonego w kulturze, odwołującego się do kulturowego kodu jako narzędzia komunikacji czytelników należących do konkretnej społeczności, jest zadaniem wyjątkowo ambitnym. Jedni uważają za szaleństwo chęć połączenia dwóch języków i kultur, których duch jest inny („kto się bierze za przekład, ten swą duszę może polecić opiece chyba tylko Syzyfa”³), inni chcą odnaleźć w przekładzie nie tylko charakter autora oryginału, ale także klimat i smak jego kraju⁴.

Epoka romantyzmu w kulturze polskiej to okres tak specyficzny, że nawet Miłosz nie zawahał się go nazwać „nienormalnym”. Warto zwrócić uwagę na fakt, że romantyzm to także epoka, która w naszym kraju skończyła się albo raczej zaczęła odchodzić w zapomnienie właściwie dopiero w ostatnim dziesięcioleciu XX w. Duch tamtego czasu zawsze obecny był w narodzie, który w zasadzie dopiero wtedy uwierzył w swą moc i zapragnął świadomie wpływać na rodzimą historię, mimo iż przyszło mu za to „na śmierć iść po kolei”, bo okazywało się, że „miecz Archanioła” i szaleńcza odwaga mniejszości w kontekście wielkiej polityki „mocarniejszych” to za mało. Romantyzm jest więc w pewnym sensie kwintesencją „polskości” — zawiera w sobie wszystko to, co składa się na specyfikę kraju nad Wisłą; w kulturze polskiej to już nie tylko dziewiętnastowieczny,

² Informacji tej udzielił autorce Profesor N. Jeż.

³ A. Labuda: „Pan Tadeusz” we francuskiej tradycji przekładowej. „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 3/4, s. 67.

⁴ Za: E. Skibińska: *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza”*. Wrocław 1999, s. 21.

„wywrotowy” prąd filozoficzny czy estetyczny, ale przede wszystkim pewien etos narodowy, ponadczasowy sposób myślenia, postępowania i odczuwania otaczającego świata.

Ta polska „romantyczność” znana jest Słoweńcom właśnie głównie dzięki przekładom Štefan. Tłumaczka, przekładając poetów współczesnych, zawsze wybiera tych najbardziej w owej polskości zakorzenionych — Miłosza, Staffa, Szymborską, Leśmiana, Wierzyńskiego czy Tuwima. Tłumacz musi być bilingwalny i biculturowy — pisze Bożena Tokarz — „musi być również znakomitym etnografem, co oznacza, że wymaga się od niego nie tylko tego, żeby wiedział wszystko o języku z jakiego tłumaczy, ale również wszystko o narodzie, który tym językiem się posługuje”⁵. Štefan właśnie takim tłumaczem jest, doskonale wyczuwa „ducha narodu”, polskie naznaczenie historią i tradycją; jej wybory to bardzo przemyślana strategia, strategia nieustannego prezentowania czytelnikowi słoweńskiemu istoty polskiej kultury, której historiotwórczy trzon stanowiła literatura, słowo wielkich poetów, słowo wieszczów.

W latach 1999—2007 tłumaczka wydała trzy autorskie przekłady: w 1999 r. antologię polskiej liryki miłosnej pt. *Prošnja za srečne otoke — Antologija poljske ljubezenske lirike*, w 2000 r. *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza, a rok później wybór wierszy Tuwima (2001) *Julian Tuwim*. Wymienione ostatnie „autorskie” wybory tłumaczki — będące przedmiotem niniejszych rozważań — znakomicie unaocniają jej translatorską konsekwencję, są swoistym podsumowaniem jej preferencji, kwintesencją jej translatorskiej misji, także w obrębie „mikrowyborów” dokonanych w płaszczyźnie immanentnej konkretnych przekładanych tekstów. Te trzy z pozoru bardzo różne przekłady łączy właśnie odmiennie realizowana strategia prezentacji „polskości”.

Konrad Wallenrod to dzieło, które zabarwia się kontekstem. Kontekst ten wzbogaca sens poematu i nadaje mu znaczenie ideologiczne, a przecież jest, w płaszczyźnie interpretacyjnej tekstu, zrozumiały tylko dla odbiorcy znającego historię Polski, to, co działo się na obszarze Królestwa Kongresowego przed wybuchem powstania listopadowego w latach dwudziestych XIX w. W kostiumie historycznym, zanurzony w scenografię Litwy, został przedstawiony przedpowstaniowy spiskowiec, zmuszony do podjęcia działań niezgodnych z przestrzegającym przez pokolenia jego przodków „honorowym kodeksem”. I ta płaszczyzna ideologiczno-aluzyjna jest w zasadzie nieprzekładalnym elementem poematu. Tłumaczka radzi sobie z nim w sposób właściwie jedyny z możliwych: wyjaśnia genezę ideową utworu w dość obszernym posłowiu, opisując dokładnie sytuację

⁵ Por. B. Tokarz: *Światło między językami, czyli o potrzebie komparatystyki*. W: *Komparatystyka literacka w przekładzie*. Red. P. Fast, K. Żemła. Katowice 2000, s. 7—18; Eadem: *Krytyka przekładu w świetle systemu oczekiwań odbiorczych*. W: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Red. P. Fast. Katowice 1999.

spiskujących Polaków w latach dwudziestych XIX w., do powstania listopadowego, kiedy to „beseda postala telo, a Wallenrod Belweder”. Nakreśla więc szerszy kontekst polityczny, ważne daty, miejsca, zdarzenia, przybliżając odbiorcy sekundarnemu ideową płaszczyznę utworu, płaszczyznę aluzyjną, możliwą do odczytania tylko przez czytelnika „rodzimego”.

Ciekawe wybory translatorskie determinują również sferę wewnętrzną poematu. Konrad jest dla tłumaczki bohaterem reprezentatywnym — przedstawia pewien model patriotyzmu polskiego, który według niej jest patriotyzmem szlachetnym i heroicznym, bardziej godnym podziwu niż kontrowersyjnym. W związku z tym Štefan neutralizuje tak wyeksponowany w oryginale problem podwójnej moralności głównego bohatera. Otóż w przekładzie niegodna rycerza tragiczna konieczność zastosowania podstępny jako metody walki z wrogiem schodzi niejako na drugi plan; najważniejsze jest tu prometejskie poczucie odpowiedzialności za naród i ojczyznę, poczucie patriotycznego obowiązku związane z wyrzeczeniem się własnego życia, szczęścia i godności. Tłumaczka nigdy, nawet kosztem niewierności wobec oryginału, nie nazywa bohatera zdrajcą, jak robi to Mickiewicz, eliminuje ten leksem zupełnie, np.:

[Krzyżacy] [...] wołają Alfa po imieniu:
Zdrajco! Twa głowa dzisiaj pod miecz padnie [...]

[...] pokličejo že Alfa po imenu:
Zdaj ti pod mečem glava odleti.

albo używa w stosunku do działań bohatera ekwiwalentu innego (np. „moritve” czy „maščevanje”). Przedstawia go również nieco inaczej w kontaktach z ukochaną Aldoną: w oryginale Konrad zwierający się kochance u wrót jej pustelni poddaje się chwilom słabości, przestaje panować nad emocjami, staje się sentymentalnym, cierpiącym kochankiem, posługuje się rozpoetyzowanym, mało konkretnym językiem, a jego wypowiedzi utrzymane są w tonie skargi. W przekładzie Konrad mówi konkretniej, nie jest tak ekspresywny i rozchwiany, jest przygotowany na to, co stało się jego udziałem:

Upadł do nóg Aldony, ręce jej cisnął do serca [...]
Biada — mówił — niewiastom, jeśli kochają *szaleńców*,
Których oko wybiegać lubi za wioski granice [...]
Których sercu nie może szczęście domowe wystarczyć

Padel Aldoni k nogam, roke na srce si pritisnil [...]
Takim je ženskam gorje, k ljubijo zanesenjake,
Take, ki njihov pogled hiti rad prek meje vasice [...]
S srečo osebno srce teh mož ni nikdar zadovoljno.

I w tym fragmencie dość kontrowersyjny (aczkolwiek bardzo romantyczny) leksem „szalenię” został zastąpiony modyfikującym nieco znaczenie leksemem „zanesenjak”, czyli „pasjonat, entuzjasta, też fanatyk”. Deklaracja bohatera, że jest, w pewnym sensie, kimś „niespełna rozumu”, bo porzuca swe szczęście osobiste, w przekładzie brzmi zupełnie inaczej. Tłumaczka zmienia również perspektywę we fragmencie: „których sercu nie może szczęście domowe wystarczyć” na: „s srečo osebno srce teh mož ni nikdar zadovoljno”, czyli: „szczęściem osobistym serca tych mężów nigdy się nie zadowolą”. Zdanie to w tłumaczeniu brzmi o wiele bardziej patetycznie, asocjuje silniej niż w oryginale. Bohater o prometejskiej postawie i szlachetnym charakterze, postawiony przed dylematem „dobro własne a sprawy publiczne”, zawsze wybierze to drugie. Ta swoista idealizacja głównego bohatera i neutralizacja moralnego problemu zdrady w poemacie wiąże się z pragnieniem pokazania specyficznego, idealistycznego modelu patriotyzmu polskiego, którego realizacją jest wyeksponowanie heroicznego aspektu postawy rycerza Alfa.

Z idealistycznym modelem polskiego patriotyzmu związany jest kolejny, obcy kulturze przekładu, aspekt poematu. To specyficzna rola poezji i poety, twórcy romantycznego, który jako człowiek natchniony przez Boga, „widzący i wiedzący” więcej niż zwykli „zjadacze chleba”, urastał do rangi wizjonera, proroka i duchowego przywódcy narodu.

Chociaż Shelley — pisze Miłosz — nazywał poetę prawodawcą ludzkości, można podejrzewać, że niewielu ludzi w Anglii brało to twierdzenie poważnie. W wyniku narodowych nieszczęść czytająca publiczność w Polsce w sposób dosłowny przyjmowała podobne twierdzenia w stosunku do swych własnych poetów. Poeta obwoływany był charyzmatycznym przywódcą, wcieleniem zbiorowych dążeń narodów; w ten sposób jego praca i biografia przechodziły do legendy⁶.

„Polska literatura romantyczna — stwierdza W. Weintraub — w niebotycznych roszczeniach i apoteozie poety nie dała się wyprzedzić przez żadną inną”⁷. W *Konradzie Wallenrodzie*, mimo że przez współczesnych był traktowany jak swoista „broszura polityczna”, te „roszczenia” nie są jeszcze aż tak silne, jak w literaturze popowstaniowej, niemniej jednak stanowią jej ważny składnik. W powieści na czoło wysuwa się funkcja epopeiczna poezji, uwznioślającej i unieśmiertelniającej to, co w momencie zagrożenia narodu konsoliduje go, pozwala mu przetrwać, stanowi o jego tożsamości — bohaterowie, tradycja, historia. Tak samo dzieje się w przekładzie. Mickiewicz, aby ustami Wajdeloty opowiedzieć o dzieciństwie i młodości Wallenroda, stworzył polską wersję epopeicznego heksametru, wydłużoną intonacyjnie miarę metryczną, pełną patosu i dostojności:

⁶ Cz. Miłosz: *Historia...*, s. 239.

⁷ Cyt. za: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 1991, s. 713.

Skąd Litwini wracali? — Z nocnej wracali wycieczki,
 Wieźli łupy bogate, w zamkach i cerkwiach zdobyte.
 Tłumy brańców zdobyte z powiązаныmi rękami,
 Ze stryczkami na szyjach, bieją przy koniach zwycięzców.

W języku polskim nie można budować wiersza na zasadach metrum greckiego, ponieważ nie ma w nim rozróżnienia na głoski długie i krótkie. Poeta uzyskał ów specyficzny rytm przez następstwo sylab akcentowanych i nieakcentowanych. Tłumaczka miała tu zadanie ułatwione, ponieważ w języku słoweńskim zachował się iloczias. Wykorzystała ten fakt znakomicie, przekładając *Powieść Wajdeloty* pięknym, Homeryckim heksametrem:

Kje so Litvanci bili? Bili so na nočnem pohodu,
 vozijo plen si bogat, v gradovih in cerkvah naropan.
 Z njimi iz nemških dežel ujetnikov zvezanih trume
 Z zanko okoli vratu ob. Konjih hite zmagovalcev.

Powolny rytm relacji i jej ozdobność sprawiają, że los młodego Wallenroda jawi się czytelnikowi słoweńskiemu w aurze wzniosłego wspomnienia, w którym nostalgia za utraconą Arkadią wolności i miłości spotyka się ze smutkiem przeżyć i kategorycznymi wyzwaniem do czynu. W przekładzie, właśnie głównie dzięki możliwościom fonetycznym języka słoweńskiego, analogia staje się bardziej bezpośrednia, ewokuje szlachetność duszy bohatera i jego heroizm godny ponadczasowych, greckich bohaterów.

Poemat przede wszystkim pisany jest jedenastozgłoskowcem, rodzajem wiersza, który bardzo często (zaraz po trzynastozgłoskowcu) występował w polskiej romantycznej poezji epickiej jako jedna z form „godna wielkich narodowych tematów”. Miał już wówczas dość ugruntowaną pozycję: jedenastozgłoskowca jako pierwszy użył Kochanowski w poemacie heroikomicznym *Szachy*, potem Krasicki w *Monachomachii* i *Antymonachomachii*, jest to również forma wierszowa, którą posłużył się Piotr Kochanowski w znakomitym przekładzie *Jerozolimy wyzwolonej*, włoskiej epopei autorstwa T. Tassa. Nie jest to także wiersz nieznanый słoweńskiej tradycji literackiej: sylabiczny jedenastozgłoskowiec zaistniał już w świadomości literackiej Słoweńców dzięki Prešernowi i jego powieści poetyckiej *Krst pri Savici*, wzorowanej przecież na Mickiewiczowskim *Konradzie Wallenrodzie*⁸. Jedenastozgłoskowcem napisana jest w poemacie *Pieśń Wajdeloty*. Halban śpiewa po to, by oddziaływać na ludzi — jego pieśń, wygłoszona na uczcie, jest kolejnym patetycznym fragmentem powieści, poetycką apoteozą duchowej mocy tkwiącej w pieśni, w której chroni się tradycja zagrożonego narodu.

⁸ Zob. R. Štefan: *Pesnik in njegovo delo*. In: A. Mickiewicz: *Konrad Wallenrod*. Prevedla in spremno besedo napisala R. Štefan. Ljubljana 2000, s. 74—76.

Tłumaczka zachowuje ekwiwalencję wersyfikacyjną: zgrabnie posługuje się jedenastozgłoskowcem; udaje jej się jednocześnie zachować ogromną większość rymów żeńskich:

O ljiudska pesem! ti si kot nekdanja
Skrinja zaveze — davnim dnem zavetje!
Meč vitezov si ljudstvo vate shranja
In prejo svojih misli, čustev cvetje.

Tebe nobena moč ne bo zlomila,
Dokler se s tabo ljudstvo še tolaži
O ljiudska pesem, ko stojiš na straži
Spominov hrama narodovega,
Arhangelški so glas tvoj in tvoja krila —
Imaš pa tudi meč arhangela.

O wieści gminna! Ty arko przymierza
Między dawnymi i młodszymi laty
W tobie lud składa broń swego rycerza
Swych myśli przędzę i swych uczuć kwiaty
Arko! Tyś żadnym niezłamana ciosem,
Póki cię własny lud nie znieważy;

O pieśni gminna, ty stoisz na straży
Narodowego pamiątek kościoła,
Z archanielskimi skrzydłami i głosem —
Ty czasem dzierżysz i miecz archaniola.

Odwołując się do topiki religijnej, śpiewak sakralizuje w monologu oryginału „wieść gminną” — a więc anonimowe, przekazywane z pokolenia na pokolenie podania o bohaterach, i „pieśń gminną” — trwającą w świadomości ludu poezję zawierającą wiedzę o przeszłości narodowej. Tłumaczka stosuje jeden ekwiwalent — „O ljudska pesem” („pieśń gminna”). Uogólnia te dwa znaczenia, nie wprowadzając rozróżnienia na „wieść” i „pieśń” — w kulturze przyjmującej takie rozróżnienie nie miałyby sensu, poza tym uogólnienie „ljudska pesem”, dzięki wersyfikacyjnej analogii do Prešernowej „wieści gminnej” o bohaterze Črtomirze, zostanie zrozumiane przez odbiorcę sekundarnego właściwie, czyli tak, jak przez konkretyzację i uszczegółowienie („wieść” i „pieśń”) jest rozumiane w tekście oryginału. Warto dodać, że ta swoista apoteoza ludowych korzeni tożsamości narodu idealnie wpisuje się w etniczno-narodową genealogię Słoweńców. Także forma jedenastozgłoskowca⁹ przywołująca tradycję Prešernowską w tym akurat fragmencie poematu nabiera znaczenia wyjątkowego — wszak to Prešeren nobilitował mowę

⁹ O jedenastozgłoskowcu Prešerna pisał T. Pretnar: *Iz zgodovine slovenskega verznege oblikovanja*. Ljubljana 1997.

ludu słoweńskiego do rangi ogólnonarodowego, oficjalnego języka poetyckiego. W tym kontekście ciekawie został przetłumaczony kolejny fragment:

Arko! Tyś żadnym niezłamana ciosem,
Póki cię własny lud nie znieważy.

O ljiudska pesem [...]

Tebe nobena moč ne bo zlomila,
Dokler se s tabo ljiudstvo še tolaži.

Tłumaczka zmienia całkowicie znaczenie frazy na „dokler se s tabo ljiudstvo še tolaži”, czyli „dopóki jesteś pocieszycielką [ludzi prostych] ludu” (choć mogłoby się wydawać, że jest to tylko zmiana perspektywy), kładzie nacisk na funkcjonalny aspekt „pieśni gminnej”, na jej dobroczynne działanie dla narodu. Mickiewiczowska fraza oryginału znów przyjmuje ton moralizatorsko-oskarżycielski i ostrzegawczy — „póki cię własny lud nie znieważy”, w tekście wypowiedziana jest jakby w kierunku biesiadującego na uczcie z Niemcami zdrajcy Witolda. Štefan raz jeszcze łagodzi ton wypowiedzi, niweluje negatywny moralnie wydźwięk, eksponując o wiele ważniejszy i cenniejszy dla kultury przyjmującej aspekt afirmacji duchowej tożsamości przez utylitarne istnienie poezji i tradycji.

W Polsce literatura miała funkcję niemalże historiotwórczą, działała na odbiorcę jak polityczna odezwa — dość przypomnieć siłę oddziaływania *Konrada Wallenroda* (nazywanego przecież broszurą polityczną) na młode pokolenie Polaków, które doprowadziło w końcu do wybuchu zbrojnego powstania. Kiedy więc autor pisze, że literatura nie tylko unieśmiertelnia, ale i prowadzi na śmierć, bo „czasem dzierży i miecz archanioła”, tłumaczka w ramach strategii prezentacji tej polskiej romantycznej idei wypowiada ją bardziej pewnie i definitywnie, zamieniając przysłówek „czasem” na „także”:

Arhangelski so glas tvoj in tvoja krila —
Imaš pa *tudi* meč arhangela.

Z archanielskimi skrzydłami i głosem —
Ty *czasem* dzierzysz i miecz archanioła.

Miecz, tu symbol poezji, która nawołuje do walki, do zbrojnego czynu, staje się w przekładzie nie atrybutem tymczasowym, lecz stałym, dla tej poezji charakterystycznym.

W przekładzie poematu znakomicie też została wyeksponowana postać starego wajdeloty Halbana. Tłumaczka zachowała element obcości, nie przekładając słowa „wajdelota” (użyła jedynie słoweńskiej transkrypcji), dzięki czemu pieśniarz stał się znakiem pewnego charakterystycznego dla kultury oryginału modelu postrzegania funkcji literatury w społeczeństwie. Oprócz tego, że zgodnie z zamysłem oryginału uosabia rolę i znaczenie poezji w życiu podbitego narodu w ogóle,

stanowi również ważny element kulturowej prezentacji tłumaczki, symbolizuje bowiem typowo polski, romantyczny sposób myślenia o literaturze, która w Polsce pełniła taką funkcję, jaką on spełnia w poemacie: wychowywała, napominała, przewodziła, zgrzewała do walki i unieśmiertelniała.

Konrad Wallenrod to klasyka polskiego romantyzmu, dzieło które z różnych względów poruszało wiele pokoleń Polaków. Na gruncie kultury przyjmującej utwór ten (bez zapoznania się z wyjaśniającym posłowiem) traci jednak swą dziewiętnastowieczną polityczno-historyczną aluzyjność. Słefan kompensuje ten fakt w sposób najlepszy z możliwych: kładzie nacisk na ideę patriotyczną poematu, prezentując pewien model patriotyzmu polskiego, ewokujący również imperatyw powinności wobec ojczyzny w ogóle (*vide*: rola poety i poezji w życiu narodu).

Z oczywistych względów nieco subtelniej, acz z pełną konsekwencją ta strategia prezentacji realizowana jest w *Antologii poljske ljubezenske lirike*; tłumaczka znakomicie połączyła ją z dość ograniczonym ukierunkowaniem tematycznym antologii. Nie rezygnując z założenia, że będzie to antologia ukazująca przede wszystkim miłość kobiety i mężczyzny, delikatnie, w odpowiednich miejscach, wplotła doń konkretny kontekst historyczny (piętno historii), nie burząc tym samym liryczno-erotycznego klimatu zbioru¹⁰.

Słoweńska antologia — wydana w 1999 r. w Radovlicy — nie jest zbyt obszerna, co może nieco dziwić, bo przecież nie ma chyba bardziej uniwersalnego i chwytliwego tematu niż miłość, a literaturze polskiej nie brakuje poetów, którzy korzystając z szerokiej możliwości języka polskiego piszą o tym uczuciu z prawdziwie poetycko-metaforyczną pasją. Zbiorek ten to próba ukazania w porządku chronologicznym, zgodnym z procesem historyczno-literackim, najważniejszych poetów polskich, którzy najczęściej w dość charakterystyczny dla wybranej przez siebie poetyki sposób wypowiadają się na temat miłości. Poetyka ta jest reprezentatywna z punktu widzenia aktualnie panujących konwencji, nurtów czy kierunków literackich (np. wybór dość skonwencjonalizowanych wierszy staropolskich), jest elementem połączonej programem grupy literackiej (np. skamandryci), wyraża doświadczenie generacyjne (rocznik 1920, romantycy) oraz specyficzny, indywidualny styl danego autora. Tłumaczka również w posłowiu stara się pokrótce przybliżyć sylwetki zamieszczonych w wyborze poetów pod kątem ich twórczości i czynników, które ją kształtowały. Posłowie to nosi znamieny tytuł *Od renesansu do postmodernizmu*. Wybór tłumaczki został w oczywisty sposób zdeterminowany jeszcze dodatkowym czynnikiem, jakim jest konkretne ukierunkowanie tematyczne: utwory dotyczą tylko tematyki miłosnej, większość z nich to erotyki¹¹.

¹⁰ Więcej o tejszej antologii zob. A. Muszyńska: *Miłość „grzeczna i subtelna” — kilka uwag o słoweńskiej antologii polskiej liryki miłosnej w przekładzie Rozki Słefan*. W: *Pleć przekładu*. Red. P. Fast. Katowice—Częstochowa 2006, s. 176—197.

¹¹ Erotyk jako (używana zwyczajowo) nazwa utworów lirycznych, które dotyczą sfery emocjonalnych związków między mężczyzną i kobietą. Za: *Encyklopedia literatury polskiej*. Red. E. Zarych. Kraków 2005.

Istnieją dwa odstępstwa od tej normy. Pierwsze dotyczy — jak można się domyśleć — wierszy z okresu romantyzmu, w które dość wyraźnie wplata się motyw miłości do ojczyzny, motyw wygnania i nostalgii za ukochaną ziemią. W wybranych przez tłumaczkę wierszach Słowackiego motyw ten pojawia się niejako obok wątku kochanków przedstawionych najczęściej w sytuacji rozłączenia — w utworach *Rozłączenie* czy *W sztambuchu Marii Wodzińskiej*. Utworem, który zupełnie niemal nie dotyka damsko-męskiej sfery uczuć, skupiając się na uczuciu do ojczystej ziemi, jest sonet *Do Niemna*, pisany przez Mickiewicza na wygnaniu. Generalnie, w wierszach z tego okresu dość typowy obraz wysublimowanej, niespełnionej miłości romantycznej do kobiety-aniola, opiewanej przez wierzącego w uniesmiertelniającą moc słowa poetę, został zachowany (*Maryli*, *Rezygnacja*, *Niepewność*), tłumaczka zabarwiła go jednak wymownie polską specyfiką historyczno-kulturową (nostalgia, wygnanie, polskie krajobrazy).

Drugim odstępstwem od prototypowego obrazu miłości zamkniętej w erotyku są utwory poetów szczególnie dotkniętych doświadczeniem drugiej wojny światowej: poetów-żołnierzy — Broniewskiego i Ważyka, oraz Kolumbów — Baczyńskiego, Gajcego, Borowskiego i Różewicza. We włączonych do wyboru wierszach *Nic więcej* Broniewskiego i *Trzecia jesień* Ważyka znowu przewija się tematyka patriotyczna, dość konkretne tło historyczno-geograficzne, jako wyraźny element „polskości”:

Jedynym Twoim domem jest ta jesień rdzawa,
zamienić liści po trzykroć nad tobą zawisła,
to szumi popiołami zdmuchnięta Warszawa,
to dopływa do stóp twych nie zniemczona Wisła¹².

Cóż tam zostało? Zwalony dom
zwyczajne życie, podobne snom,
i na cmentarzu matki mej grób
i ziemia zdana wrogom na łup —
ziemia zielona, ziemia najdroższa,
błogosławiona słońcem Mazowska —
i pochód szumnych topól nad Wisłą,
gdzie mi na chwilę szczęście zabłysło,
gdzie ta, co serce me trzyma w ręce...

I już nic więcej? Chyba nic więcej¹³.

Tu, po raz drugi (jak w sonecie *Do Niemna*), miłość kochanków nie jest najważniejsza. Pojawia się romantyczna nostalgia za ukochaną ziemią ojczystą, za domem w szerokim tego słowa znaczeniu, którego kobieta jest tylko częścią. Mi-

¹² A. Ważyk: *Trzecia jesień*. W: *Wybór poezji*. Warszawa 1967, s. 70.

¹³ W. Broniewski: *Nic więcej*. W: *Poezje 1923—1961*. Warszawa 1995, s. 254.

łość, ponownie w sytuacji rozłączenia, miesza się z poczuciem destrukcji, dominującym w świecie przedstawionym wierszy, ze zniszczeniem i przejmującym smutkiem.

Wybrane wiersze Baczyńskiego i Gajcego: *Miłość, Tyle spojrzeń...*, *Miłość bez jutra*, pozbawione są wprawdzie konkretnych obrazów wojny, towarzyszy im jednak wszechobecne, natrętne przecucie śmierci, niewypowiedziany bezpośrednio strach przed nieuchronnym unicestwieniem, poczucie wyobcowania w świecie pełnym lęku, grozy i zniszczenia (Gajcy, Borowski).

Warto zatrzymać się na chwilę nad znakomicie przetłumaczonym wierszem „Kolumba ocalonego” Tadeusza Różewicza pt. *Jak dobrze*:

Jak dobrze Mogę zbierać
jagody w lesie
myślałem
nie ma lasu i jagód

Jak dobrze Mogę leżeć
w cieniu drzewa
myślałem drzewa
już nie dają cienia
Jak dobrze Jestem z tobą
tak mi serce bije
myślałem człowiek
nie ma serca¹⁴.

Wiersz jest prosty, lapidarny, rzecz można „Różewiczowski”, w zasadzie trudno byłoby zakwalifikować go do liryki miłosnej. Sytuacje uczucia względem drugiego człowieka (bo wcale nie musi to być kobieta) ewokują jedynie dwa dość powściągliwe wersy:

Jak dobrze Jestem z tobą
tak mi serce bije.

Nie ma tu wyznań miłosnych, nie ma bezpośredniego obiektu uczuć, emocje podmiotu lirycznego budzi coś innego: istnienie, jestestwo, ocalenie, to, że świat po traumie wojny jeszcze się nie skończył, nie został unicestwiony, funkcjonuje normalnie, według odwiecznych praw natury, trwa zgodnie ze swym naturalnym rytmem (a „myślałem / nie ma lasu i jagód, myślałem drzewa / nie dają cienia, myślałem człowiek / nie ma serca”). Istotę wiersza obnaża zwyczajna, powtórzona trzykrotnie, refreniczna fraza: „Jak dobrze”, za każdym razem zakończona pisanymi dużą literą czasownikami afirmującymi — także w sensie filozoficznym — istnienie (bycie), funkcjonowanie człowieka w świecie:

¹⁴ T. Różewicz: *Jak dobrze*. W: *Poezja I*. Kraków 1988, s. 114.

Jak dobrze Moge
 Jak dobrze Moge
 Jak dobrze Jestem

W tym kontekście wers „tak mi serce bije” nabiera znaczenia szczególnego. Staje się uniwersalny: nie oznacza już tylko uczucia względem drugiego człowieka, lecz asocjuje życie, pulsowanie, istnienie, wzmacnia również (na zasadzie antytetycznego zdziwienia) swoistą pointę utworu, będącą krótką refleksją na temat człowieczeństwa, zamkniętą w ostatnim dwuwiersie:

myślałem człowiek / nie ma serca.

Tłumaczka znakomicie odczytała przesłanie utworu, wiersz przetłumaczyła niemal dosłownie, zachowując dokładnie w tych samych miejscach kluczowe, oznaczone dużymi literami czasowniki: „Lahko” i „Sem”, co pozwoliło również na właściwe w sensie konstrukcyjnym zekwiwalentyzowanie przerzutni odgrywających w wierszu ważną rolę znaczeniową:

Kako dobro Lahko nabiram
 jagode v gozdu
 mislil *sem*
 ni gozda ni jagod

Kako dobro Lahko lezim
 v senci dreves
 mislil *sem* drevesa
 ne dajejo več sence

Kako dobro *Sem* s tabo
 tako mi bije srce
 mislil *sem* človek
 nima srca.

Ponadto tak istotne dla Różewicza niemal metafizyczne znaczenie słowa „Jestem” w przekładzie zostało jeszcze bardziej uwypuklone dzięki występującej w języku słoweńskim analitycznej formie czasu przeszłego, który zakłada konieczność użycia czasownika posiłkowego „być” (w czasie przeszłym właśnie w formie terażniejszej „sem”):

mislil sem [...]
 mislil sem drevesa [...]
 mislil sem človek [...]

tak powtórzone kilka razy w tłumaczeniu słowo „sem”, stało się — również w sensie graficznym — swoistym centrum tego utworu, jego istotą, słowem-kluczem.

Warto zauważyć, że wiersz *Jak dobrze* został już raz przetłumaczony na język słoweński przez Lojzego Krakara¹⁵. Krakar jednak zupełnie inaczej (i na niekorzyść oryginału) zekwiwalentyzował ostatnią strofę utworu, wyróżniając — zapisując dużą literą — nie wiedzieć dlaczego zamiast czasownika „Sem” przyimek „S” we frazie „jak dobrze jestem z Tobą”:

Kako dobro mi je S teboj sem
koko mi bije srce.

Być może chodziło mu o uzyskanie rymu niedokładnego „sem — srcé” (tylko po co?), niemniej jednak zabieg ten w połączeniu z konieczną inwersją (czasownik „sem” na końcu wersu) spowodował neutralizację tak wyeksponowanego w oryginale czasownika „Jestem”, pozbawiając w pewnym sensie tę poetycką wypowiedź egzystencjalnej ekspresji.

Štefan „ocaliła” Różewicza także w przekładzie — na uwagę zresztą zasługuje już sam fakt umieszczenia tego właśnie wiersza w antologii. Nie jest to więc zwykła antologia, lekka, łatwa i przyjemna, jak jej temat przewodni. To nie tylko zbiór wierszy miłosnych polskich poetów, wypełniony sercowymi rozterkami, namiętymi uniesieniami czy cierpieniem niespełnienia; to także znakomita, acz subtelna lekcja polskości, kawałek historii, która dzięki przemysłanemu wyborowi tłumaczki w konkretnych momentach antologii daje o sobie znać, wdzierając się w intymność dwojga ludzi. W przypadku tej tłumaczki już sam podtytuł zbioru — z pozoru brzmiący banalnie i zwyczajnie: *Poljska ljubezenska lirika*, jest tak naprawdę częścią przemyślanej strategii i ma swe głębsze znaczenie: bo przecież „polska liryka miłosna” to wiersze zakochanego w Litwie Mickiewicza, to utwory Kolumbów przeżywających swe pierwsze miłości w poździe okrutnej wojny, to gorączkowe wyznania „ocalonych”, którzy jak Borowski mówią do nieobecnych kochanek: „czuję, że żyjesz / wiem, że żyjesz”...

I wreszcie trzeci i ostatni przekład Štefan — wybór wierszy Tuwima pt. *Julian Tuwim*, wydany w 2001 r. w Mariborze. Tu również w ramach strategii prezentacji „innego” zachowane zostały liczne elementy obcości, nawet w płaszczyźnie morfologiczno-syntagmatycznej przekładu (np.: afiksy, metafory narzędnikowe, konstrukcje imiesłowowe)¹⁶.

Wybór ten obejmuje właściwie głównie utwory napisane w dwudziestoleciu międzywojennym, czyli w okresie najbardziej dla poety twórczym, odkrywczym i różnorodnym. Tłumaczka wyróżnia poszczególne tomiki wierszy w porządku

¹⁵ T. Różewicz: *Nemir — izbrane pesmi*. Prev. L. Krakar. Ljubljana 1966, s. 28.

¹⁶ Ponieważ w artykule skupiam się głównie na „makrowyborach” tłumacza, pomijam uwagi dotyczące głębszej struktury tekstu.

chronologicznym¹⁷ (od tomiku *Czyhanie na Boga* do *Treść gorejąca*), oznaczając je datami wydania; na końcu dodaje jedynie trzy z wierszy wojennych i powojennych. Do wyboru włącza utwory reprezentatywne z punktu widzenia procesu historycznoliterackiego z jednej strony oraz najciekawsze, te które do dzisiaj zachowały swą atrakcyjność, najbardziej charakterystyczne dla poetyki Tuwima z drugiej. Wybór rozpoczyna tomik *Czyhanie na Boga (Prežanje na Boga)*, w którym jako pierwszy został umieszczony optymistyczny, pełen wiary i radości utwór młodego Tuwima *Ja (Jaz)*. Štefan zamyka tomik dwoma niejako programowymi wierszami — *Liryka (Lirika)* i *Poezja (Poezija)*. Pierwszy z nich zapowiada poetycką refleksję autora, obecne szczególnie w późniejszych tomikach przemyślenia dotyczące zaczarowanej mocy słowa i jego niezgłębionych tajemnic. Drugi wiersz to buńczuczny, witalistyczny manifest młodego poety, który ogarnięty „szalem twórczym” wkracza na teren poezji, by nadać jej nowy, współczesny kształt („Będę ja pierwszym w Polsce futurystą”). W „witalistycznie rozpasanym” tonie utrzymany jest kolejny tomik — *Sokrates tańczący (Plešočiči Sokrat)*, który zawiera między innymi: utwór tytułowy, *Pieśń sobotniego wieczoru (Pesem sobotnega večera)*, *Piosenkę o białym domu (Pesem o belem domu)*. Tłumaczka nie zamieściła sławnego, burzycielskiego dytyrambu *Wiosna*, być może dlatego, że utwór ten był już tłumaczony i drukowany w Słowenii albo też z innej przyczyny: ów zbrutalizowany, naturalistyczny dytyramb wdarłby się w jej wybór, w którym z założenia przeważają raczej utwory subtelne, liryczne i „rozpoetyzowane”. Dość dużo wierszy, biorąc pod uwagę inne tomiki, weszło do wyboru z impresjonistycznego zbiorku *Siódma jesień* — utwory te niejako wpisują się w słoweńską, modernistyczną tradycję literacką. Obecny w wyborze *Czwarty tom wierszy* uważany jest przez historyków literatury¹⁸ za ostatni wybuch młodzieńczego, radosnego witalizmu Tuwima, jest to jednak witalizm podszyty niewypowiedzianym niepokojem, właściwie nie ma już nic wspólnego z radością i optymizmem widocznym we wcześniejszych zbiorkach. Klimat ten znakomicie wyczuła Rozka Štefan, włączając do swego zbioru te wiersze, które właśnie — jako jedne z niewielu — ów niepokojący witalizm obrazują (*Kričim, Življenje, Dan, Pohišstvo, Pokol brez*). Tłumaczka, szczególnie jeśli chodzi o ostatnie tomiki wierszy (*Rzecz Czarnoleska, Biblia cygańska, Treść gorejąca*), wybierając utwory, stara się zobrazować najpełniej Tuwimowski „mit powrotu”, filozofię docierania do rdzenia i znaczenia słowa, wrażliwą świadomość poetycką, nie unikając wierszy z perspektywy wewnątrzjęzykowych ograniczeń przekładalności trudnych.

Mocno zakorzenionym w polskiej tradycji literackiej tomikiem jest *Rzecz czarnoleska*. Już sam tytuł zbiorku rodzi pewne dylematy przekładowe — dla

¹⁷ Chronologia wydań tomików nie pokrywa się z czasem powstania niektórych utworów, co tłumaczka R. Štefan zaznacza w posłowiu.

¹⁸ Np.: J. Ratajczak, M. Głowiński, J. Sawicka.

odbiorcy polskiego jest czytelnym nawiązaniem do tradycji poetyckiej Kochanowskiego, jako pioniera literackiej polszczyzny, wierzącego w Horacjańską unieśmiertelniającą moc słowa poetyckiego. Dla czytelnika słoweńskiego, który najczęściej nie czyta opracowania w postaci posłowania, dosłowny przekład tytułu, składającego się z czytelnej tylko w kulturze oryginału nazwy własnej („czarnoleska”), byłyby niezrozumiałe, nie wnosiły żadnych treści. Tłumaczka przekładając tytuł stosuje ekwiwalent wyjaśniający, desygnujący konkretne znaczenie, ekwiwalent pełniący funkcję interpretacyjną: leksem „rzecz” (słow. *stvar, reč, zadeva*) tłumaczy jako „beseda”, czyli dosłownie „słowo”. Ponadto do wyboru włącza z tego tomiku takie utwory, po przeczytaniu których odbiorca sekundarny niejako sam odkrywa, czym jest dla Tuwima owa z początku tajemniczo brzmiąca „czarnoleska beseda”. W ramach tej strategii — nazwijmy ją — unaocznienia tego, co trudno przekładalne, Štefan zamieszcza w wyborze utwór *Moja rzecz*, którego tytuł nawiązuje do tytułu tomu, będąc jednocześnie wyraźną aluzją do Norwidowskich *Ogólników*. Tłumaczka ma świadomość tej podwójnej aluzyjności i ekwiwalentyzuje tytuł wiersza analogicznie do tytułu tomiku: „Moja rzecz” = „Moja beseda”.

Ponad wszystkie wasze uroki
 Ty Poezjo i Ty Wymowo
 Jeden wiecznie będzie wysoki
 Odpowiednie dać rzeczy słowo¹⁹.

— pisze Norwid. Tuwim nie tylko „odpowiednie daje rzeczy słowo”, nie tylko nazywa rzeczy, ale także utożsamia je ze słowami; „urzeczowia słowo”, stawiając między nim a rzeczą znak równości. Dzięki temu jako poeta, neoromantyczny władca słów, ma moc porządkowania świata, panowania nad nim, stwarzania go po swojemu. Tytuł jest więc wieloznaczny; „moja rzecz” to zarówno frazeologizm: osobista sprawa, mój interes, moje zmartwienie, jak i „coś, co do mnie należy” w sensie materialnym lub niematerialnym (moja powinność, to, co muszę zrobić). W poetyckiej konceptualizacji Tuwima mieści się jeszcze trzecie znaczenie, związane właśnie z Norwidowską tradycją literacką, zawoalowane, nieoczywiste i najwłaściwsze: „moja rzecz” — mówi poeta — to moje słowo, moja mowa, mój język. Tak też konceptualizuje i interpretuje sens Rozka Štefan, określenie „moja rzecz” tłumacząc właśnie jako „moja beseda”. Wybiera znaczenie najbardziej przenośne, wybiera je nie dlatego, że w języku polskim występuje jakiegokolwiek pokrewieństwo czy podobieństwo semantyczne między leksemami „rzecz” i „słowo” (bo wyrazy te niewiele mają z sobą wspólnego), ale dzięki umiejętności kompetentnego odczytania niedosłownego, poetyckiego sposobu konceptualizacji autora. Wiersz ten jest rodzajem autotematycznego „minimanifestu”:

¹⁹ C.K. Norwid: *Ogólniki*. W: *Poezje*. Warszawa 1956, s. 141.

Moja beseda je presnavljanje,
 fermentiranje, menjavanje,
 da bi gorel, se v ognju osvobajal,
 da bi se v svetlobno kapljo spajal,
 v milovanje.

Poeta, niczym alchemik słowa, coś przetwarza, „zespala”, „fermentuje w przemianie”, poddaje się jakimś tajemniczym, niejasnym czynnościom, jakiemuś niewyobrażalnemu procesowi stwarzania. Sfera tajemnicy, obraz alchemicznych czarów wzmocniony językową formułą: „da bi gorel, se v ognju osvobajal / da bi se v svetlobno kapljo spajal”, konotującą również w płaszczyźnie intonacyjnej wypowiedziane zazwyczaj w drugiej osobie liczby pojedynczej stare zaklęcia, staje się jednocześnie metaforycznym obrazem poetyckiego procesu twórczego, właśnie dzięki tytułowej interpretacji dokonanej w duchu Tuwimowskiej filozofii „urzeczenia słowa”.

Z powojennej i wojennej twórczości Tuwima Štefan wybiera tylko trzy utwory: przepelnioną Mickiewiczowskimi aluzjami *Lekcję*, *Modlitwę*, bardzo popularny w czasie wojny, krążący w tzw. drugim obiegu, fragment *Kwiatów polskich* oraz przejmujący, reminiscencyjny wiersz *Ja do ciebie nie mogę, nie mogę*. Te trzy wiersze najlepiej bowiem oddają ówczesny stan ducha poety złamanego wojną, tęskniącego za nieistniejącym już krajem młodości.

Szczególną prezentacją polskości jest utwór *Modlitwa (Molitev)*, w którym tłumaczka graficznie, modyfikując nieco zapis oryginału, wyodrębnia cztery znaczące wersy:

Naj se izpolni dobra volja
 src plemenitih padle vrste,
 kruh s poljskega nam vrni polja,
 vrni iz poljske smreke krste.

To pięknie wypowiedziana „polskość”: obraz kraju wolności i świerkowych trumien powstańczych, kraju zdeterminowanego niesprawiedliwą historią, kraju wielkiej tradycji i dobrych ludzi, którzy „kruszyne chleba podnoszą z ziemi przez uszanowanie dla darów nieba”²⁰. Specyfika tego utworu polega na tym, iż z jednej strony jest on bardzo polski, z drugiej zaś — a jest to znowu pewna strategia tłumaczki — może stać się w pewnym sensie bliski odbiorcy sekundarnemu:

Otwórz nam Polskę, jak piorunem
 Otwierasz niebo zachmurzone [...]
 Niech będzie biedny, ale czysty
 Nasz dom z cmentarza podźwignięty.
 Ziemi, gdy z martwych się obudzi

²⁰ C.K. Norwid: *Moja piosnka II*. W: *Wiersze*. Lublin 1991, s. 102.

I brzask wolności ją ozłoci,
Daj rządy mądrych, dobrych ludzi,
Mocnych w mądrości i w dobroci.

Tę polską modlitwę mógłby wszak wypowiedzieć współczesny Słoweniec, którego mały, silny kraj po prawie 1000-letnim politycznym nieistnieniu w 1992 r. odzyskał upragnioną niepodległość.

Elementy obcości pojawiają się w wybranych przez tłumaczkę wierszach nierzadko nawet w sposób dosłowny: np. w wierszu *Do zwyczajnego człowieka*, końcową sarmacko-rubaszną pointę: *bujac to my panowie szlachta*, tłumaczka przekłada jako: „mi bomo vas — gospoda šlahta”. Używa więc równie rubaszno potocznego „mi bomo vas” i, co ciekawe, dosłownie tłumaczy tak charakterystyczne tylko dla tradycji i kultury polskiej określenie „panowie szlachta”. Mogłaby użyć słoweńskiego rzeczownika zbiorowego „plemstvo”, nie zrobiła tego jednak, wiedząc, że byłby to swoisty upraszczający pseudoekwiwalent. Jej celem było właśnie pokazanie specyfiki i inności tego określenia przez sugestię, iż jest ono w pewnym sensie nieprzekładalne, charakterystyczne tylko dla kultury polskiej. Może był to także rodzaj sprawdzenia kompetencji literackiej odbiorcy słoweńskiego, który z owym dosłownie przełożonym pojęciem „gospoda šlahta” miał okazję się zetknąć chociażby w tłumaczonym przez Štefan Panu *Tadeuszu*, gdzie określenie to w takiej formie zaistniało po raz pierwszy.

Inne zachowane ślady obcości w przekładzie poezji Tuwima to wszelkiego typu dedykacje imienne: *Stefanowi Žeromskiemu*, *Józefu Wittlinu*, nazwy własne, np. „inowłocki las”, Narutowicz (pisane najczęściej w polskiej transkrypcji fonetycznej), „sem strasni fant iz Lodża”, „z Belvedera h Gradu, po varsavski glavni zili / Alejah, Novem svetu, Krakovskem predmestju” (te ostatnie wymienione zostały także w specyficznym, okolicznościowym utworze *Pogreb predsednika Narutowicza*, którego genezę Rozka Štefan wyjaśnia w posłowniu). Poza tym tłumaczka w paru miejscach zachowuje typowo polskie, obce odbiorcy słoweńskiemu, określenia takie, jak np.: „veliko svetlo po cisti”, czyli „duże, jasne po czyste!” (!)

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden znamieny gest tłumaczki, świetnie charakteryzujący nie tylko poetycką, ale w pewnym sensie także życiową drogę wielkiego Tuwima: słoweński wybór wierszy otwiera radosny, optymistyczny, pełen witalizmu utwór młodego poety, kroczącego słoneczną aleją wreszcie wolnej stolicy — Warszawy, który widzi przed sobą tylko ogromną, piękną dal i światło:

Kako svetlo je tam in daljno
za bleščecim mostom, tam za reko!
Ah, kako svetlo in daljno!

(*Jaz*).

Na końcu wyboru, z datą 29.11.1952 r., widnieje wstrząsający, gorzki utwór poety Polaka ciężko doświadczonego przez życie i niesprawiedliwą historię, który woła:

o, les inowlódzki, daleki!
 To, pod katerim objel sem gorece
 Sreco, sreco — v inowlódkem lesu!
 To, na katero se — od sreče, od sreče! —
 Nisem tedaj začasa obesil
 (*Jaz k tebi ne morem*).

To ostatni, symboliczny krzyk człowieka, który nade wszystko kochał piękno, wierzył w moc prawdziwych słów i ocalającą siłę zaczarowanej poezji.

Rozka Štefan odgrywa właściwie zawsze trzy role: jest tłumaczką, osobą dokonującą wyboru autora i tekstu, który tłumaczy, i filologiem polskim, znakomitą polonistką, znawcą kultury i literatury polskiej, zatem najbardziej kompetentnym tłumaczem i interpretatorem, odbiorcą idealnym. Role te mają tu niebagatelne znaczenie. Z właściwości ontologicznej przekładu, jaką stanowi jego replikatywność, wynikają dwie zasady, które kierują wyborem tłumacza: „1) zasada przedmiotowości skierowana na oryginał i tradycję, z której się wywodzi, 2) zasada podmiotowości, wyrażająca się preferencją własnych upodobań artystycznych oraz potencjałem kulturowym literatury rodzimej (otwarcie na odbiorcę)”²¹. Niemal każdy wybór dokonany przez Rozkę Štefan jest zdeterminowany zasadą pierwszą, przy czym jest ona jednocześnie zgodna z jej preferencjami: tłumaczka przekłada utwory bardzo silnie zakorzenione w znakomicie jej znanej tradycji i kulturze polskiej (romantycznej, renesansowej, sarmackiej i innych), eksponuje typowo polskie motywy, krajobrazy, aluzje trudne do odczytania bez osadzenia w odpowiednim i znanym kontekście. Jej celem jest więc przybliżenie czytelnikowi słoweńskiemu nie tylko polskiej tradycji literackiej w ogóle, ale także specyficznego klimatu „polskości”, który stanowi o wyjątkowości literatury bogatego kulturowo i doświadczonego przez historię Kraju nad Wisłą.

Trzy ostatnie przekłady Štefan są swoistą „summą” — nazwijmy to — „przekładowego stylu” tłumaczki, którego istotę stanowi szeroko pojęty przekład z kultury na kulturę: jest więc „perła” polskiego romantyzmu z bohaterem, który poświęca swe szczęście na ołtarzu umiłowanej ojczyzny (*Konrad Wallenrod*), jest antologia liryki miłosnej pokazująca ewolucyjność poezji polskiej: topos miłości „naznaczony” historią, jest wreszcie Tuwim, autor *Kwiatów polskich*, zakorzeniony w tradycji poeta — słowiarz, który również na kartach przekładu wypowiada znamienne słowa:

²¹ B. Tokarz: *Czesław Miłosz w przekładzie Toneta Pretnara*. W: *Przekład artystyczny*. T. 2: *Zagadnienia serii translatorskich*. Red. P. Fast. Katowice 1991, s. 107.

To je mój dom: štiri stene pesmi
v moji lepi domovini poljščini.

Oto mój dom: cztery ściany wiersza
w mojej pięknej ojczyźnie-polszczyźnie.

Anna Muszyńska

„Poljskost” v slovenskih prevodih Rozke Štefan

Povzetek

Rozka Štefan je znamenita polonistka, prevajalka in raziskovalka poljske književnosti. Vse življenje je Slovincem približevala poljsko literaturo in kulturo. V slovenščino je prevedla večino poljskih del iz obdobja romantike (v glavnem Mickiewicza) ter dela najpomembnejših sodobnih pesnikov, izjemno povezanih s poljsko dediščino, kot so: Staff, Tuwim, Różewicz, Miłosz. Njene prevajalske odločitve (v širokem smislu te besede) so vedno zaznamovane s preiščeno strategijo predstavitve tega, kar je tipično poljsko, tega, kar predstavlja bistvo kulturne posebnosti „dežele ob Visli”, so hkrati argument, ki dokazuje, da za odličnega prevajalca v prevodu kulturne ovire in omejitve ne obstajajo.

Leta 1999 v Sloveniji je izšla antologija poljske ljubezenske lirike *Prošnja za srečne otoke*, za katero je Rozka Štefan izbrala in prevedla tekste, leta 2000 je v njenem prevodu izšel Mickiewiczov *Konrad Wallenrod* in končno, eno leto kasneje (2001) izbor Tuwimovih pesmi s preprostim naslovom *Julian Tuwim*.

Omenjeni trije zadnji prevodi 94 let stare prevajalke kažejo na njeno prevajalsko konsekvenco, so kakor „suma” njenega prevajalskega sloga, in kvintesenca njenih prevajalskih preferenc na vsaki ravni prevajalskih odločb: od „makro-” do „mikroizborov”, značilnih za imanentno strukturo določenih prevedenih tekstov. Karakterizira jo na različen način izvajana strategija prezentiranja tega, kar je poljsko (t. i. „polskości” — „poljskosti”).

Anna Muszyńska

„Polishness” in Slovenian translations by Rozka Štefan

Summary

Rozka Štefan an outstanding specialist in Polish studies, translator and expert on Polish literature. She has devoted all her life to presenting Polish culture and literature to Slovenians. She has translated most of Polish Romantic literature into Slovenian (mainly Mickiewicz) and works of the most important contemporary poets rooted in „Polishness”, such as: Staff, Tuwim, Różewicz or Miłosz. Her translator selections (in the broad sense) are always tinted with a strategy of presentation of what is typically Polish, what is specific for the culture of the „country on the Vistula”; this is also proof that for a good translator there are no limits to convey the meaning.

In 1999 an anthology of Polish love lyrics titled *Antologija poljske ljubezenske lirike* was published in Slovenia, in 2000 — her translation of Adam Mickiewicz's *Konrad Wallenrod* followed by a selection of Tuwim's poems (2001) — *Julian Tuwim*.

The last three translation works by the 94 year old translator — covered by this paper — are perfect evidence of her translator consistency; they are a specific „summa” of her translating style, an essence of her translating perfectionism, both with respect to macro and micro choices in the plane of specific translated texts. Their common trait is her strategy of presentation of the „Polishness”.

Michał Kopczyk

Przyczynek do tematu: przekład w systemie literatury Przy okazji słoweńskiej wersji *Dziennika* Witolda Gombrowicza

W niniejszym artykule skupię się na niektórych problemach związanych z sytuacją, gdy przekład utworu literackiego — w tym wypadku *Dziennika* Witolda Gombrowicza¹ — po pierwsze, stanowi skrót tekstu oryginalnego, po drugie — reprezentuje gatunek zajmujący w ramach kultury przekładu miejsce nietożsame z tym, jakie ma on w kulturze oryginału. Spróbuję także prześledzić, w jaki sposób decyzje tłumacza zmieniły znaczenie tekstu i określiły jego usytuowanie w obrębie kultury docelowej, w tym wypadku słoweńskiej. Wzorem wielu badaczy, podkreślających znaczenie kontekstu kulturowego w procesie przekładu², rezultat działań tłumacza

¹ W. Gombrowicz: *Dnevnik*. Prev. M. Pavičić. Ljubljana 1998.

² Do pierwszych zwolenników takiego poglądu w polskiej współczesnej refleksji nad przekładem należał z pewnością Olgierd Wojtasiewicz. W swej pracy *Wstęp do teorii tłumaczenia* (Wrocław 1957) przekonująco uzasadnił stanowisko opierające się na założeniu, iż to różnice kulturowe stanowią główne źródło błędów translatorskich i nieprzekładalności. Taki punkt widzenia można dziś odnaleźć w pracach większości badaczy. Z bogatej bibliografii prac uwzględniających taką perspektywę badań, opisujących różne aspekty kulturowych uwarunkowań przekładu, podaję pozycje książkowe, które były dla mnie bezpośrednią pomocą w pisaniu niniejszego artykułu. Pomijam pojedyncze artykuły — ważniejsze z nich wymieniam w dalszych przypisach: A. Bednarczyk: *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice 2002; B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypomnienie*. Katowice 1998; E. Balcerzan: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice 1998; A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1999; R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000; *Przekład, język, kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002; W. Soliński: *Przekład artystyczny a kultura literacka*. Wrocław 1987; zbiory z serii: *Studia o przekładzie*. Red. P. Fast; *Między oryginałem a przekładem*. Red. J. Konieczna-Twardzikowa i inne.

potraktuję jako swoisty pryzmat, przez który ujawnia się przestrzeń inności między kulturą przekładu a kulturą, w jakiej powstał i funkcjonował pierwotnie oryginał. Widziany w takiej perspektywie akt tłumaczenia na inny język jest równocześnie „otwarcie granic pojedynczego dzieła i otwarciem systemu innej literatury”, gdyż „każde kolejne dzieło wchodzi w relacje pośrednie lub bezpośrednie z konwencjami już istniejącymi i projektuje następne; między tekstami i epokami trwa dialog, który odbywa się według pewnych reguł określonych i zdeterminowanych przez tradycję”³. Pytając, co tłumacz wybrał, przyjmuję zatem, że jego decyzje uwarunkowane były jego usytuowaniem w obrębie kultury rodzimej, a także zażyłością z kulturą, której wybrany fenomen (tekst literacki) zdecydował się przełożyć.

Choć w dalszych rozważaniach pojawi się zagadnienie ekwiwalencji przekładu — lub szerzej: jego relacji do tekstu oryginalnego — to jedynie po to, by ujawniony rozdźwięk między dwoma tekstami mógł stać się punktem wyjścia do refleksji nad konsekwencjami decyzji tłumacza-redaktora. Poza moim zainteresowaniem pozostanie kwestia prawomocności jego decyzji. I choć z pewnością nie tracą wagi argumenty tych badaczy, którzy przypominają o granicach suwerenności translatorskiej⁴, zakładam, że ocena zależy w tym wypadku przede wszystkim od przyjętych kryteriów i założonych priorytetów, dla nich zaś trudno znaleźć uzasadnienie, które można by uznać za absolutne. Szczególnie, gdy na ów problem spojrzymy z perspektywy teorii lektury mieszczących się w poststrukturalistycznym paradygmacie wiedzy, podających w wątpliwość opozycję pierwotnego oryginału i wtórnego tłumaczenia, i skłonnych tłumaczenie traktować raczej w kategoriach — by przywołać określenia Jacques’a Derrida — „wytwórczego pisanania” lub „poszerzenia i modyfikacji oryginału”⁵.

Zmiana zawartości tekstów literackich, gdy jej sprawcą nie jest sam autor, zawsze stanowi czynność obciążoną wysokim stopniem ryzyka i to niezależnie od pobudek, z jakich jest dokonywana. Ryzyko to wynika przede wszystkim z naszego rozumienia literackości, nieredukowalnej do obiektywnych wyznaczników formalnych bądź treściowych. Skrót dokonany przez redaktora, jak każde przekształcenie utworu, stanowi ingerencję w jego materię, narusza jego pierwotną ciągłość, nadaną mu przez autora i przez niego uznaną za ostateczną. Czytelnik dostaje więc do ręki utwór okaleczony, pozbawiony elementów, które redaktor uznał za mniej ważne (lub mniej wartościowe) od innych. Mamy w takim wypadku do czynienia z działaniem daleko głębiej naruszającym integralność utworu niż wybór spośród dostępnych, ale samodzielnych tekstów autora — na przykład wierszy bądź opowiadań. Tu bowiem autor wyboru łamie swego rodzaju układ

³ A. Legeżyńska: *Problemy gatunkowe w przekładzie*. W: Eadem: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*, s. 153.

⁴ Por. B. Tokarz: *Krytyka przekładu w świetle oczekiwań odbiorczych*. W: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Red. P. Fast. Katowice 1999; A. Legeżyńska: *Relacje osobowe w przekładzie*. W: Eadem: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*

⁵ M.P. Markowski: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Kraków 2003, s. 314—315.

z czytelnikiem ustanowiony przez tradycję. Opiera się on na przekonaniu tego ostatniego o niezmienności tekstowej postaci utworu; jej zmiana kojarzy się natomiast z działaniami cenzorskimi. Można zatem propozycję tłumacza postrzegać w kategoriach straty i dostatecznie uzasadnić wątpliwości związane z prawomocnością podobnych działań. Sytuacja taka — dodajmy — jedynie pozornie przypomina tę, z jaką spotyka się redaktor wydawniczy przygotowujący do druku teksty literackie. Zasadnicza różnica polega na tym, że redaktor ów pracuje nad tekstem jeszcze nieznanym czytelnikom, a więc tekstem nieukończonym, takim, który nie stał się jeszcze częścią czytelniczej świadomości. Przeważnie współpracuje też z samym autorem i to do niego należy ostatnie zdanie.

Przytoczone uwagi w nie mniejszym stopniu odnoszą się do dziennika. Być może odnoszą się nawet w stopniu szczególnym, wydaje się bowiem, że atrakcyjność tego gatunku w oczach czytelników bierze się w dużej mierze z jego mimetycznej wiarygodności, z tego, że stwarza iluzję nierozzerwalności życia i jego odbicia zapisanego w dziele, a tym samym daje odbiorcy możliwość uczestniczenia w życiu autora. W tym wypadku jednak skróty wymusza często sama objętość dzienników. Przykładem z pewnością ciekawym ze względu na zakres, jaki przybrała ingerencja w tekst, jest wielotomowy dziennik Juliusza i Edmunda Goncourtów, w całości znany tylko francuskiemu czytelnikowi z powojennego wydania liczącego 22 tomy (ok. 5 tys. stron). Jego polska wersja przygotowana przez Joannę Guze zamyka się tymczasem w jednym tomie (niecałe 600 stron)⁶. Komentarz tłumaczki pozwala sądzić, że wartość tekstu była dla niej wynikiem dwu przede wszystkim jego właściwości: po pierwsze, jego walorów jako przekazu o charakterze świadectwa, dokumentu, panoramy epoki i świadomości ludzi — wybitnych przedstawicieli tej epoki, oraz po drugie, jego rangi jako tekstu kanonicznego dla francuskiej kultury. I te właśnie jego atrybuty stały się głównym kryterium wyboru, nie pojawił się więc problem literackości jako właściwości tekstu i ewentualnej bariery dla dokonania skrótu⁷. Wydaje się więc, że pod tym względem świadomość genologiczna tłumaczki współgrała ze świadomością samych autorów. Zapewne nie bez znaczenia był tu fakt, że pierwsze wydanie dziennika przygotowane przez Edmunda Goncourta również było wyborem — uzasadnieniem dla dokonania skrótu były w tym wypadku przede wszystkim względy obyczajowe, istotne z uwagi na świeżość zapisków.

⁶ Por. J., E. de Goncourt: *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*. Wybór, tłum. J. Guze. Warszawa 1988. Po śmierci Juliusza w 1870 r. dziennik prowadził wyłącznie Edmund. Pierwsza, okrojona, edycja dzieła miała objętość 9 tomów i rozpoczęła się w 1887 r., a więc jeszcze za życia starszego z braci. Integralna wersja ujrzała światło dzienne w 1956 r. i ona stanowi podstawę polskiego wyboru.

⁷ Kryteria, jakimi kierowała się przy dokonywaniu wyboru, tłumaczka przedstawiła następująco: „Wybór musiał objąć teksty najważniejsze, najbardziej charakterystyczne dla autorów, najbardziej ciekawe dla dzisiejszego czytelnika [...]; w grę wchodziło jeszcze zachowanie równowagi w tej nowej całości, a nie mogła jej wyznaczać mechaniczna proporcja, sprzeczna z hierarchią wartości. Tę proporcję trzeba było więc odrzucić [...], choć żaden rok, ze względu na tok i ciągłość, nie został pominięty”. *Od tłumacza*. W: J., E. de Goncourt: *Dziennik...*, s. 6.

Polska wersja dziennika Goncourtów, choć jest przykładem szczególnie jasnym, nie jest oczywiście przypadkiem odosobnionym. W większych lub mniejszych skrótach funkcjonuje na polskim rynku czytelnicy co najmniej kilkadziesiąt dzienników. Wśród nich nie brakuje takich, które prowokują pytania o prawomocność zewnętrznych ingerencji w treść. Pytanie takie pojawia się na przykład podczas lektury książki noszącej tytuł *Kartki z dziennika 1955—1969*, zawierającej skrót dziennika Jerzego Zawieyskiego⁸. Rozmiar skrótów dokonanych przez edytorów w stosunku do rękopisu dziennika nie tylko każe wątpić w tym wypadku w wartość dzieła jako zapisu duchowych i intelektualnych przeżyć autora, ale i problematyczną czyni zasadność kwalifikacji tekstu jako dziennika. Krytyka, z jaką spotkała się wspomniana edycja, wydaje się więc zrozumiała.

Klasyfikacyjna rzetelność każe jednak w opisie podobnych wypadków uwzględnić wiele elementów związanych zarówno z cechami immanentnymi opisywanych dzieł, jak i kontekstem, w jakim one funkcjonowały lub funkcjonują dziś. Już pobieżne porównanie choćby dziennika Goncourtów z — na przykład — *Rokiem myśliwego* Miłosza⁹ pokazuje, że mamy do czynienia nie tylko z zupełnie inną strategią pisarską wynikającą z odmiennej świadomości genologicznej autorów, z przypisywaniem w każdym wypadku innej funkcji diarystycznym zapiskom, ale i, gdy spojrzymy na to zagadnienie z perspektywy odbioru, z funkcjonowaniem obu tych tekstów w innym obszarze piśmiennictwa: piśmiennictwa dokumentarnego w pierwszym i literatury w węższym znaczeniu tego słowa — w drugim wypadku. Taki podział nie wyklucza oczywiście odczytania wymienionych tekstów w jego innych wymiarach ani tego, że właśnie te inne wymiary w pewnych warunkach stać się mogą dominujące, zaś ostatecznym czynnikiem decydującym o takim, a nie innym odbiorze tekstu jest świadomość literacka publiczności. Podobnie jak *Rok myśliwego*, *Dziennik Gombrowicza* oraz wiele innych tekstów o oczywistych dla nas walorach literackich funkcjonuje więc lub funkcjonowało w pewnych kręgach jako teksty o znaczeniu np. towarzyskim lub historycznym, i ten ich wymiar dominował nad innymi. Nie należy zapominać również o historycznie zmiennym przecież rozumieniu literackości.

Osobno rozpatrywać wypada także przypadki podwójnego funkcjonowania dziennika — w jego wersji kompletnej i okrojonej. Przykładami mogą być choćby dzieła Herlinga-Grudzińskiego (skrót *Dziennika pisanego nocą* ukazał się w trzatomowej edycji jego „pism wybranych” przygotowanej przez oficynę Czytelnik)¹⁰ czy Victora Klemperera (dziennik ukazał się w krakowskim *Universitasie* prawie

⁸ J. Zawieyski: *Kartki z dziennika 1955—1969*. Wybór, wstęp, oprac. J.Z. Budnicki, B. Wit. Warszawa 1983. Szerzej problem prawomocności zmian redaktorskich w odniesieniu do literatury dokumentu osobistego omawia M. Czerwińska: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznaczenie i wyzwanie*. Kraków 2000.

⁹ Cz. Miłosz: *Rok myśliwego*. Kraków 2001.

¹⁰ G. Herling-Grudziński: *Dziennik pisany nocą*. Wybór H. Chłystowski. Warszawa 2001.

równocześnie w wersji kompletnej oraz skróconej, przeznaczonej „dla młodych czytelników”¹¹. Oczywiście mamy tu do czynienia z sytuacją szczególną, pomijając kwestię niesymetryczności między literackimi walorami jednego i drugiego dziennika. Okolicznością ważną jest niewątpliwie dostępność wersji kompletnej, wyprofilowanie jednego aspektu dzieła (większość podobnych skrótów ma charakter „tematyczny”) nie wiąże się więc w tym wypadku z ryzykiem utrwalenia fałszywego obrazu całości.

Wydaje się jednak, że samo postawienie pytania, co wyciąć, a co zostawić, zakłada *a priori* redukcję tekstu do wymiaru informacyjnego. Poddany skrótom tekst literacki staje się bowiem przede wszystkim „tekstem o...”, a więc takim, w którym interesujący (przynajmniej dla osoby, która podjęła się dokonania owego wyboru) jest głównie jego wymiar poznawczy. Nie przypadkiem więc wspomniane dzienniki, które weszły w czytelniczy obieg jako skróty, funkcjonują przede wszystkim jako dokumenty, świadectwa swych czasów i świadomości autorów. Z tego zapewne powodu do wyjątków należą okrojone wydania dzienników napisanych przez pisarzy. Profesja autora, traktowana jako swoista rękojmia literackiego charakteru dzieła, stanowi więc na ogół czynnik wystarczający do tego, by powściągnąć działania redaktorów.

Tak w każdym razie dzieje się w obrębie literatur, w których dziennik zajmuje rangę porównywalną z innymi gatunkami literackimi, a do takich z pewnością zaliczyć trzeba literaturę polską. Choć bowiem przewartościowanie w obszarze pojmowania kategorii literackości w odniesieniu do tekstów dziennikowych jest zjawiskiem o wymiarze ponadnarodowym (najsilniej i najwcześniej zaznaczyło się ono w tradycji francuskiej)¹² — specyficzne uwarunkowania właściwe różnym literaturom oraz względna bliskość czasowa tego procesu sprawiają, że trudno mówić tu o wspólnej, jednolitej świadomości literackiej. Nie ulega przy tym wątpliwości, że przebieg tego procesu w obrębie polskiej kultury charakteryzuje się znaczną autonomią, która wynika ze specyficznych uwarunkowań historycznoliterackich i historycznych. Mamy też do czynienia z pewnym przesunięciem czasowym: w momencie, gdy powstawał dziennik Stefana Żeromskiego, uważany przez niektórych badaczy za dzieło, które zapoczątkowało historię nowoczesnej intymistyki w Polsce, dziennik był już gatunkiem dość dobrze ugruntowanym

¹¹ V. Klemperer: *Dziennik 1933—1945. Wybór dla młodych czytelników*. Tłum. A., A. Klubowie. Kraków 1999.

¹² Por. A. Milecki: *Forma dziennika w literaturze francuskiej. Z dziejów form artystycznych w literaturze francuskiej*. Lublin 1994, zwł. s. 7—16. Większość badaczy awans dziennika wiąże z europejską recepcją diariuszy André Gide’a i Juliana Greena, choć — jak na ogół dodaje się przy tej okazji — korzeni tego zjawiska należy szukać głębiej, być może już w *Wyznaniach* św. Augustyna, które dały początek tradycji europejskiej intymistyki. Niektórzy badacze początek długiego procesu, który doprowadził ostatecznie do zaniku napięcia między „dokumentem” a „literaturą”, utożsamiają z pojawieniem się owej opozycji w programie francuskich naturalistów. Por. Z. Ziątek: *Wiek dokumentu*. Warszawa 1999, zwł. s. 5—17.

w europejskiej tradycji, wpływał też wyraźnie na tradycyjne gatunki literackie, czego wyrazem jest przeżywająca wówczas rozwój powieść dziennikowa.

Nie jest z pewnością przypadkiem, że to w kręgu literatury emigracyjnej miał miejsce rozkwit, a z czasem także nobilitacja „literatury dokumentu osobistego” (określenie Romana Zimanda), w tym dziennika, do rangi pełnoprawnego gatunku literackiego¹³. W jej wyniku takie cechy, jak: autobiografizm, autotematyzm czy „niegotowość”, stały się literackimi wartościami. Z tego powodu w polu zainteresowania badaczy zajmujących się tą problematyką, oprócz zagadnień związanych z ich szeroko rozumianym wymiarem antropologiczno-filozoficznym, znalazły się szerzej uwzględnione kwestie literacko-estetyczne. Możemy dziś wymienić co najmniej kilka dzienników o wysokich walorach formalnych, których twórcami byli pisarze emigracyjni (oprócz *Dziennika* Gombrowicza, do grupy tej należą z pewnością: *Dziennik* Jana Lechonia, *Dziennik pisany nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, *Szkice piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego, *Dziennik bez samogłosek* Aleksandra Wata, *Dziennik podróży* Jerzego Stempowskiego oraz o wiele późniejszy *Rok myśliwego* Czesława Miłosza). Dzieła te pośrednio lub bezpośrednio odwoływały się do tradycji dziennika intelektualnego, reprezentowanego w naszym piśmiennictwie przez diariusze Stefana Żeromskiego, Zofii Nałkowskiej i Marii Dąbrowskiej. Zdaniem Józefa Olejniczaka, to właśnie „dzienniki pisarza są w pierwszym rzędzie odpowiedzialne za przewrót w polskiej świadomości literackiej, polegający na podważeniu bądź nawet unieważnieniu tradycyjnego pojmowania literackości tekstu” i wyczerpaniu się dynamiki opozycji między „dokumentem” a „literaturą”¹⁴. Mówiąc o *Dzienniku* Witolda Gombrowicza, warto pamiętać, że mamy do czynienia z dziełem szczególnym, przy czym „szczególność” ta wynika także z jego wpływu na omówiony wcześniej proces nobilitacji diarystyki na obszarze polskiej tradycji literackiej¹⁵. I choć był to proces długotrwały, wydaje się, że dziewiątą dekadę ubiegłego wieku można uznać za moment, w którym rozumienie dziennika jako osobnego gatunku literackiego, którego język i tekst charakteryzują się swoistymi cechami, definitywnie ugruntowało się w polskiej myśli literaturoznawczej. Pewien wpływ na tę zmianę świadomości miało też z pewnością „zmęczenie fabułą”, które w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zeszłego wieku dało o sobie znać falą autobiografi-

¹³ Na temat popularności autobiografizmu w literaturze powojennej emigracji pisze m.in. M. Danielewicz-Zielińska: *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Warszawa 1992. Tam zwł. rozdziały zatytułowane: *Dzienniki intelektualne — eseistyka — felietonistyka* oraz *Wśród pamiętników i wspominków*.

¹⁴ J. Olejniczak: *Esej i dziennik na emigracji*. W: *Literatura emigracyjna 1939—1989*. Red. M. Pytasz. Katowice 1994, s. 250.

¹⁵ Por. R. Zimand: *Diarysta Stefan Ż.* Wrocław 1990, s. 35. Znaczenie dziennika Gombrowicza — również jako pewnej propozycji gatunkowej — wyraża się między innymi w tym, że większość autorów, którzy w późniejszym okresie sięgnęli po formę eseistyczno-autobiograficznej sylwy, odwoływało się do niego. Por. B. Gutkowska: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*. Katowice 2005.

zmu¹⁶; nie bez znaczenia wreszcie były zapewne i przewartościowania w obszarze propozycji metodologicznych; polegały one na przyznaniu większego znaczenia w rozpatrywaniu kwestii genologicznych czynnikiem „poetyki odbioru”. Proces ten wiązał się w Polsce w dużej mierze z recepcją prac francuskiego literaturoznawcy Philippe’a Lejeune’a¹⁷.

Również w obrębie słoweńskiego literaturoznawstwa dokonało się w ostatnich latach przewartościowanie tradycyjnego pojmowania literackości i związane z tym awans gatunków pogranicznych, a impulsem do tego stała się w głównej mierze lektura prac zachodnich badaczy¹⁸. W przypadku interesującego nas gatunku trudno jednak wskazać zjawisko odpowiadające rozmiarowo temu, z jakim mieliśmy do czynienia w literaturze polskiej. Nawet popularność dziennika w okresie międzywojennym (badacz tego zagadnienia doliczył się 20 przykładów realizacji form paradiennikowych)¹⁹ nie spowodowała jego ugruntowania się w ramach słoweńskiej tradycji literackiej. Mówić trzeba tu raczej o sytuacji, w której wyznaczniki formalne właściwe dziennikom przeniknęły do tradycyjnych form gatunkowych, przyczyniając się do poszerzenia asortymentu stosowanych w ich ramach rozwiązań formalnych. Zjawisko to nie naruszyło jednak trwałości opozycji między literaturą a dokumentem i wydaje się, że do dziś — mimo zmian, jakie zaszły w obszarze świadomości genologicznej, podważając oczywistość ostrych rozróżnień w tym względzie — podstawową kategorią służącą owemu rozróżnieniu także w obszarze refleksji literaturoznawczej pozostaje fikcyjność. Podejście takie wiąże się z założeniem, że z fikcjonalizacją mamy do czynienia wtedy, gdy przedstawiona w dziele rzeczywistość nie odpowiada faktom, które miały miejsce w przestrzeni pozaliterackiej²⁰, lub wtedy, gdy jakieś wydarzenie zostaje tak zmienione, że „niemożliwe staje się rozpoznanie go w jego oryginalności”²¹. Przy czym poruszający ten problem autorzy świadomi są na ogół trudności, jakie wiążą się z zastosowaniem tego kryterium do tekstów, których tworzywem są w znacznej mierze sądy o charakterze subiektywnym. I choć nietrudno wymienić przykłady sięgania również w okresie powojennym po formę diariusza,

¹⁶ Por. J. Kandziora: *Zmęczeni fabulą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1993.

¹⁷ W polskim literaturoznawstwie do najwcześniejszych prac proponujących spojrzenie na kwestie gatunkowe od strony odbioru należy książka J. Trznadłowskiiego: *Rozważania nad semiologią powieści*. Wrocław 1976.

¹⁸ Lado Kralj, badacz zajmujący się zagadnieniem dziennika, odwołuje się do prac (powstałych głównie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku) takich badaczy, jak: Gustav R. Hocke, Manfred Jurgensen, H. Porter Abbott. Por. L. Kralj: *Dnevnik in pismo kot modela slovenske kratke proze med vojnama*. „Slavistična revija” 2006, št. 2.

¹⁹ Por. ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 205—206. Por. L. Kralj: *Literarna kritika v pisateljevem dnevniku. Dokumenti ali fikcija?* „Primerjalna književnost” posebna številka, avgust 2006.

²¹ D. Bandelli: *Stopnja fikcjonalizacije v „Dnevniku” Andreja Čeboklija*. „Primerjalna književnost” 2005, št. 1, s. 85.

niektóre z nich dały rezultaty bez wątpienia udane pod względem artystycznym (jak w przypadku interesujących prób połączenia dziennika z esejem i prozą fabularną w twórczości Edvarda Kocbeka²²), wydaje się, że nie stworzyły warunków, które umożliwiłyby przemianę szerszej świadomości literackiej i w konsekwencji przyznanie dziennikowi pozycji porównywalnej z tą, jaką zajmuje on dziś w ramach tradycji polskiej.

Za znaczące z tego punktu widzenia uznać należy to, że recepcja większości wydanych dzienników wiąże się przede wszystkim z ich wymiarem dokumentarnym, w mniejszym stopniu artystycznym. Dotyczy to zarówno autorów, których dzienniki wydano w poprzednich dekadach (Izidor Cankar, Boris Pahor, Jože Udovič, Stane Kavčič, Bojan Štih), jak i tych, których dzieła dotarły do czytelnika w ostatnim czasie (np. Ivan Mrak, Edvard Kocbek). Interesującym z tego punktu widzenia przypadkiem jest wielotomowa publikacja dzienników Kocbeka — ściślej zaś tych, których autor nie opracował literacko, pozostawiając w postaci zapisanych ręcznie zeszytów. Publikowana sukcesywnie od 1991 r. seria tomów obejmujących kolejne, począwszy od 1945 r., lata kończy się na tomie zawierającym skrót brulionów zapisanych w latach 1954—1977²³.

Z przytoczonych faktów wypływa wniosek, jak się wydaje istotny dla naszych rozważań, ten mianowicie, iż tłumacz zdecydował się przełożyć tekst reprezentujący gatunek, który w słoweńskiej tradycji literackiej nie zajmuje miejsca tożsamego z tym, jakie zajmuje on w tradycji polskiej; inne jest więc zarazem jego „pole konotacji”²⁴. Musiał zatem liczyć się z tym, że swój przekład adresuje do czytelnika, który w akcie lektury skupi się na innym jego aspekcie niż czytelnik polski — mianowicie na warstwie poznawczej tekstu. I będzie miał ku temu dwa, co najmniej, powody. Pierwszy jest konsekwencją ramy kulturowej, która stanowi kontekst, w pewien sposób programuje proces deszyfracji zawartych w tekście sensów. Po drugie, takiemu właśnie odbiorowi sprzyja dodatkowo fakt, że czytelnik będzie miał do czynienia ze skrótem, a więc sytuacją, w której dokonano na tekście operacji, jakiej z reguły nie poddaje się tekstów literackich. Lekturze omawianego dziennika jako dokumentu sprzyjało poza tym także to, że ukazał się on w serii wydawniczej „Świadectwa” („Pričevanja”), która prezentuje relacje (w większości nie pretendujące do literackości) o charakterze biograficznym i autobiograficznym. Wymienione fakty skłaniają do wniosku, że słoweński czytelnik umieści tekst w grupie znanych mu dzienników, a ponieważ te w czytelnicznym odbiorze funkcjonują przeważnie jako teksty z pogranicza literatury i piśmiennictwa, podobnie stanie się z dziełem Gombrowicza.

²² E. Kocbek: *Krogi navznoter*. Ljubljana 1977.

²³ Ostatni tom (podobnie jak pozostałe, w opracowaniu Mihaela Glavana) ukazał się w 2004 r. W latach osiemdziesiątych minionego wieku wydano kilka fragmentów dziennika — zawsze jednak w kontekstach, które profilowały jego wartość dokumentarną.

²⁴ Pojęcie J. Święcha, por. J. Święch: *Tłumaczenie a problemy historii literatury*. „Slavica Slovaca” 1972, nr 4.

Taki wniosek prowokuje zarazem pytanie: Czy i na ile tłumaczenie może zmienić istniejące już przyzwyczajenia i sposób odbioru? Zredagowany przez tłumacza tekst, wchodząc w związki z kulturą docelową, zyskuje autonomię, staje się częścią świadomości jej uczestników, a tym samym może w pewnych okolicznościach kształtować właściwe tej kulturze „style odbioru” — generować w jej ramach dalsze programy odbiorcze²⁵. Spojrzenie na omawiany tu przekład z perspektywy jego recepcji krytycznej w Słowenii uzasadnia przypuszczenie, że podobnie może stać się i w tym wypadku. Ewidentna gatunkowa nieprototypowość utworu (wprawdzie złagodzona w pewnym stopniu przez decyzje tłumacza) kierowała uwagę niektórych recenzentów ku innym przykładom dziennika, dając impuls do rewizji ustalonych ocen, a także zasadności panujących poglądów na temat tego, co jest literaturą, a co nią nie jest²⁶. Zarazem jednak wyraźnym wątkiem w omówieniach dzieła stał się jego wymiar autokomentujący; dziennik odczytywany był więc jako swoiste uprzystępnienie myśli autora zawartych w innych dziełach, traktowanych na ogół jako bardziej hermetyczne (większą ich część słoweński czytelnik miał okazję poznać już wcześniej). Uznanie dla kreatywnych walorów dziennika wyraziło się natomiast w pewnych wypadkach przez podkreślanie cech łączących go z powieścią²⁷.

Przejdę teraz do drugiego z interesujących mnie zagadnień — do kwestii konsekwencji skrótów dokonanych przez tłumacza-redaktora.

Nadrzędna instancja, jaką stanowi, z jednej strony, świat zewnętrzny zaktualizowany w tekście, z drugiej — osobowość podmiotu wypowiadającego się, czyni z dziennika tekst mający wewnętrzną spójność — i to niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z dziełem o założonych z góry ramach kompozycyjnych (przykładem takiej odmiany dziennika byłby wspomniany już *Rok myśliwego* Miłosza), czy też „otwartym”, owych ram pozbawionym; wreszcie — niezależnie również, czy sam autor świadom był rządzących jego tekstem mechanizmów, czy nie. Wydaje się, że stopień trudności zadania, przed jakim staje tłumacz zamierzający dokonać skrótu, zależy w dużej mierze od odmiany gatunkowej, jaką konkretny dziennik reprezentuje.

W przypadku dziennika o otwartej kompozycji — a z takim mamy do czynienia w wypadku dzieła Gombrowicza — wskazanie zasady organizującej okazuje się trudniejsze, jego forma nie wynika bowiem zwykle z jakichś powziętych z góry założeń kompozycyjnych. Przykład dziennika autora *Ferdydurke* pokazuje zarazem, że otwarta formuła nie wyklucza istnienia reguł, które nadają całości tekstu postać uporządkowaną. Oprócz zwyczajowego w tego typu wypowiedziach

²⁵ Por. A. Legeżyńska: *Autor — tłumacz — przekład*. W: Eadem: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*

²⁶ Por. J. Osti: *O „Dnevniku” Witolda Gombrowicza*. „Nova revija” 1999, nr 210/211; P. Čučnik: *Gombrowicz — vaja v stilu*. „Literatura” 1998, št. 85/86; N. Jež: „Tak hočem biti za vas”. „Razgledi” 1998, št. 21; M. Čander: *On, Gombrowicz: esej*. „Delo” 1999, št. 114.

²⁷ Por. J. Osti: *O „Dnevniku” Witolda Gombrowicza...*, s. 38.

podziału na dni tygodnia (dowolność i pewna niekonsekwencja w ich stosowaniu stanowi jeden z czynników wzmacniających fikcyjny charakter utworu) oraz lata, Gombrowicz na przykład stosował rzadko spotykany w dziennikach i charakterystyczny raczej dla tekstów literackich podział na rozdziały, oznaczane liczbą rzymską. Numeracja taka obejmuje całość zapisków i przebiega niezależnie od podziału na lata lub tomy (w wydaniu książkowym); jako taka odtwarza podział na całości publikowane pierwotnie na łamach „Kultury”.

Niejedyny to element pozwalający zobaczyć *Dziennik* Gombrowicza jako całość charakteryzującą się pewną „artystyczną dramaturgią” (określenie Jerzego Kandziory). Choć wydaje się, że można również sięgnąć w tym wypadku po zaproponowaną przez Stanisława Barańczaka kategorię „dominanty semantycznej” rozumianej jako „prymat określonego elementu struktury utworu, który stanowi mniej lub bardziej dostrzegalny klucz do całokształtu sensów”²⁸. I choć z pewnością łatwiej kategorią tą posługiwać się w odniesieniu do tekstów poetyckich (taka była zresztą intencja jej projektodawcy), może się okazać przydatna również w opisie utworów o zupełnie innym charakterze; jej użyteczność polega bowiem na tym, że narzuca tłumaczowi holistyczną perspektywę, skłaniając do tego, by spojrzeć na dzieło jako na całość i szukać rządzących nim reguł.

Te reguły, jak już powiedziano, można wskazać także w omawianym dzienniku. Porównanie notatek pierwszego tomu z ostatnim pokazuje na przykład dość wyraźną ewolucję wizerunku podmiotu mówiącego, który w początkowych notatkach chętniej wciela się w rolę outsidera, w ostatnim tomie natomiast szuka raczej perspektywy filozoficznej, buduje swój wizerunek intelektualisty, autorytetu, mentora. Przekształceniom poddany jest też status ontologiczny bohatera-narratora, częściej podważana jest jego tożsamość z autorem, co widać najwyraźniej we fragmentach, w których pojawia się trzecioosobowy bohater określany imieniem i nazwiskiem samego autora. Zabiegi te mieszczą się w szeroko pojętej strategii, którą — za Jerzym Jarzębskim — definiować można w kategorii „gry”²⁹. W tym wypadku jej reguły podporządkowane są dążeniu do stworzenia dzieła będącego zapisem osobliwego — jak określał to autor *Dziennika* — „przewekslowania się” z Gombrowicza „niedojrzałego” w Gombrowicza „dojrzałego”, jako jednocześnie rejestracja procesu autokreacji i element tego procesu. Tej zmianie odpowiada przekształcenie w obszarze stylistyki — styl felietonowy, typowy dla zapisów wypełniających pierwszy tom, stopniowo nabiera wyraźniejszych cech eseju.

Trudniej wskazać zasadę organizującą tekst na poziomie tematycznej zawartości notatek. W książce, będącej zapisem rozmowy autora *Ferdýdurke* z pisarzem Dominikiem de Roux³⁰, napotykaemy na propozycję klasyfikacji, zakłada-

²⁸ S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem malej antologii przekładów*. Poznań 1994, s. 36—37.

²⁹ Por. J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982.

³⁰ W. Gombrowicz: *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*. Kraków 1996.

jąca istnienie ośmiu równoległych linii tematycznych (uwagi poświęcone osobie autora, jego dziełu, sztuce, filozofii, polskości, wpływowi formy na życie człowieka, fragmenty określone jako „zabawy z czytelnikiem” i „ekscentryczności” oraz „artystyczne fragmenty, zwykle humorystyczne lub liryczne”). Lecz nawet jeśli zgodzić się z taką propozycją (szerszy kontekst rozmowy, a także wiedza o okolicznościach powstania książki każą sądzić w każdym razie, że odpowiada ona wizji samego autora), to pozostaje jeszcze nie mniej ważna kwestia hierarchii i wzajemnych powiązań między poszczególnymi tematami. Niektóre z nich wydają się bowiem zdecydowanie dominować; są to — po pierwsze — uwagi o charakterze autobiograficznym lub raczej autokreacyjnym, po drugie — komentarze związane z szeroko rozumianą problematyką polską. Wszystkie wymienione tematy w większym lub mniejszym stopniu łączą się, przeplatają wzajemnie, a elementem spajającym je — zarazem najsilniejszym czynnikiem decydującym o spójności dzieła na omawianym poziomie — jest kluczowy dla światopoglądu pisarza temat formy. Wszystkie linie tematyczne Gombrowicz sygnalizuje i niejako otwiera w pierwszym tomie dziennika, następnie powraca do nich wielokrotnie, ujmuje w innych wariantach, uzupełnia o nowe przemyślenia, ukazuje z innej perspektywy — nierzadko zaprzeczając wcześniejszym wnioskom. W ostatnich notatkach (jeżeli za całość dzieła przyjmujemy jego wersję doprowadzoną do 1969 r.) zamyka zaś wszystkie motywy, nadając tym samym dziennikowi kompozycję zamkniętą.

Tłumacz, chcąc dokonać skrótu dzieła, postawił zatem przed sobą zadanie niełatwe; musiał zmierzyć się z tekstem „gęstym” w warstwie myślowej, a zarazem rządzącym się prawami dziennika, bowiem chociaż jego gatunkowa tożsamość staje się wielokrotnie przedmiotem świadomej transgresji, warstwa myślowa — jak w typowym dzienniku — podporządkowana została w dużej mierze okolicznościom sytuacyjnym. Tłumacz musiał być więc świadom i tego, że na przykład przyjęcie wyłącznie kryterium tematycznego grozi wprowadzeniem do tekstu kompozycyjnego dysonansu. W tych okolicznościach jego decyzję uznać trzeba za rozwiązanie poniekąd kompromisowe. Postanowił on mianowicie zachować integralność jednostek tekstowych oznaczonych w wydaniu książkowym liczbą rzymską, a odpowiadających całościom publikowanym pierwotnie na łamach „Kultury”. Kompromisowość takiego rozwiązania polegała na tym, że pozwoliło ono na zmniejszenie objętości tekstu (zakładamy, że to stanowiło jedyny powód dokonania skrótu) bez konieczności głębokiej ingerencji w jego fakturę — jednak ograniczając pole działania tłumacza jako autora wyboru, pozbawiło go możliwości precyzyjnego dobrania fragmentów łączących się w wyraźną linię tematyczną, a tym samym szansa uniknięcia sytuacji, gdy w wersji dziennika przeznaczonej do publikacji znajdują się fragmenty wyjęte z szerszego kontekstu myślowego, pozostawione tylko dlatego, że stanowią część rozdziałów włączonych do książki. Ryzyko zniekształcenia sensu wiąże się w tym wypadku właśnie z nieuchronnym przemieszczeniem

fragmentu w obrębie całości dzieła. Wbrew pozorom zatem wybrany przez tłumacza wariant nie gwarantuje w większym stopniu uniknięcia rozminięcia się z intencją autora i sensem konotowanym przez polski *pre-tekst* niż rozwiązanie polegające na głębokiej ingerencji w fakturę dzieła.

Wydaje się jednak, że w tym wypadku celem tłumacza nie było wydobyć, a następnie oddanie w przekładzie — przywołajmy raz jeszcze określenie Barańczaka — „dominanty semantycznej”. Do takiego przynajmniej wniosku skłaniałby charakter użytych kryteriów wyboru. W komentarzu umieszczonym na końcu książki tłumacz wymienia trzy: zgodność z własnym gustem (fragmenty, które „wydały się interesujące jako całość”), pokazanie różnorodności dzieła, a także znaczenie dziennika jako komentarza do innych dzieł pisarza³¹. Tłumacz wybrał zatem z dziennika to, co — w jego założeniu — gwarantowało zachowanie atrakcyjności i zrozumiałości tekstu dla czytelnika słoweńskiego. Zadanie to utożsamiał on z zachowaniem fragmentów, których zrozumienie nie wymaga od odbiorcy znajomości specyficznych uwarunkowań właściwych kulturze oryginału. Strategię tłumacza można więc opisać za pomocą takich kategorii, jak: „adaptacja” (za Edwardem Balcerzanem)³² lub „adaptujący sposób tłumaczenia” (za Romanem Lewickim)³³, „przetworzenie” (za Anną Legeżyńską)³⁴, wreszcie „wchłonięcie” (za Jerzym Ziomkiem)³⁵. Tłumacz dąży do przyswojenia tłumaczonego tekstu swej kulturze przez jego „oswojenie”, co polega w dużej mierze na ograniczeniu zawartych w nim elementów obcości. Dokonuje się to przez pominięcie fragmentów nieczytelnych bądź trudno czytelnych dla założonego odbiorcy ze względu na jego nieznamość określonych elementów kultury oryginału. Decyzja taka podyktowana jest zwykle — a wydaje się, że nie inaczej jest w omawianym przypadku — obawą przed odrzuceniem przekładu przez czytelników kultury docelowej. To zaś przekreślałoby jego szanse na adaptację w jej ramach i ostatecznie również wpływ na nią. W wymiarze czytelniczym oznacza to zwykle, że jest on klasyfikowany jako „nieciekawny”, nie znajduje oddźwięku, naśladowców i z czasem popada w zapomnienie³⁶. Oczywiście reguły, jakimi rządzi się ów proces, trudno sprowadzić do obiektywnych wyznaczników. Także historia recepcji tłumaczeń dzieł Gombrowicza dostarczyć może niemało przykładów zastanawiającego paradoksu, polegającego na tym, że idiomatyczność dzieł danego pisarza, ich potocznie rozumiana „nieprzekładalność”,

³¹ M. Pavičić: *O Witoldu Gombrowiczu in njegovem „Dnevniku”*. In: W. Gombrowicz: *Dnevník...*, s. 352.

³² Por. E. Balcerzan: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*...

³³ Por. R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*...

³⁴ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*...

³⁵ Por. J. Ziomek: *Kto mówi? „Teksty”* 1975, nr 6.

³⁶ Szerzej problem ten omawia R. Lewicki: *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*. W: *Przekład, język, kultura*... Por. także T.P. Górski: *Przekład i jego funkcja w kulturze języka docelowego*. W: „Acta Universitatis Wratislaviensis”. *Anglica Wratislaviensia*. 41. Wrocław 2003.

nie musi wykluczać powodzenia u czytelników kultury przekładu³⁷. Nie zmienia to jednak faktu, że tekst, którego charakter oraz zawartość w wyraźny sposób odbiegają od przyjętej w danej kulturze konwencji, operujący systemem znaków nieczytelnych dla założonego czytelnika, w większym stopniu narażony jest na odrzucenie.

Oprócz kryterium „atrakcyjności”, za właściwość tekstu wartą ocalenia uznał tłumacz także jego aspekt autotematyczny. W tym wypadku mielibyśmy do czynienia ze strategią kontynuacji — działania translatora zorientowane są nie tyle na poszerzenie istniejącego już w obszarze słoweńskiej kultury wizerunku pisarza, ile na pogłębienie go oraz — przez dostarczenie nowych informacji kontekstualnych — umożliwienie bardziej sukcesywnego odczytania innych tekstów. Widziany z tej perspektywy dziennik staje się swoistym „minialmanachem” charakterystycznych dla tłumaczonego autora tematów³⁸. Mówić zatem można o przyznaniu tekstowi dziennika funkcji komentującej, a zatem podrzędnej wobec innych dzieł tego autora.

Zastosowanie w praktyce wybranych przez tłumacza kryteriów spowodowało, że można wskazać trzy możliwe warianty wspomnianego „rozminięcia się” z treścią oryginału. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z liniami tematycznymi przerwany, niedokończonymi, w drugim — z „niepełnymi”, pozbawionymi pewnych elementów, w trzecim — z tematami pominiętymi w zupełności. Przykładów ostatniego wariantu odnajdziemy tu najmniej, co jest prostą konsekwencją przyjętej przez tłumacza-redaktora, omówionej wcześniej, strategii skracania tekstu. Rezygnacja z ingerowania w zawartość rozdziałów nie pozwoliła na „oczyszczenie” przygotowywanej wersji z odłamków linii tematycznych, które zostały świadomie pominięte. Częściej napotkać można przykłady pierwszego wspomnianego wariantu — wątków przerwanych. Z taką sytuacją mamy do czynienia choćby w notatkach związanych tematycznie z pobytem pisarza w Tandilu, zawartych w rozdziałach VI i VII. Na planie refleksji fragmenty te wypełniają dwa wątki: jeden dotyczy zagadnienia uniwersalizmu, drugi — przyszłości demokracji. Oba prowadzone są równolegle i zasadniczo oddzielnie, związek między nimi, fakt, że dla autora stanowią dwa elementy jednego zjawiska, staje się jasny dopiero w ostatnim akapicie VII rozdziału. Ponieważ jednak wersja słoweńska dziennika zawiera tylko rozdział VI, jej czytelnik nie ma możliwości stwierdzenia tego. Zmienia to oczywiście znaczenie całego wątku, który z uwagi na pozbawienie go kontynuacji oraz swego rodzaju klucza interpretacyjnego umieszczonego w zakończeniu traci w dużej mierze swój wymiar filozoficzny; tekst pozostaje na-

³⁷ Por. M. Heydel: *Angielskie wersje „Ferdynand” — strategię przekładania nieprzekładalnego*. W: *Gombrowicz i tłumacze*. Red. E. Skibińska. Łask 2004; M. Cieński: *O sarmackiej swojskości — czy Gombrowicza można tłumaczyć nie znając literatury i kultury staropolskiej?* W: *Gombrowicz i tłumacze...*

³⁸ Por. E. Balcerzan: *Tłumaczenie poetyckie wśród kontekstów historycznoliterackich*. W: *Prace z poetyki*. Red. M.R. Mayenowa, J. Sławiński. Wrocław 1968.

tomiast rejestracją wnikliwych obserwacji na temat życia argentyńskiej prowincji — można rzec, jest typowym zapisem diarystycznym.

Najwięcej przykładów dostarcza oczywiście drugi z wymienionych wariantów, obejmujący wątki „niepełne”. Warto wspomnienia są tu te fragmenty, które nie znalazły się w wersji słoweńskiej, choć są ważne z punktu widzenia zdeklarowanej strategii tłumacza. Niektóre wydają się szczególnie istotne ze względu na miejsce, jakie zajmują w siatce pojęć kluczowych dla filozofii Gombrowicza (takim przykładem jest pominięty rozdział VII, w którym tłumaczy autor swe rozumienie kategorii formy), inne z uwagi na zawarte w nich analizy własnych utworów. W wersji słoweńskiej nie znalazły się na przykład fragmenty zawierające autokomentarze autora na temat *Pornografii* (zakończenie rozdziału VIII) oraz *Ślubu* (początek XII rozdziału).

Odpowiedź na pytanie, co zmienił wybór w zakresie sensów konotowanych przez tekst wyjściowy, okazuje się zatem niełatwa. Wybór zachował wszystkie ważniejsze tematy dzieła, należałoby raczej mówić o przesunięciu akcentów, uwypukleniu pewnych tematów (wątki o charakterze autotematycznym, metatekstowym) kosztem innych (dyskusja z polskością i Polakami, komentarze do prac innych autorów). W wyniku pominięcia niektórych elementów nastąpiło zarazem dość wyraźne „rozluźnienie” spójności myślowej tekstu, osłabienie jego światopoglądowej i estetycznej konsekwencji. Jednakże — dzięki temu znaczenia nabral „przyczynkowy” i okazjonalny aspekt, a więc cechy wzmacniające diarystyczny — w potocznym rozumieniu — charakter dzieła.

Powstałe w wyniku decyzji tłumacza dzieło odbiega w wielu miejscach od kształtu oryginału — jak każde bez wyjątku tłumaczenie tworzy jednak zarazem sensory osobne, niejako równoległe wobec „oryginalnych”. Działania tłumacza zmierzają do dopasowania treści ewokowanych przez utwór do świadomości założonego czytelnika, którego wpływ polega na ukierunkowywaniu działań tłumacza, na — innymi słowy — „stymulowaniu aktu »metatwórczego«, w wyniku którego powstaje nowy tekst”³⁹.

Tłumacz jest więc z pewnością „drugim autorem”, jego działalność zaś można nazwać twórczością; w tym wypadku jednak pojęcia te zyskują znaczenie bardziej dosłowne niż to zaproponowane niegdyś przez Annę Legeżyńską⁴⁰. Tłumacz staje się tu bowiem współautorem i twórcą również dzięki temu, że w sensie całkiem konkretnym narusza integralność tekstu oryginalnego, dokonując na nim operacji tekstowych, w wyniku których powstaje utwór nowy pod względem zawartości. Mamy do czynienia z rzadkim wypadkiem, gdy translator nie tylko wybiera z rodzimej tradycji językowej i literackiej elementy stylu bądź konwencji, dokonuje

³⁹ A. Popovič: *Rola odbiorcy w procesie przekładu literackiego*. Tłum. J. Sławiński. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971, s. 208.

⁴⁰ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz jako „drugi autor” oraz Twórczość translatorska*. W: Eadem: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...* Por. także E. Balcerzan: *Tłumaczenie jako twórczość*. W: Idem: *Literatura z literatury...*

wyborów spośród znaczeń oryginału, ale sięga głębiej — wchodzi w przestrzeń dzieła oraz mocą swych uprawnień wynikłych z zażyłości z kulturą przekładu decyduje o tym, jaki fragment tekstu dotrze do odbiorcy⁴¹. Decyzja taka prowokuje oczywiście pytanie o granice suwerenności translatorskiej, o to, czy tłumacz, dokonując na tekście oryginalnym tak głębokich zmian, przekroczył granice swej twórczej swobody, czy też nie. Lub też czy mamy do czynienia z (używając określeń wspomnianej wcześniej badaczki) transformacjami koniecznymi, czy też redundantnymi, z równowagą między obrazem autora i tłumacza w przekładzie, czy też naruszeniem tej równowagi na korzyść tłumacza⁴². Próba odpowiedzi na nie wykracza jednak, jak już powiedziano na wstępie, poza ramy niniejszego artykułu. Podkreślmy jedynie, że bez wątpienia ważnym czynnikiem, który w omawianym wypadku miał wpływ na recepcję przekładu, a być może także na szczegółowe decyzje tłumacza, było inne usytuowanie gatunku (konkretnie dziennika) w obrębie kultury wyjściowej i kultury przekładu. Odczucie owej różnicy dodatkowo wzmacniał tu fakt, że — w przeciwieństwie do literatury polskiej — w tradycji słoweńskiej dziennik odbierany jest generalnie jako gatunek paraliteracki. Jeżeli zatem zgodzimy się z tezą, iż „reguły komunikacji literackiej zostają zachowane wtedy, kiedy komunikat literacki odbierany jest jako komunikat literacki mimo istotnych zmian, jakie czyni w nim przekład”⁴³, musimy omówione tłumaczenie uznać za przykład naruszenia „reguł komunikacji literackiej”. Dzieje się tak jednak nie tyle w wyniku działań tłumacza (a w każdym razie w mniejszym stopniu za jego sprawą), ile wpływu czynników wobec niego niezależnych — mianowicie szczególnych uwarunkowań historycznoliterackich.

Pozostaje pytanie, czy omówiony przekład ma szansę stać się impulsem do przeobrażeń w obrębie świadomości genologicznej czytelników? Choć w tłumaczeniu osłabione zostały niektóre cechy utworu, które decydowały o jego nieprototypowości w odniesieniu do wzorca gatunkowego ugruntowanego w tradycji przekładu, a tym samym i świadomości czytelniczej — można przyjąć, iż wariant taki jest prawdopodobny (jego urzeczywistnieniu sprzyjać będą niewątpliwie walory estetyczne i warsztatowe tłumaczenia). Do takiej konkluzji skłania w każdym razie spojrzenie na badany fenomen od strony jego recepcji krytycznoliterackiej. Wiążące wnioski w tym względzie wymagają jednak nie tylko przeprowadzenia bardziej wnikliwych badań, ale i większego dystansu czasowego.

⁴¹ Niektórzy badacze zwracają jednak uwagę, że pominięcia w przekładach nie są zjawiskiem odosobnionym. Każdy przypadek oczywiście należałoby oceniać osobno, uwzględniając specyfikę uwarunkowań kontekstualnych, wyznaczających w każdym wypadku decyzję tłumacza. Por. B. Tokarz: *Aspekt pragmatyczny przekładu*. W: Eadem: *Wzorzec, podobieństwo, przypomnienie...*, s. 62.

⁴² Por. A. Legeżyńska: *Relacje osobowe w przekładzie...*, s. 29.

⁴³ W. Soliński: *Przekład artystyczny a kultura literacka...*, s. 100.

Michał Kopczyk

Prispevek k temi: prevod v systemu kulture
O slovenskem prevodu *Dnevnika* Witolda Gombrowicza

Povzetek

Predmet analize v pričujočem prispevku je slovenski prevod *Dnevnika* Witolda Gombrowicza (1904—1969). Prevod je specifične narave, saj je prevajalec v njem skrajšal izvorno besedilo — sam je torej odločal, kateri odlomki *Dnevnika* bodo na voljo bralcu. Avtor prispevka predpostavlja, da je na prevajalčeve odločitve vplivala njegova slovenska literarna zavest. V kontekstu slovenske literature deluje dnevnik predvsem kot pričevanje o določenem času, redkeje pa kot literarna zvrst, zato je skrajšanje izvirnega teksta postopek, ki ga prevajalci dopuščajo. Avtor prispevka nato najde primere, v katerih je skrajšanje izvirnika vendarle spremenilo njegovo sporočilo. V zaključku avtor ugotavlja, da je v primeru prevoda Gombrowiczovega *Dnevnika* upravičeno reči, da je njegov prevajalec hkrati soavtor besedila, saj se prevod zaradi njegovih odločitev v številnih odlomkih oddaljuje od izvirnika — obenem pa ponuja nove pomene. Na prevajalčeve rešitve je imelo brez dvoma velik vpliv dejstvo, da ima dnevnik kot literarna zvrst drugačen položaj v okviru izvorne in ciljne (v tem primeru slovenske) kulture.

Michał Kopczyk

A Contribution to the topic: a translation in the system of culture
About the Slovenian translation of Witold Gombrowicz's *Dziennik* (*Diary*)

Summary

The subject of the analysis made in the article is the translation of Witold Gombrowicz's *Diary* (1904—1969) into the Slovenian language. This translation has a specific character, because the translator has shortened the original text — he decides what fragment of the work will reach the reader. The author of the article assumes that Slovenian literary consciousness is shown in the translator's decision. With this in mind the *Diary* is treated mainly as a testimony of time, and less often as a literary piece, therefore intervention such as shortening is admissible. Then the author shows examples in which shortening the text changed its meaning. In the conclusions the author acknowledges that in the case of interpreting the translation, one can view the translator as a co-author of the work. As a result of his decision the work strays in many places from the shape of the original — however it also creates separate senses. The translator's solutions were determined by different location of this literary kind in the sphere of the Polish culture and the culture receiving the work (Slovenian).

Andrej Šurla

Cicha rozmowa ostatnich przekładów Tonego Pretnara

Na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku znaczące miejsce wśród słoweńskich tłumaczy literatury pięknej zajmował dr Tone Pretnar (1945—1992), wybitny tłumacz wielu literatur słowiańskich, a także tych spoza kręgu Słowiańszczyzny. Stowarzyszenie Tłumaczy Słoweńskich, rok przed jego śmiercią, przyznało mu najważniejszą w Słowenii nagrodę w zakresie przekładu — Nagrodę im. Antona Sovre za przekład *Kroniki wydarzeń miłosnych — Kronika ljubezenskih pripetljajev* Tadeusza Konwickiego¹. Wydane zostały także, jeszcze za życia tłumacza, trzy wybory jego przekładów polskiej poezji: Norwida² (Pretnar był pierwszym Słoweńcem, który go tłumaczył), Miłosza³ i Herberta⁴. Całe bogactwo jego kunsztu literackiego oraz mistrzostwo translatorskie prezentują jednak dwa pośmiertnie wydane tomy: wybór poezji z różnych kręgów literacko-kulturowych *Veter davnih vrtnic — Wiatr dawnych róż*⁵ oraz tomik przekładów wyłącznie polskiej poezji *Tiho ti govorim — Mówię do ciebie cicho*⁶.

¹ T. Konwicki: *Kronika ljubezenskih pripetljajev*. Prevedel in spremno besedo napisal T. Pretnar. Ljubljana 1990.

² *Cyprian Kamil Norwid: Norwid*. Izbral, uredil, prevedel in spremno besedo napisal T. Pretnar. Ljubljana 1985.

³ Cz. Miłosz: *Somrak in svit*. Prev. T. Pretnar, R. Štefanova, L. Krakar, W. Stępnikowa. Ljubljana 1987.

⁴ Z. Herbert: *Beli raj vseh možnosti*. Prev. in Ur. T. Pretnar, N. Jež. Ljubljana 1992.

⁵ T. Pretnar: *Veter davnih vrtnic: antologija pesniških prevodov 1964—1993*. Ur. N. Jež, P. Svetina. Spremnna beseda N. Jež. Ljubljana 1993.

⁶ T. Pretnar: *Tiho ti govorim*. Ur. Z. Pretnar. Spremnna beseda M. Seliškar. Celovec 1993.

Tone Pretnar był tłumaczem o dużych kompetencjach translatorskich, starał się „być wierny oryginałowi zarówno na poziomie stylistyczno-wersyfikacyjnym, jak i semantycznym”⁷. Przedstawiając pisarza w antologii, uwzględniał kanoniczny obraz jego dorobku. Tłumacząc pojedyncze utwory, kierował się względami subiektywnymi. Wśród przekładów Pretnar znajdują się utwory autorów, którym w historii literatur narodowych nie przypisuje się szczególnego miejsca, jego zaś oczarowały rymem, rytmem lub radosnym opisem namiętności.

Tomik *Mówię do ciebie cicho* wyraźnie ujawnia osobisty dialog tłumacza z polską poezją. Zawiera czterdzieści dwa wiersze pochodzące z różnych okresów literackich. Redaktor tomu, a zarazem siostra tłumacza Zvonka Pretnar, nadała mu tytuł zapożyczony z wiersza Rafała Wojaczka. Poza wierszami tego poety, tomik zawiera poezje noblistki Wisławy Szymborskiej, Andrzeja Bursy, Aleksandra Wata, Zygmunta Krasińskiego, Leopolda Staffa⁸, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i Jeremiego Przybory. W wyborach ich wierszy poczesne miejsce zajmuje forma sonetu (30,95% tomiku), co nie powinno dziwić, zważywszy na fakt, że Pretnar chętnie ją tłumaczył⁹. Jednakże o wiele bardziej niż jednorodność formalna tomik ten cechuje jednorodność tematyczna nacechowana doświadczeniem osobistym tłumacza. Trudno w nim znaleźć wspomnianą wcześniej radosną rubasność, charakterystyczną dla liryki Reja czy Morsztyna, chętnie tłumaczonych przez Pretnar na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych minionego wieku. Wspólnym mianownikiem ostatnich przekładów tego wybitnego słoweńskiego tłumacza jest splot motywów przemijania, śmierci, odejścia i nienadejścia oraz utraty sił witalnych. Prawdopodobnie nie będzie przesadą twierdzenie, że wybór ten ujawnia przecucie bliskości śmierci tłumacza, walczącego od 1991 r. z chorobą nowotworową. Wspomnienia przyjaciół świadczą o tym, że przecucie to było obecne w życiu Pretnar również wtedy, gdy wydawało się, że chorobę już pokonał.

Tomik otwierają sonety Władysława Orkana (1875—1930), krótkie cykle sonetów pt. *Przelotne ptaki — Ptice selivke* (3 wiersze) i *Pólnoc — Polnoč*

⁷ B. Tokarz: *Czesław Miłosz w przekładzie Tone Pretnar*. W: *Przekład artystyczny*. T. 2: *Zagadnienia serii translatorskich*. Katowice 1991. Por. również: B. Ostromecka-Frączak: *Kronika ljubezenskih pripetljajev Tadeusza Konwickega v slovenskem prevodu Toneta Pretnarja*. „Jezik in slovstvo” 1993/1994, 39, št. 4, s. 145—154; B. Tokarz: *Osobisty aspekt przekładu artystycznego*. W: *Między oryginałem a przekładem VII — Radość tłumaczenia. Przekład jako wzbogacanie kultury rodzimej*; Eadem: *Model przekładu a stereotyp płci*. W: *Pleć w przekładzie*. Red. P. Fast. Katowice—Częstochowa 2006.

⁸ Wiersze Staffa zamieszczone są jedynie w formie fotokopii rękopisu.

⁹ Przykładem szczególnego zainteresowania Pretnar polskim sonetopisarstwem jest przekład aż 14 sonetów Jana Nepomucena Kamińskiego (1777—1855), który nie zajmuje szczególnego miejsca w polskim procesie historycznoliterackim. O wiele mniej przetłumaczył Pretnar sonetów Mickiewicza, Norwida, Słowackiego i „lublańskiego Polaka” Emila Korytki. Sonet ważne miejsce zajmuje również w wyborze poezji litewskiej, opublikowanym po pobycie tłumacza na Litwie w 1991 r. Pretnar tłumaczył także sonety chorwackich poetów: Luki Paljetaka, Tina Ujevicia i Vesny Parun.

(2 wiersze). Pisarz ten charakteryzowany jest w polskich historiach literatury przede wszystkim jako prozaik i dramaturg, podejmujący tematykę społeczną. Wybory Pretnara uwzględniają ten wymiar, lecz nie jest on dominujący. Tłumacz wybierał utwory, w których przeważają motywy tęsknoty i wyobcowania. W pierwszych trzech tłumaczonych sonetach dominuje uczucie tęsknoty podmiotu lirycznego, który niegdyś „z nadzieją wiosny, jak dziecko, co wierzy / W nowe świtania i promienne wschody” podążał śladem „ptaków lecących szeregiem / Gdzieś nad nieznane, południowe morze...”¹⁰. Obraz ten przywołuje pytanie o los, jaki czeka ptaki w nieznanach krainach, i tęsknotę za osobistym poznaniem tych tajemniczych „mórz południowych” („južnih morij”). Drugi, a w większej mierze trzeci sonet — to świadectwo urzeczywistnienia pragnień podmiotu, jednakże pośrodku „morza światła” („morja luči”) tęskni on za „wybojami” („grape”), które opuścił jako miejsca pozbawione perspektyw. Motyw przywiązania do domu rodzinnego w sonecie Orkana koresponduje z sonetem Prešerna zatytułowanym *Wierzba (Vrba)*, a częściowo również z monografią samego Pretnara o rodzinnym miasteczku Tržič oraz z tradycją słoweńskiej tęsknoty („hrepenenje”), której symbolem w słoweńskiej tradycji poetyckiej jest motyw pięknej Vidy.

W tym samym dniu (ponieważ translator datował swe przekłady) Pretnar przetłumaczył dwa inne sonety o wspólnym tytule *Pólnoc*. Tu również widoczny jest zwrot ku „początkom”, ku alpejskim dolinom i dlatego wydaje się, że także w tym przypadku wybór podyktowany był wspólnym doświadczeniem poety i tłumacza. *Ostatnia świeca (Zadnja sveča)*, która „się dopala” („dogoreva”) jest typowym symbolem schyłku życia, a już na wstępie pojawia się epitet metaforyczny „potok senny” („potok misli”), przypominając „grzmiące” potoki płynące przez Tržič (rodzinne miasto tłumacza). Podobnie jak w wierszu Orkana, „grzmią” myśli podmiotu i odpływają w „niebyt” („odtekata v minevanje”). W sonetach obecne jest przecucie śmierci, zbliżającej się „falą zimnych dreszczy” („s koraki shrhljivimi”) w nocnej ciszy, a równocześnie uczucie pokory wobec świadomości, że jest się skazanym na zapomnienie. Uczucie rezygnacji i obraz cmentarza, na który „wychodzą dusze, pełne zamyślenia” i „pośród uroczysk uspionych cmentarzy” szukają „spokoju, ciszy i wytchnienia”¹¹, podobnie jak w poprzednim cyklu, przywołują *Sonety nieszczęścia (Sonetje nesreče)* Franceta Prešerna, a zwłaszcza sonet finalny. Być może Pretnar w obu cyklach Orkana dostrzegł polską wersję mistrzostwa najważniejszego słoweńskiego poety. Za taką hipotezą może przemawiać fakt, że w obu przypadkach mamy do czynienia z tą samą formą poetycką — sonetem.

Daty katowickich przekładów zdradzają, że Pretnar po przetłumaczeniu sonetów Orkana przez dwa tygodnie nic nie tłumaczył, po czym w niespełna

¹⁰ W. Orkan: *Przelotne ptaki*. W: *Poezje zebrane*. T. 1. Kraków 1968, s. 16—18, tłum.: „kakor otrok, ki vere zgubil ni / v nov svit, nov vzhod in radostno pomlad »sledil« ptičem, ki so v jati / k neznanim južnim morjem poleteki”.

¹¹ W. Orkan: *Pólnoc*. W: *Poezje zebrane*. T. 1..., s. 24—25, tłum.: „vrste se duše, polne hrepenenja in sredi zasanjanih nagrobnikov mir iščejo, tišine, potrpljenja”.

miesiąc przełożył aż trzydzieści dwa wiersze. Pierwszymi z nich znów były sonety¹², tym razem Aleksandra Wata (1900—1967). Z cyklu *Fruwające kiecki* przetłumaczył *Ranek (Jutro)*. Podmiot liryczny z pozycji arbitra moralnego ze „skrzyżowanymi nogami brązowy”¹³ („prekrižanih nog neznansko rjav”) obserwuje bieg życia na płaszczyźnie społecznej i obyczajowej. Z jego perspektywy życie jest w oczywisty sposób niesprawiedliwe, gdyż łączy w sobie pozorną nobilitację bogactwa (zamożni i radośni „kardynałowie i patetyczne kurtyzany” — „bogati in radoživi kardinali in patetične kurtizane”) i niewinność upośledzonych społecznie („dziewczynki małokrwiste” — „slabokrvna dekletca”). Sam przydziela sobie rolę poety-reportera. Pisanie poezji jest działalnością nieskażoną cywilizacją (poeta siedzi ze skrzyżowanymi nogami w „trawach złocistych” — „zlatih travnih listih”), służącą uświadamianiu (do kardynałów posyła „monotonnie dystych [...] o dziewczynkach niewinnych małokrwistych”¹⁴ — „monotoni distih [...] o dekletcih slabokrvnih čistih”). Utwór z motywem „traw złocistych” wchodzi w związki dialogiczne z *Głosą* Prešerna, w której podmiot w podobny sposób staje w opozycji do społeczeństwa, otumanionego żądzą pieniądza. Słoweński romantyk majątek poety nazywa bowiem „zamkiem”, który nie potrzebuje straży, gdyż wszystko, co poeta posiada, jest „rosą trawy”. Przekłady poezji Orkana wskazały, że wyborami Pretnara nierządkiem kieruje dialog podjęty z poetyką Prešerna, dlatego decyzja o przekładzie także i tego sonetu mogła być motywowana podobieństwem do poezji najwybitniejszego poety słoweńskiego¹⁵.

Z uwagi na społeczną wymowę *Ranek* bliski jest liryce Orkana i można go odczytywać jako wezwanie do odpowiedzialności obyczajowo-moralnej, podobnie jak pozostałe zamieszczone w tym tomiku wiersze Wata: cykl *Trzy sonety (Trije soneti)* i dwa odrębne sonety¹⁶. Cykl przepelniony jest motywami wielkanocnymi, towarzyszącymi rozmyśleniom podmiotu lirycznego o odpowiedzialności człowieka/ludzi za swe zbawienie. Sonet wprowadzający poświęcony jest motywowi snu w Ogrodzie Oliwnym czy też „upadku” apostołów, którzy nie mogli podążać za przykazaniem Chrystusa i zasnęli. „Ja” liryczne nie traktuje tego snu jako efektu zmęczenia, ale jako ucieczkę od konieczności stawiania zasadniczych pytań, a tym samym od odpowiedzialności za własny los. Konfrontacja z ostateczny-

¹² Opublikowana wersja *Žartu* (nie tylko w tomiku *Mówię do ciebie cicho*, ale także w zbiorze pt. *Wiatr dawnych róż*) nie odpowiada formie rękopisu tłumaczenia Pretnara. W *dzienniku przekładów* jego fotokopia przedstawia regularny włoski sonet, podczas gdy w obu opublikowanych wersjach oba czterowersy połączone są w jedną zwrotkę, a drugi trójwers rozbity.

¹³ A. Wat: *Ranek. W: Poezje*. Warszawa 1997, s. 270.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Właściwie taka motywacja tłumacza wydaje się wiarygodna, choćby z powodu niezwykłości tego leksykalnego i formalnego podobieństwa pomiędzy jednym z wybitnych przedstawicieli słoweńskiej klasyki literackiej a autorem, który jako futurysta bliski jest idei przełamania klasycznego wyrazu artystycznego.

¹⁶ Zabiegi awangardowe ograniczają się tu do rezygnacji ze stałej liczby sylab w wersach.

mi wyzwaniem jest trudna, podmiot liryczny apostoł pozostaje bezradny: „Spać. Przespać wieczność całą, / śmierć i zmartwychwstanie, piekło i zbawienie”¹⁷.

Chętnie spałaby również „Matka” (jest „śmiertelnie senna” — „na smrt zaspana”). W sonecie wprowadzającym motyw nocy po ukrzyżowaniu matka usypia Syna (który wystraszony budzi się „z krzykiem”). Pianie koguta jest tu (prócz wycia szakala) jedynym odgłosem naruszającym grobową, nocną ciszę. Dodatkowo przywołuje motyw ludzkiej (nie)lojalności egzystencjalnej i moralnej, nawiązując do biblijnej przypowieści o wyparciu się Chrystusa przez Piotra.

Historia opowiedziana w ostatnim wierszu cyklu jest wyraźnie symboliczna. Bohaterami są: Jezus złożony w grobie i znany z testamentowej przypowieści Józef z Arymatei. W sonecie Wata Chrystus nie zmartwychwstał. Choć przyszli po niego dwaj aniołowie, nie chciał opuścić grobu. Jednak zakończenie nie potwierdza przypuszczenia, że mogłoby chodzić o poetycką realizację tezy o śmierci Boga. Jezus stawia warunek — zmartwychwstanie wtedy, gdy człowiek także będzie wolny od cierpienia i śmierci. Prawdopodobnie nie należy tego rozumieć jako konfliktu wewnątrz Trójcy Świętej. Wydaje się, że jest to swoiste podkreślenie osobistej odpowiedzialności człowieka za zbawienie. Józef z Arymatei początkowo pokutował, lecz mimo to przeczuwał, że wiara go opuści. Ostatecznie zaniechał pokuty, lecz „ciągle czeka na wyzwolenie człowieka. / obrócon w proch”¹⁸, będąc symbolem śmiertelności, a w przytoczonym kontekście również wiecznej śmierci, umierania bez ufności w życie wieczne. Józef sam zrezygnował z szansy na zbawienie. Chrystus wciąż czeka na wolność człowieka. Wydaje się, że słowa o wybawieniu od śmierci i cierpienia mają wydźwięk moralizatorski w tym sensie, że człowiek sam musi się zmierzyć z bólem i śmiercią. Chrystus czeka aż człowiek (ponownie) uwolni się od wyroku śmierci, co z kolei uda się jedynie wtedy, gdy znów przyjmie postawę uniżenia i zacznie żyć w pokorze, bez nadmiernej pychy.

Cykl tematycznie rozwija się od motywu oczekiwania na śmierć przepelnionego strachem do motywu umiłowania człowieka przez Chrystusa, który nie chce zmartwychwstać, dopóki Ojciec nie ulituje się także nad człowiekiem. Taka interpretacja ideowo zbliża cykl do bliskiej Pretnarowi wizji ludzkiego życiowego posłannictwa. Wyrażają ją zwłaszcza oktawy o Trziču i młodzieńcze refleksje, że „življenje ni (samo) praznik, ampak delovni dan” [„życie to nie (tylko) święto, ale dzień pracy”]. Cykl Wata był Pretnarowi bliski jako człowiekowi odpowiedzialnemu, chrześcijaninowi i prawdopodobnie dlatego zdecydował się na jego tłumaczenie.

Wśród przekładów Pretnara znajdują się jeszcze dwa sonety Wata. Wieś stanowi przestrzeń świata przedstawionego w wierszu *Požegnanje z latem (Slovo od*

¹⁷ A. Wat: *Trzy sonety I. W: Poezje...*, s. 129, tłum.: „Spati. Prespati večnost vso: / pekel in zveličanje, smrt in vstajenje. / Ali pogubljenje”.

¹⁸ A. Wat: *Trzy sonety III. W: Poezje...*, s. 130, tłum.: „tudi človek bo otet / od smrti in od bole-sne”.

poletja), która jest połączeniem prostactwa, brudu (w powietrzu unosi się odór ścieków) i ciepła domowego (symbolizowanego przez zapach ciepłego chleba). W centrum uwagi podmiotu lirycznego znajduje się dziewczyna, nocą ogarnięta pożądaniem, „teraz” śpiąca, gdy z nieba pada „różowa rosa” na jej „obnażoną pierś”¹⁹. Wygląda na to, że Wat marginalizuje wagę dokonanego grzechu, a dziewczynie przypisuje status nieskalanej/czystej — jest bowiem autentyczna, choć o wypaczonej i fałszywej moralności. Początkowo w wierszu panuje atmosfera idylli, po czym miłosną sielankę przerywa „klakson z szosy”. Kochankowie muszą się rozstać (prawdopodobnie poranek stawia przed nimi nowe obowiązki) — oni jednak, nadal zaspani, nie wiedzą ani „dokąd”, ani „po co” mają odjeżdżać. Muszą opuścić święte miejsce, świątynię kobiecego ciała, gdzie grają „radosne fanfary” („fanfare ljubezni”), muszą przerwać triumf n(m)ocy pożądania. Wołanie z zewnątrz, wezwanie do towarzyszenia nienazwanym odchodzącym, w porównaniu z „chrapaniem” („smrčanjem”) dziewczyny przypomina „klakson” („tresk”), boleśnie uderzający w ucho, jak „strzelony z procy” („izstreljen iz frače”). Można przypuszczać, że przyczyną tej niechęci nie jest jedynie smutek wywołany koniecznością opuszczenia miłosnego gniazdka. W lirycznym wyznaniu Wata i tłumaczeniu Pretnara przyczyna urasta do szerszych wymiarów istnienia. W opisywanym zdarzeniu można rozpoznać powszechne doświadczenie przemijania i/lub w ostatecznej perspektywie — śmierci.

Sonet *Žart (Šala)* ze względu na inicjujący motyw również zalicza się do idylli. Na wstępie pojawia się obraz goździków w wazonie, którym towarzyszą typowe dla tego gatunku rekwizyty: fujarka, a nawet faun („sam faunz”) czy śpiący zakochani. Jednakże idylliczność w wierszu Wata już w momencie pojawiania się wymienionych motywów stoi pod znakiem zapytania. Ten znak interpunkcyjny kończy zdanie, w którym występuje motyw „fauna”. Zrelatywizowaniu idylliczności służy także miejsce: park jest jedynie atrapą naturalnego krajobrazu w zurbanizowanej przestrzeni. Atmosferę tej idyllicznej/wyidealizowanej „sceny życia” wypełnia uczucie lęku: psychiczny dyskomfort kochanki (przywołujący los Szekspirowskiej Ofelii, która „pogrzyżyła się w rzece”). Kobieta w wierszu Wata „jak w rzekę” pogryza się „w sen”²⁰. Postać Ofelii stanowi klucz do prawidłowego odczytania tego sonetu, sytuując go w szeregu wierszy o przemijaniu czy też śmiertelności (bohaterka być może myśli nawet o samobójstwie). Taką interpretację wzmacnia również (prawdopodobnie najbardziej powszechna) asocjacja wywołana końcową uwagą o Hamlecie.

Žart ze względu na dialogiczną grę motywów zaczerpniętych z *Hamleta* stanowi także swego rodzaju realizację awangardowych dążeń do desakralizacji osiągnięć artystycznych na rzecz intensywnego, bezpośredniego doświadczenia życia. Sztuka jest jednym z ważnych elementów konstytuujących świadomość

¹⁹ A. Wat: *Požegnanie z latem*. W: *Poezje...*, s. 215.

²⁰ A. Wat: *Žart*. W: *Poezje...*, s. 214, tłum.: „kot v reko, da, kot v reko, se pogreza v sanje”.

również indywidualnego odbiorcy i stale współlistnieje z duchowymi i realnymi doświadczeniami. Jednakże w konfrontacji z manifestowaną witalnością usuwa się lub pozostaje jedynie przestrzenią refleksji. Gdy rankiem ojciec (w omawianym wierszu Wata) znajduje w łóżku syna kobietę, swe zmieszanie kamufluje aluzją do fikcji literackiej: odchodząc na palcach powtarza: „Hamlecie, Hamlecie” („Kot v Hamletu, kot v Hamletu!”).

Pożeganie z latem kończy przecucie konieczności „odejścia” (choć nie wiadomo dokąd i dlaczego); *Žart* przywołuje los utopionej Ofelii i samego Hamleta, którego monologi o śmierci są wciąż żywe w świadomości odbiorczej na całym świecie. Właśnie Hamlet jest tytułowym bohaterem jednego z przetłumaczonych w tym zbiorze wierszy Andrzeja Bursy (1932—1957). Czytamy w nim: „W cuchnącej świeżym trupem twierdzy / Hamlet kryguje się do śmierci”²¹ — jednak póki co skutecznie jej unika i zaabsorbowany jest afirmacją swego ciała: „Więc Hamlet nie chcąc budzić licha / bezgłośnie śmieje się przed lustrem”²².

W przywołanym wierszu Hamlet wymyka się katu „o stu uszach” (*rablju s sto ušesi*). Kat w kolejnym wierszu z postaci drugoplanowej staje się „głównym bohaterem”, wprowadzając jednocześnie motyw śmierci. A śmierć ta jest pozbawiona wszelkich walorów. Jest jedynie odbiciem lustrzanym życia tego, który ją zadaje. Bursa widzi w kacie wyłącznie „małomiejskiego gulona” („malomestnega naduteža”), który „szaryalbogranatowywpaski” („sivalimodersčrtami”) nie potrafi nawet zwykłej sytuacji „wyreżyserować ze smakiem” („režirati z okusom”). Oryginał powstawał być może pod wpływem konkretnych historycznych (politycznych) okoliczności związanych z Polską w pierwszych latach po drugiej wojnie światowej i żywej pamięci o więźniach obozów koncentracyjnych. Zainteresowanie tłumacza tym kontekstem może świadczyć o osobistym zaangażowaniu w polską sytuację polityczną lat osiemdziesiątych, bądź o osobistych przeżyciach związanych z podobnym jugosłowiańskim kontekstem²³, bądź też o trudnej świadomości zbrodni wojennych i powojennych dokonywanych w Słowenii. Rzecz jasna przyczyna powstania wiersza (i przekładu) nie musi odsyłać do konkretnego, lecz do szerszej refleksji na temat życia i umierania. Oczekiwanie „ja” lirycznego na „powieszenie” może stanowić jedynie metaforyczne przywołanie motywu śmierci, bez jakichkolwiek aktualnych odniesień do historii/polityki. W obu przypadkach wiersz stanowi protest przeciw degradacji życiowych wartości przez „żałosne petroniuszostwo” („beraško petronijevstvo”), określające reguły życia społecznego.

²¹ A. Bursa: *Hamlet. W: Utwory wierszem i prozą*. Kraków 1973, s. 66, tłum.: „Po mrtvecih diši trdnjava in sam je vedno bliže smrti”.

²² Tlum.: „a Hamlet ogne se viharja / smeji se tiho v ogledalo”.

²³ Pisze o tym również Silvija Borovnik we wspomnieniowym szkicu *Tonček gora*, opublikowanym w tomie jej esejów *Slovenija, moja Afryka — Słowenia, moja Afryka* (1993, s. 109—122). Jedynie tam podana została informacja o tym, że Tone Pretnar podczas swego pobytu w Polsce był członkiem Solidarności (o tym chętnie opowiadają także jego polscy przyjaciele).

Motyw śmierci, a dokładnie — zabijania, obecny jest jeszcze w dwóch wierszach Bursy, zamieszczonych w ostatnim wyborze tłumaczeń Pretnara: *Fiński nóż* (*Finski nož*) i *Krajobraz II* (*Pokrajina*), wchodzących w skład cyklu pt. *Cztery wiersze* (*Štiri pesmi*). Pierwszy z nich dla odbiorcy sekundarnego — Słoweńca — jest interesujący być może również z uwagi na podobieństwo do wiersza Danego Zajca pt. *Veliki črni bik* (*Wielki czarny byk*) konkretyzującego przecucie śmierci. Bohater wiersza Bursy funkcjonuje w dwóch wymiarach czasowych: przeszłym i teraźniejszym, jak nóż niegdyś „błyszczący”, teraz zardzewiały od leżenia w szufladzie, „gdy zmierzch podmiejskich sięgał wzgórz i szmer obcy w krwi zatętnił”, czuje, że „bawoła mógł zabić nim”²⁴. Wiersz jest raczej enigmatyczny, a jego koniec można rozumieć różnorako. Z pewnością wiersz przypadł do gustu Pretnarowi, wykorzystującemu w swej oryginalnej twórczości różnego typu ironię, również z powodu humorystycznego początku: „Miałem błyszczący fiński nóż / Z napisem »Made in Finland«”²⁵.

W *Krajobrazie* brak jest humoru; obecne są motywy krwi i noża. Już na wstępie „drzewa żywą krwią wzbierają i bolą” („drevesa živa kri poji in bol”), co przywołuje „kostonj posebne sorte” — „kasztan osobliwego gatunku” znakomitego (anty)wojennego tomu szkiców Ivana Cankara pt. *Vinjete*. Wyraźne jest w wierszu Bursy odwołanie do poetyki katastroficznej: „sztylety zabijają rzekę po kryjomu // gaśnie pejzaż naszej miłości”²⁶. Pretnar *Krajobraz* tłumaczył w połowie 1992 r., gdy na Bałkanach szalała ostatnia fala wojny. Czyżby wybór tych utworów oznaczał przecucie zbrodni w Srebrenicy i innych?

Wymowa utworu pt. *Ja chciałbym być poetą* (*Jaz bi poet bil rad*) tego samego autora sprowadza się do dwóch wymiarów: posłannictwa poezji, by „na ziemi w drzewie i błękiecie / Trudnego szukać słowa”²⁷ i humoru. „Ja” liryczne, zgłębiając prawdę życia, wyraża jednoczesny dystans do niej i do siebie samego. Taka postawa wydaje się najbliższa stosunkowi do życia i jego poetyckiego wariantu, jaki prezentował sam Pretnar (świadczą o tym choćby tworzone przez niego grafomanie²⁸).

Tomik *Mówię do ciebie cicho* zawiera jeszcze cztery wiersze Bursy. Wydaje się, że w nich bardziej niż w poprzednich obecny jest, a nawet dominuje, temat tęsknoty, choć wiersz *Zbrodnia w pomorskim miasteczku* (*Zločin v primorskem mestecu*) znów wydobywa motyw śmierci: literacki i kryminalny. Tematem utwo-

²⁴ A. Bursa: *Fiński nóż*. W: *Utwory wierszem i prozą...*, s. 64, tłum.: „ko plazi mrak se sredi koč / tuj blisk skoz kri zaplamenel”.

²⁵ Tłum.: „Imel bleščeč sem finski nož / z napisom »Made in Finland«”.

²⁶ Tłum.: „noži ubijajo reko skrivoma / ugaša pokrajina tvoje in moje ljubezni”.

²⁷ A. Bursa: *Ja chciałbym być poetą*. W: *Utwory wierszem i prozą...*, s. 258, tłum.: „iz zemlje in neba izdreti / težko sled besed”.

²⁸ Pretnar jest autorem licznych (zebranych w trzech tomach) tzw. grafomanii, poetyckich komentarzy na temat wydarzeń osobistych, kulturalnych i politycznych. Charakteryzuje je żartobliwy stosunek do mniej lub bardziej poważnych ludzkich ułomności.

ru jest morderstwo — pewien oficer zabija swą żonę. Wiersz prezentuje spekulacje na temat powodów/motywów zbrodni — alkohol, zazdrość, będąca traumatycznym przejawem tęsknoty za miłością. Ironiczna ambiwalencja życia i śmierci wpisana w uczucie odmawia miłości poczucia bezpieczeństwa. Uwagę Pretnara przyciąga tęsknota w wierszach Bursy, wyrażona za pomocą motywu księżycy we wczesnych jego utworach, np. *Zgaśnij księżycu (Ugasni, mesec)*.

Księżyc pojawia się także w ostatnim zamieszczonym w tomie wierszu Bursy zatytułowanym *Moje polowanie (Moj lov)*, ale tym razem nikt mu nie zabrania świecić. Jest nawet bardziej wyrazem poetyckiej „wyobraźni” niż „tęsknoty” („hrepenenje”).

Wyjątkowe miejsce wśród wybranych przez Pretnara polskich poetów zajmuje Wisława Szymborska²⁹. W zbiorze *Mówię do ciebie cicho*, przygotowywanym podczas pobytu w Katowicach, znajduje się dziesięć jej wierszy, w latach osiemdziesiątych zaś przetłumaczył i opublikował w czasopiśmie cztery inne.

Wiersze Szymborskiej mają wyraźnie egzystencjalny charakter³⁰: poetka próbuje rozumieć życie i nadawać mu sens przez poetycką konfrontację również z fenomenem ludzkiej śmierci. Pojęcia mieszczące się w polu semantycznym wyrazów „życie” i „śmierć” często pojawiają się w tytułach jej utworów: *O śmierci bez przesady (Ludzie na moście, 1986)*; *Pisanie życiorysu (Ludzie na moście, 1986)*; *Krótkie życie naszych przodków (Ludzie na moście, 1986)*; *Urodzony (Sto pociech, 1967)*; *Pokój samobójcy (Wielka liczba, 1976)*.

O śmierci bez przesady (O smrti brez pretiravanja) to wiersz o tryumfie życia jako takiego: dowód na jego zwycięstwo stanowi cała historia, a także każda z osobna przeżyta chwila, między innymi każdy moment życia gąsienicy. Poetka wyznaje, że „czasami brak jej (śmierci) siły, / żeby stracić muchę z powietrza”, i że ogólnie „nie ma takiego życia, / które by choć przez chwilę / nie było nieśmiertelne”³¹. Wartość życia potwierdza nawet prosta czynność, jaką jest ubieranie, i zadowolenie z pozytywnej diagnozy lekarskiej (wiersz *Odzież — Ludzie na moście, 1986*).

Większy dystans prezentuje utwór pt. *Pisanie życiorysu (Pisanje življenjepisa)*, a to za sprawą ironicznej hiperbolizacji (między)ludzkiego wyobcowania, powierzchownego zainteresowania drugim człowiekiem. To społeczeństwo, narzucając rodzaj kontaktów międzyludzkich, redukuje osobowość drugiego do cech wyłącznie powierzchownych: „Bez względu na długość życia / życiorys powinien być krótki // Raczej cena niż wartość / i tytuł niż treść”³².

²⁹ Należy zaznaczyć, że Pretnar był świadomy jej talentu na długo zanim otrzymała literacką Nagrodę Nobla w 1996 r.

³⁰ Por. B. Tokarz: *Model przekładu a stereotyp płci...*

³¹ W. Szymborska: *O śmierci bez przesady*. W: *Ludzie na moście*. Warszawa 1986, s. 14—15, tłum.: „včasih [...] zmanjka moči, / da bi zbila muho z zraka / ni takega življenja, / ki ne bi bilo vsaj hip / nesmrtno”.

³² W. Szymborska: *Pisanie życiorysu*. W: *Ludzie na moście...*, s. 31, tłum.: „Ne glede na dolžino življenja / mora biti življenjepis kratek / Prej cena kot vrednost / in naslov kot vsebina”.

Wiersz *Vietnam (Vietnam)* jest natomiast manifestacją (choć i gorzką) niezniszczalnej siły życiowej, tym razem wzmocnionej bezwarunkową, matczyną miłością; bohaterka wiersza — matka, pytana podczas wojny wietnamskiej (lub tuż po niej) o własną tożsamość i przeżycia wojenne, wydaje się nieobecna i dopiero pytanie o jej dzieci wytrąca ją z ośpienia. Nie przypomina sobie nawet swego imienia ani wieku czy miejsca urodzenia... wie jedynie, że ma dzieci.

Najistotniejsze odpowiedzi na pytanie, czym jest „dobro” i czym „zło” („kaj je dobro in kaj zlo”), według poetki, znali już nasi praprzodkowie, o czym świadczy *Krótkie życie naszych przodków (Kratko življenje naših prednikov)*. To dlatego, że w ich przypadku „mądrość nie mogła czekać siwych włosów. // gdyż należało się śpieszyć, zdążyć z życiem / nim słońce zajdzie”, ponieważ „dopiero ich nie było, już ich nie ma”³³ — i z tego względu żyli odpowiedzialnie i w zgodzie z naturą. Pretnar zapisał w dzienniku z lat młodości, że na życie należy patrzeć jak na „dzień pracy” — i wydaje się, że w tym wierszu Wisławy Szymborskiej znalazł podobny przekaz (jego zakończenie jest niedwuznaczne: „Życie, choćby i długie, zawsze będzie krótkie / Zbyt krótkie, żeby do tego coś dodać”³⁴).

Życie jako przemijanie jest również tematem wiersza *Urodzony (Rojen)*. Jednak przemijanie jest tu tylko powodem do smutku i (w odróżnieniu od poprzedniego wiersza) nie sprzyja wezwaniu do odpowiedzialnego działania. Jest jedynie tragicznym faktem, który w połączeniu z miłosnym uniesieniem grozi osamotnieniem. Świadomość przemijania partnera konstatuje „ja” liryczne (kobieta) jako los ludzki, urodzenie do śmierci: „Więc jednak i on urodzony. / [...] Jak ja, która umrę — „vendarle tudi on rojen. [...] Kot jaz, ki bom umrla”. Choć z pewnością wydaje jej się boski, jest jedynie „przybyszem z głębin ciała, zewsząd” i „w każdej chwili, narażony / na nieobecność swoją, to jeszcze jeden „wędrowiec do omegi, ustępliwy do czasu”³⁵.

Rozstanie, każdy odjazd i przybycie, nieodzownie związane są z jakimiś dworcami, stacjami, oczekiwaniem. W wierszu *Dworzec — Kolodvor (Sto pociech, 1967)* stacja kolejowa jest przestrzenią między istnieniem a nieistnieniem. Życie toczy się pomiędzy „obiektywnym istnieniem” („objektivnim obstajanjem”) a „rajem prawdopodobieństwa” („rajem verjetnosti”), zwłaszcza jeśli chodzi o uczucia. „Ona” (podmiot liryczny) i „on” nie spotkali się i nie pocałowali na dworcu kolejowym, nawet nie umówili się na spotkanie; właściwie być może się nawet nie znają; ich randka była jedynie prawdopodobna, teoretycznie możliwa — tak jak

³³ W. Szymborska: *Krótkie życie naszych przodków*. W: *Ludzie na moście...*, s. 20, tłum.: „młodrost ni mogla čakati sivih las / hiteti, izplesti življenje, preden bo sonce zašlo / komaj so bili, že jih več ni”.

³⁴ Ibidem, s. 20, tłum.: „Življenje, naj bo tudi dolgo, bo zmeraj kratko, / Prekratko, da bi temu kaj dodali”.

³⁵ W. Szymborska: *Urodzony*. W: *Sto pociech*. Warszawa 1967, tłum.: „prišlek iz globine telesa / od vsepovsod in v vsakem hipu udarjen s svojo nenavzočnostjo je le še en popotnik k omegi ki se umika proti času”.

mnóstwo innych prawdopodobieństw, które pozostają potencjalne, nieurzeczywistnione. Wiersz miłosny staje się tym samym wyznaniem o życiu, o naszym istnieniu uzależnionym od innych: istniejemy naprawdę tylko wtedy, gdy inni nas kochają i chcą naszej bliskości — jeżeli jesteśmy im obojętni lub ich już ogólnie nie ma (przynajmniej dla nas), to straciliśmy podstawy naszego istnienia.

Już sam tytuł *Pokój samobójcy*³⁶ (*Samomorilčeva soba*) przywołuje rozważania egzystencjalne. Podobieństwo do wiersza *Dworzec* polega na zastosowaniu motywu (nie)obecności konkretnych przedmiotów. Pokój samobójcy jest ich pełen: są tam: fotele, lampka, biurko, gazety, książki, płyty, fotografie... Pozornie byli tam również przyjaciele, ich adresy są w notesie, w szufladzie. Jednak w kryzysowej chwili samobójca nie odnajduje drogi do drugiego człowieka: nie znalazł „wyjścia” („izhoda”) przez „drzwi” („vrata”) — jedyną „perspektywą”, jaka mu została, jest wyjście „przez okno” („skozí okno”). Zakończenie jest dwuznaczne: „pusta koperta” („prazna ovojnica”) może wskazywać na nienapisany list samobójcy lub na „nas, przyjaciół” („nas, prijateljev”), którzy nie zauważyli śmiertelnego osamotnienia.

Podobnie *Ruch — Gib (Sto pociech, 1967)*, ostatni wiersz, przetłumaczony przez Pretnara w całości, stanowi świadectwo poczucia wyobcowania czy też osamotnienia. Podmiot zwraca się do artysty: muzyka, który gra i wzbudza radość, a sam płacze. Tańcząca publiczność, „ten lekkoduch wodór z tlenem” („lahkih duš — vodik s kisikom”), nie zauważa jego cierpienia. „Ty tu płaczesz, a tam tańczą. / A tam tańczą w twojej łzie. / Tam się bawią, tam wesoło, / tam nie wiedzą nic a nic”³⁷. Z uwagi na motywy („schodki” — „stopnice”, „kružganki” — „veže”, „mankiet” — „manšete”) można przypuszczać, że adresatem modelowym jest kobieta, ukrywająca być może traumatyczne doświadczenie. Istotny wydaje się ostatni wers: „Kim jesteś, piękna maseczko” („Kdo si, lepa maskica”), wyrażający brak zaufania i wyobcowanie, wiele mówiący zarówno o przedmiocie, jak i podmiocie wypowiedzi. Pierwszy/pierwsza ukrywa pod maską swe prawdziwe (cierpiące) oblicze, drugi nawet nie zwraca się do niego/niej z rzeczywistym pytaniem, gdyż poetka nie stawia znaku zapytania, ale kropkę. Wiersze Szyborskiej, pod których wrażeniem pozostawał Pretnar od połowy lat osiemdziesiątych, w ostatnich tygodniach życia absorbowwały go do tego stopnia, że wyraźnie przeważają wśród ostatnich jego przekładów (ich liczba podobna jest do liczby wierszy Bursy i Wojaczka). Wyrażają podstawowy dualizm świata: obiektywne istnienie tego, co materialne, i bolesną ulotność wszystkiego, co subiektywne. Wiersz, którego nie udało mu się przetłumaczyć do końca, *Sto pociech (Sto tolažb)* wskazuje na taki stan i próbuje wielkość człowieka dostrzec w jego wyjątkowej zdolności do zachwyty, a przede wszystkim w syzyfowym pragnieniu „szczęścia, prawdy, wieczności” („sreči, resnici, večnosti”).

³⁶ W. Szyborska: *Pokój samobójcy*. W: *Wielka liczba*. Warszawa 1976, s. 34.

³⁷ W. Szyborska: *Ruch*. W: *Sto pociech...*, tłum.: „Jočeš tu, tam plešejo, / v tvoji solzi plešejo, / tam je radost in veselje, / tam ne vejo nič, prav nič”.

W dzienniku przekładów Pretnara, poza wierszami Bursy i Szymborskiej, znajduje się osiem wierszy innych autorów. *Powrót (Vrnitev)* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (1905—1953) stanowi wspomnienie nieskalanej bliskości, przy czym już na wstępie podmiot podkreśla, że okres dzieciństwa może pozostawać jedynie w sferze wspomnień. Całkowity powrót do niego nie jest możliwy. Przekonaniu takiemu towarzyszy poczucie zagubienia podmiotu, który nie wie, gdzie znajduje się jego rodzinny dom (w wymiarze przestrzennym i geograficznym). „A podobno jest gdzieś ulica / (lecz jak tam dojść? którędy?)” — „Najbrž nekje je ulica / (kje vanjo priti in kako?)”. Podobnie jak Prešeren w sonecie inicjującym cykl *Soneti nesreče — Sonety nieszczęścia* (i sam Pretnar w młodzieńczym wierszu *Listje pod tanko skorjo ledu*³⁸ — *Liście pod cienką warstwą lodu*), także poetycki głos Gałczyńskiego przekonuje, że pomiędzy światem dziecięcej niewinności a tzw. dorosłością jest wielka przepaść. Wspomnienia pozostają przestrzenią tymczasowego duchowego schronienia. Podmiot liryczny wspomina nastrojowość bożonarodzeniowego wieczoru, spędzanego w kręgu rodzinnym, a między innymi tradycyjną bożonarodzeniową pieśń kościelną, której wagę podkreśla użycie wielkich liter. Cytat ten³⁹ łączy w sobie trzy źródła łagodzącej, energetyzującej i (przynajmniej chwilowo) zbawczej siły życiowej: wspomnienia, sztukę i religię. Sztuka, a przede wszystkim religia jawią się jako media, za pośrednictwem których możliwe jest doświadczenie, choćby częściowe, sensu życia. Taka postawa z pewnością bliska jest samemu tłumaczowi, wszakże wspomnienia i opowieści jego przyjaciół, jak również liczne wiersze w monografii o Trziču, poświęcone budowlom i rzeźbom kościelnym, świadczą o tym, że był on człowiekiem religijnym. W szkole średniej zaś poważnie rozważał możliwość studiów teologicznych i życia klasztornego.

Nastrój wyraźnie religijny panuje w wierszu *Patrzyli z oczu ogromną dziwołą (Pastirjem čudež zmedel je oko)*, przetłumaczonym przez Pretnara na początku listopada 1992 r., a wybranym z bogatego dorobku poetyckiego Leopolda Staffa (1878—1957)⁴⁰. Podkreślony został w nim aspekt czynnych poszukiwań Boga. Afirmowane są poszukiwania pasterzy i biblijnych trzech króli podczas betlejemskiej nocy, przy czym podmiot liryczny pokornie opowiada o trudach swych własnych poszukiwań: „Gdy ja bez gwiazdy szczególnej przewodu, Znalazłem Boga — błędząc wiele dłużej — / W jeszcze podlejszej stajni: w serce swoim”⁴¹.

³⁸ T. Pretnar: *Verzi Toneta Pretnarja (1945—1992): ob šestdeseti obletnici rojstva. — Wersy Tonego Pretnara (1945—1992): na pamiatkę sześćdziesiątej rocznicy urodzin*. Izbrala in uredila M. Seliskar. Celje 2005.

³⁹ Pretnar zdecydował się tu na znakomite rozwiązanie: w miejsce tekstu polskiej kolędy zastosował ekwiwalent funkcjonalny — fragment odpowiadającej jej słoweńskiej pieśni bożonarodzeniowej.

⁴⁰ Przekłady wierszy Staffa nie są uwzględnione w tomie *Mówię do ciebie cicho*, choć zamieszczona jest tam kopia rękopisu. Prawdopodobnie stało się tak z powodu jego nieczytelności.

⁴¹ L. Staff: *Patrzyli z oczu ogromną dziwołą*. W: *Poezje zebrane*. T. 2. (*Ucho igielne*). Warszawa 1967, s. 480, tłum.: „Ko jaz brez zvezde v črni sem temi / našel Boga, a sem iskal ga dlje / v še bolj nemarnem hlevu: v srcu slojem”.

Motywy wiersza Jeremiego Przybory (1915—2004) pt. *Wkawiarence „Sultan”* — *V kavarnici Pri treh sirenah* również bliskie są światopoglądowi Pretnara. Wyjątkową sympatią darzył on miejsca ekskluzywnych spotkań dawnego mieszczaństwa. Kilka oktaw tomu *V sotočju Bistrice in Mošenika* (*W zaciszu Bistricy i Mošenika*) poświęcił także salonom mieszczańskim i kawiarniom. Chętnie zapraszał do nich zarówno przyjaciół, jak i studentów i rozdawał róże — podobnie jak we wspomnianym wierszu mężczyzna swej damie. Motywy miłosne również tu łączą się z tematem przemijania, a miłość okazuje się zwycięską i inspirującą siłą. Podmiot liryczny, bezpośrednio zwracając się do odbiorcy, proponuje, by „przy księżycu” sprawdzić, czy kochankowie „tam” są, czy kochająca się para jest „tam” jeszcze. W codziennym pośpiechu ważne jest to, by być świadomym, że w kawiarni tej wciąż rozkwita miłość: „Sto innych spraw masz, lecz / To też jest ważna rzecz”⁴² („je pomembno vedeti”).

Interpretacja taka pozwala postawić hipotezę, że potrzeba takiej świadomości skłoniła Pretnara do tłumaczenia romantycznej poezji Zygmunta Krasińskiego (1812—1859)⁴³. Sonet *Do Beatr...* (*Teater*) stanowi niemal manifest niezniszczalnej siły miłości i wierności zwieńczony wyznaniem: „Tylko w Kochaniu wieczniejszym się stałem, / Bo w wieczność mego ideału wierzę!”⁴⁴ W utworze *Jakże zerwiesz...* (*Kako boš to pretrgala*) podobnie „Nieśmiertelne — nie umiera — / Nieskończone — się nie kończy!”⁴⁵.

Pozostałe wiersze wpisują się w tony elegijne, stanowiąc wariacje na temat męczeństwa i tęsknoty samotnego kochanka (i jednoczesnego samooskarżania o ból zadany kochance)⁴⁶. Wyrażna jest w nich również apoteoza miłości. Utwór *Jakże zerwiesz...* nie przedstawia kompromisu: jedynym ratunkiem dla cierpiącego serca jest bliskość z kochanką po śmierci: „Ulgi w tobie — ale w grobie!” („ti ali hladni prt prsti”). Uczucie między kochankami wydaje się „nieśmiertelne” i „nieskończone”. Wiersz *Wzywam cię w boskiej wspomnienia godzinie* (*Kličem te v blaženi uri spomina*) już w tytule podkreśla moc (i poniekąd zbawienność) tęsknoty. *Ledwom cię poznał...* (*Komaj spoznal sem te, že posloviti...*) to próba nadania sensu cierpieniu rozdzielonych kochanków przez przypisanie ich uczuciu wiecznego wymiaru: „Ta chwila nigdy już dla mnie nie minie, / Ten dzień w mej duszy nigdy nie upłynie, / Bo w świecie ducha nie ma pożegnania!...”⁴⁷. W wi-

⁴² J. Przybora: *Wkawiarence „Sultan”*. W: *Piosenki pravie vsyhtkie*. Warszawa 2001, s. 249—251.

⁴³ Wśród tłumaczeń Krasińskiego historykowi literatury na pewno zabraknie fragmentu któregoś z wierszy reprezentujących jego postawę mesjanistyczną. Prawdopodobnie tłumacz, koncentrując się na liryce miłosnej, chciał uwolnić obraz poety od jednostronnej etykiety.

⁴⁴ Z. Krasiński: *Do Beatr...* W: *Wiersze, poematy, dramaty*. Wybór M. Bizan. Warszawa 1980, s. 101, tłum.: „samo v ljubezni večen sem postal / v ideala večnost res verjamem”.

⁴⁵ Tlum.: „neumrljivo — ne umira, / neskončno pa se ne konča”.

⁴⁶ Kontekst biograficzny przywołuje znaną i skomplikowaną relację poety z Delfiną Potocką, której Krasiński nie wyparł się nawet po swym ślubie (na prośbę ojca) z inną kobietą.

⁴⁷ Z. Krasiński: *Ledwom cię poznał...* W: *Wiersze, poematy, dramaty...*, s. 17—18, tłum.: „Trenutek ta ne bo nikdar minil, / ta dan bo v moji duši večno živ, / ker svet duha slovesa ne pozna”.

zji poetyckiej pełnia życia (zamiast w konkretnej, codziennej rzeczywistości) dostrzegana jest w sferze wewnętrznych uczuć.

W wyniku decyzji redakcji w katowickim dzienniku przekładów Pretnara znaczące miejsce zajmują poezje autora tytułowego wersu — Rafała Wojaczka (1945—1971). W jego tekstach również dominuje motyw śmierci. W wierszu *Mówię do ciebie cicho* pojawiają się „gwiazdy, krew” i niemal nieziemski cisa; w *Moim słowniku* (*Moj slovar*) śmierć zjawia się w chwilach cierpienia, po zawoździe miłosnym. Utwór *Martwy język* (*Mrtvi jezik*) motyw śmierci zapowiada już samym tytułem. Wyrażenia: „ślepy wiersz”, „biały wiersz”, „biały sen”, przywołując niepewność, skierowują uwagę ku śmierci (podmiot liryczny świadomy jest jej bliskości, nieuchronności). W *Wierszyku Mironowi Białoszewskiemu* (*Pesmica Mironu Białoszewskemu*) wyczerpanie wszelkich sił życiowych staje się postulatem. Śmierć nie jest co prawda bezpośrednio przywołana w utworze pt. *Czy wiersz może nie być kobietą* (*Ali je pesem lahko kaj drugega kot ženska*), jednakże zapowiadają ją wyrażenia: „krew głodna” i „mnie jedząc” (najprawdopodobniej autora bez reszty pochłania wiersz miłosny lub pełne doświadczanie miłości). W wierszu *Twarz* (*Obraz*) także obecny jest problem (nie)dostrzegania metafizycznego wymiaru istnienia. Również wiersz pt. *Boję się ciebie, ślepy wierszu* (*Bojim se te, slepa pesem*) jest wyznaniem lęku przed oczekiwaną śmiercią.

W wierszach: *Mówię do ciebie cicho*, *Mój słownik*, *Czy wiersz może nie być kobietą* i być może również *Boję się ciebie, ślepy wierszu*, właściwie problem śmierci wpisany jest w tematykę wyraźnie miłosną. Elementem dodatkowym liryki Wojaczka jest zwątpienie w możliwości ekspresji słowa, także poetyckiego: mówi „cicho” i stwierdza, że w jego „słowniku” pozostało jeszcze tylko jedno słowo: „jutro” („jutri”). Niechętny konstrukcjom słownym, nie potwierdza własnej tożsamości („rysów swojej twarzy” — „potez swojego obraza”) za pomocą języka i słów, lecz „ustala” ją „palcami” („ugotavlja s prsti”), dotykami, namacalnie — dopóki nie stwierdzi, że „wiersz” nie może być niczym innym niż „kobietą”.

Specyfiką wierszy wybieranych przez Pretnara w ostatnim etapie jego drogi tłumaczeniowej jest oscylacja wokół motywów życia i śmierci, nieuchronnego przemijania i pragnienia wieczności (choćby pozornej). Wiersze tłumaczone w październiku i listopadzie 1992 r. świadczą o wyraźnej potrzebie szukania potwierdzeń sensu istnienia. Jego wyniki wydają się optymistyczne. Dziennik tłumaczeń *Mówię do ciebie cicho* ujawnia to, w czym Tone Pretnar widział możliwość przewyciężania śmierci. Wierzył w akt tworzenia (również „cicha rozmowa” Wojaczka, pomimo zwątpienia w „świat słów”, stanowi poetyckie świadectwo sensu życia), a jako chrześcijanin — również w moc doświadczenia religijnego. Najbardziej trwałym potwierdzeniem wieczności była dla niego jednak miłość i poczucie bliskości z drugim człowiekiem.

Z języka słoweńskiego przetłumaczyła *Monika Gawlak*

Andrej Šurla

Tiha govorica zadnjih Pretnarjevih prevodov

Povzetek

Knjižica *Tiho ti govorim* (1992) s Pretnarjevimi prevodi dvainštiridesetih poljskih pesmi iz različnih literarnozgodovinskih obdobj je izrazit primer prevajalčevega osebnega dialoga z literaturo. Na izbor je gotovo vplivala prevajalčeva osebna bivanjska (zdravstvena) izkušnja. Ta „prevajalski dnevnik“ tematizira osamljenost, odsotnost (npr. Szymborska, Orkan), smrt, samomor in celo ubijanje (npr. Szymborska, Bursa); nemoč izpovedovanja (npr. Wojacek). Zdi pa se, da je prevajalčevo zadnje sporočilo vendarle optimistično. Priložnost za preseganje smrtnosti prepozna v ustvarjalnem/umetnostnem dejanju (tudi npr. Wojackovo „tiho govorjenje“ je kljub načelnemu dvomu v izrazno moč besed predvsem „pesniško izrekanje“ o življenju) in religioznem doživetju (npr. Wat, Staff, Gałczyński), najtrdnejše zagotovilo „občutenja“ nadčasnosti pa vidi v možnosti ljubezenskega čustvovanja in občutka pripadnosti drugemu (npr. Krasiński, Przybora).

Andrej Šurla

The quiet conversation of Tony Pretnar's last translation

Summary

The volume of poems translated by Tony Pretnar *I Whisper to you* (1992) written by poets of different historical and literary periods clearly reveals the personal dialog of the translator with literature. The personal experience of the translator had the influence on the choice of the poems. The subject of his „diary of translation“ is isolation, feeling of deficiency (Szymborska, Orkan), death (Szymborska, Bursa), the crisis of expression (Wojacek). However, it seems that the definite expression of Pretnar's translation is optimistic. A chance to overcome death he sees in a creative act. (also „quiet conversation“ of Wojacek in spite of his doubt in the power of word expression stands a poetical witness in sense of life) and in religions experience (Wat, Staff, Gałczyński). The most everlasting confirmation of eternity for Pretnar were love and contiguity to another human being (Krasiński, Przybora).

Przekłady

słoweńsko-czesko-polskie



Przekłady **1**
Literatur
Słowiańskich

Tatjana Jamnik

Przekłady literatury słoweńskiej w Czechach i w Polsce w latach 1990—2006

1.

Możemy sobie zadać pytanie: Co łączy czeską i polską przestrzeń kulturową (w tym także literacką) z przestrzenią kulturową Słowenii? Gdy przyjrzymy się historii kontaktów narodu czeskiego lub polskiego z narodem słoweńskim (które przybrały na sile po Wiośnie Ludów, a przede wszystkim po wprowadzeniu w Austro-Węgrzech monarchii konstytucyjnej i parlamentarnej w 1868 r.¹, zauważymy, że układały się one rozmaicie. Zapewne odległość geograficzna i kulturowa sprawiła też, iż swą sympatią i zainteresowaniem nieco hojniej obdarzali Słoweńcy Czechów niż Polaków. Co ciekawe, zasada ta działała także w odwrotną stronę — Czesi, jak się zdaje, wykazywali większe zainteresowanie słoweńską kulturą niż Polacy. Przyczyn tej dysproporcji należałoby z pewnością szukać w czynnikach polityczno-historycznych: większość terytoriów etnicznie słoweńskich w połowie XV w., podobnie jak trzy czwarte wieku później czeskie królestwo, dostało się w ręce Habsburgów; z terytorium polskiego (po rozdzieleniu tego kraju między Austrię, Prusy i Rosję) do monarchii przyłączone zostały Galicja i księstwo włodzimierskie. Trwające niemal pięć wieków uzależnienie od Austrii jest na pewno elementem łączącym Słoweńców i Czechów. Pod tym względem bardziej odlegli wydawali się Słoweńcom Chorwaci, których ziemie wchodziły

¹ Por. B. Urbančič: *Slovensko-češki kulturni stiki*. Ljubljana 1993; *Enciklopedija Slovenije*. 2. Ljubljana 1988, s. 116—126.

w skład węgierskiej części monarchii. Na kontakty kulturalne między Słoweńcami i Czechami, na co zwrócił uwagę B. Urbančič², pobudzająco wpływało także poczucie etnicznej bliskości między małymi narodami, połączone w XIX w. z ideą panslawizmu, ale również — o czym była już mowa — świadomość mimowolnej przynależności do jednego państwa (monarchii habsburskiej), którego dominująca kultura odczuwana była jako obca. Bardziej rozwinięte ekonomicznie i organizacyjnie Czechy stanowiły dla Słoweńców wzór. Wobec Polaków wykazywali oni tymczasem mniej sympatii i wyrozumiałości. Z trudnością przychodziło im na przykład zrozumienie polskiej nieufności wobec idei pansłowiańskiej, sami nie mieli przecież bezpośrednich doświadczeń z Rosją (która, przypomnijmy, oprócz Austrii i Prus, brała udział w rozbiorach Polski). Słoweńcy ostro przeciwstawiali się stanowisku Polaków w polsko-ukraińskim sporze narodowym (utożsamiając się z walką narodową Ukraińców, stanęli po ich stronie), z dezaprobatą także obserwowali sytuację w Galicji, gdzie, jak to określali, „polscy panowie gnębili lud”, z tych samych powodów sympatyzowali z Rusinami itd.³

Dwudziesty wiek przyniósł sporo zmian na mapie Europy, co wpłynęło także na kontakty między Słoweńcami, z jednej, a Polakami i Czechami, z drugiej strony. Na gruzach monarchii austro-węgierskiej ukształtowały się nowe organizmy państwowe (Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców, Republika Czechosłowacka i Rzeczpospolita Polska). Czesko-słoweńskie kontakty właśnie w okresie międzywojennym nabrały szczególnej intensywności (czego swoistym symbolem może być zaproszenie do współpracy przez czeskiego prezydenta T.G. Masaryka słoweńskiego architekta J. Plečnika). Po drugiej wojnie światowej, a zwłaszcza po ogłoszeniu w 1948 r. rezolucji Kominformu, kontakty między omawianymi państwami znów osłabły. Te ostatnie, wchodząc w skład tzw. bloku wschodniego, znalazły się po innej niż Jugosławia stronie „żelaznej kurtyny”. Sytuacja taka nie sprzyjała oczywiście wymianie kulturalnej.

Na progu ostatniej dekady minionego stulecia w przestrzeni polityczno-społecznej, do której należą także wymienione trzy narody, miały miejsce dwa wydarzenia o przełomowym znaczeniu. Po pierwsze, był to upadek komunizmu równoznaczny z przyjęciem systemu demokratycznego i wolnorynkowego. Nastąpiło to mniej więcej w tym samym czasie, mianowicie pod koniec lat osiemdziesiątych (wyjątkowy pod tym względem był 1989 r.) zarówno w Słowenii (pierwsze demokratyczne wybory), jak i w Polsce (okrągły stół) i Czechach (aksamitna rewolucja). Po tych zmianach szerzej otworzy się granice także na przepływ dóbr kulturalnych. Po drugie, odżyły wówczas ambicje Słoweńców związane z niezawisłością polityczną, co znalazło wyraz między innymi w referendum z dn. 26 grudnia 1990 r. oraz w ogłoszeniu niepodległości dn. 26 czerwca 1991 r. W wyniku tych zdarzeń Słowenia przestała być jedną z republik Jugosławii, co zintensyfiko-

² Por. B. Urbančič: *Slovensko-češki kulturni stiki...*, s. 6.

³ Por. *Enciklopedija Slovenije*. 9. Ljubljana 1995, s. 111—122.

wało także kontakty z omawianymi tu krajami, zarówno na obszarze stosunków polityczno-dyplomatycznych, gospodarczych, jak i współpracy kulturalnej.

Mając na uwadze wspomniane przeobrażenia, można założyć, iż musiało dojść wówczas do nieuniknionych przesunięć również w obszarze zbiorowej (nie)świadomości. Z pewnością zmienił się nie tylko stosunek Słoweńców do samych siebie, ich rozumienie własnego statusu, własnej sytuacji, ale i stosunek Czechów i Polaków do Słoweńców. Niebagatelny udział miały w tym ośrodki akademickie. Niedługo po ogłoszeniu niepodległości Słowenii właśnie w Polsce (na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach w roku akademickim 1991/1992, na Uniwersytecie Warszawskim w roku 1993/1994, na Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej w roku 2002/2003) i w Czechach (na Uniwersytecie Karola w Pradze w roku akademickim 1992/1993 i Uniwersytecie Masaryka w Brnie w roku 2003/2004) otwarto pierwsze słowenistyki jako samodzielne kierunki kształcenia. W okresie, jaki nastąpił po odzyskaniu niepodległości, wzmocniły także działalność istniejące lektoraty języka słoweńskiego⁴ i powstało kilka nowych (np. w Łodzi w lutym 1997 r., w Gdańsku w roku akademickim 2005/2006), będących odpowiedzią na wzmożone zainteresowanie Słowenią. Nauczanie języka słoweńskiego, prowadzone z reguły przez rodowitych Słoweńców, a przede wszystkim podniesienie statusu języka słoweńskiego do rangi kierunku studiów, umożliwiło studentom zaznajamianie się z szerszą problematyką kulturalno-historyczną, literacką czy językoznawczą, to zaś stworzyło solidną podstawę do wykryształizowania się silnych środowisk skupiających ludzi zainteresowanych tłumaczeniem literatury. Słowenistyki usytuowane poza Słowenią pełnią również ważną funkcję „ambasadorów” kultury, na przykład w ramach różnego typu przedsięwzięć „okołostudenckich” (jak warsztaty przekładowe⁵ lub tzw. Dni Słowenii⁶, podczas których studenci mają okazję zapoznawać się z żywą kulturą słoweńską, poznać teksty słoweńskich autorów lub/oraz samych autorów).

⁴ Ośrodek szczącący się najdłuższą tradycją nauczania języka słoweńskiego to Uniwersytet Karola w Pradze, gdzie lektorat zainaugorowano już w 1914 r. Drugi najstarszy lektorat powstał na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1961 r. (nieoficjalnie języka słoweńskiego od lat dwudziestych XX w., z inicjatywy historyka sztuki Vojeslava Mole, uczyli stypendyści ze Słowenii). Na Uniwersytecie Warszawskim lektorat języka słoweńskiego wprowadzono w roku akademickim 1972/1973, na Uniwersytecie Śląskim w 1974 r., a na Uniwersytecie Masaryka w Brnie — w roku akademickim 1995/1996. Por. publikację *Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik*. Ur. M. Bešter, E. Kržišnik. Ljubljana 1999.

⁵ Por. warsztaty translatorskie dla polskich studentów słowenistów, organizowane przez studentów Koła Naukowego Sławistów Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej pod opieką naukową A. Będkowskiej-Kopczyk od 2003 r. Owocem tej pracy stała się publikacja: *Przekładka, czyli studenckie potyczki translatorskie: Materiały powarsztatowe III Ogólnopolskich Warsztatów Translatorskich zorganizowanych przez Koło Naukowe Sławistów Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej*. Red. naczelny E. Tokarz. Red. naukowy A. Będkowska-Kopczyk. Red. M. Kamińska, A. Lamers. Bielsko-Biała 2006.

⁶ Por. tradycyjne *Slovinske dni* na Uniwersytecie Masaryka w Brnie, z których rozwinęło się kilkudniowe seminarium studenckie *Ne čakaj na maj*, w którym rokrocznie od 2005 r. uczestniczą także autorzy ze Słowenii.

Warto wspomnieć o jeszcze jednym fakcie z niedawnej przeszłości, który wiąże wszystkie trzy kraje: mianowicie o rozszerzeniu (1 maja 2004 r.) Unii Europejskiej. W ramach programów przygotowań członkowskich, które zakładały między innymi poznawanie nowych europejskich „współobywateli”, ugruntowało się miejsce Słowenii w świadomości Czechów i Polaków, także jako autonomicznej całości kulturalno-politycznej. Cel, jakim było członkostwo w Unii (ułatwienie przepływu dóbr, ludzi itp.), urzeczywistnia się również w obszarze edukacji (por. programy wymiany studentów, np. Socrates Erasmus) i szeroko rozumianej kultury (np. program Kultura 2000—2006 lub jego kontynuacja Kultura 2007—2013, organizacja Europejska Fundacja Kultury itp.).

2.

Mówiąc o przekładach literatury, należy rozgraniczać publikacje wydane w formie książkowej od tych, które dotarły do czytelnika na łamach pism lub za pomocą witryn internetowych. Zasadnicza różnica polega w tym wypadku na sile oraz trwałości oddziaływania — z pewnością większej w przypadku wydawnictw zwartych. Publikacje książkowe wciąż wydają się docierać do największego kręgu czytelników. Książka jest towarem dostępnym w księgarni (lub w antykwariacie w przypadku starszych wydań) oraz w każdej dobrze zaopatrzonej bibliotece. Pisma wyspecjalizowane w dziedzinie literatury i/lub kultury są trudniej dostępne, szczególnie w bibliotekach i czytelnich o profilu ogólnym, krąg ich czytelników jest oczywiście mniejszy, ograniczony z reguły do profesjonalnych filologów lub ludzi zainteresowanych w głównej mierze aktualnościami dotyczącymi kultury. Takim też kryterium — kryterium aktualności — kierują się autorzy większości wyborów lub „miniantologii” publikowanych na łamach czasopism. Dla odróżnienia, przekłady publikowane jako wydawnictwa zwarte mają większą wagę — po pierwsze, ze względu na objętość, po drugie, z uwagi na trwałość, jaką nadaje im forma książkowa, po trzecie wreszcie, ze względu na staranność, z jaką są przygotowywane, a która po części jest pochodną dłuższego niż w przypadku czasopism procesu wydawniczego. W ostatnich dwu dekadach wzrosło znaczenie mediów elektronicznych jako przekaznika informacji. Niemalże udział w tym ma Internet, w którym słoweńska literatura obecna jest już od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Ze względu na łatwość dostępu do materiałów publikowanych na stronach internetowych książki i pisma literackie ukazujące się w wydaniach elektronicznych coraz skuteczniej konkurują z książkami i pismami ukazującymi się drukiem. Na razie nic nie wskazuje na to, by miały się ziszczyć obawy tych, którzy przepowiadają rychły koniec książek w formie papierowej.

W przedstawionej tu analizie starałam się wziąć pod uwagę wszystkie trzy formy publikacji przekładów. Skoncentrowałam się przede wszystkim na wydaniach książkowych, które mają, jak sadzę, w procesie tworzenia obrazu określonej literatury jeszcze wciąż największy wpływ na czytelnika oraz na świadomość zbiorową danego społeczeństwa. Przekładów publikowanych w periodykach i w Internecie, ze względu na ich rozproszenie i znaczną liczbę (zwłaszcza w Czechach w latach 1990—2006 ukazało się ich bardzo dużo)⁷, a także z uwagi na objętość tego artykułu, nie brałam — poza nielicznymi wyjątkami — pod uwagę.

Mimo że Polska jest prawie czterokrotnie większa od dziesięciomilionowej Republiki Czeskiej, ma tym samym większy rynek wydawniczy, czeski czytelnik miał w latach 1990—2006 szansę przeczytać dwa razy więcej słoweńskich książek niż czytelnik polski. W Polsce ukazało się w tym okresie 21 przekładów dzieł autorów słoweńskich i trzy antologie, w Czechach natomiast opublikowano 52 tłumaczenia książkowe i 9 antologii⁸.

Jak wynika z załączonej tabeli, w obu wypadkach wśród tłumaczeń dominowała wyraźnie liryka. W Polsce, gdzie dysproporcja ta jest jeszcze wyraźniejsza, stanowi ponad dwie trzecie wszystkich tłumaczeń książkowych z języka słoweńskiego. Natomiast w Czechach przekłady prezentują bogatszą paletę rodzajową i gatunkową, przeważająca ilościowo w tłumaczeniach liryka ma tu sporą konkurencję w postaci dzieł prozatorskich i eseistycznych. W latach dziewięćdziesiątych w Czechach ukazały się także cztery książki dla dzieci i młodzieży⁹, dwa zbiory aforyzmów¹⁰, a w 2000 r. dramat D. Jančara. Drugą rzeczą jest wyraźny (w obu krajach) globalny wzrost liczby tłumaczeń. W latach 2000—2007 w Polsce opublikowano ponad dwa razy więcej pozycji książkowych, a w Czechach — ponad cztery razy więcej niż w latach 1990—1999¹¹.

⁷ Por. m.in. *Bibliografie knjižnih prekladů slovinské literatury do češtiny./Bibliografija knjižnih prevodov slovenske literature v češčino*. Izb. in Ur. P. Mainuš. Ljubljana 2005; P. Mainuš: *Překlady slovinské literatury v českém prostředí v letech 1882—2006: Doktorská disertace*. Brno 2007.

⁸ Poza tym polskie i czeskie tłumaczenia znajdują się także w wielojęzycznej antologii wydanej w Słowenii: *Ribnik tišine. Slovenska haiku antologija/Slovenian haiku anthology*. (Ur. D. Anakiev. Ljubljana 2005) z tłumaczeniami na 10 języków słoweńskiej poezji haiku (na język polski tłum. K. Bucka, a na język czeski A. Kozár) oraz w tomie *Prevajanja slovenskih literarnih besedil* (Ur. S. Kranjc, M. Nidorfer Šiško vič. Ljubljana 2004). Druga z publikacji stanowi efekt projektu prowadzonego przez Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik w Lublanie i zawiera teksty: E. Vouk, I. Osojnika, M. Cestnika, D. Potočnjak i V. Ošlaka, tłumaczone przez studentów (pod opieką wykładowców) na 19 języków, w tym także na język polski i czeski. W kwestii projektów studenckich wymienić należy również zbiór tłumaczeń (wraz z komentarzami do tychże), będący efektem warsztatów translatorskich w Bielsku-Białej pt. *Przekładka, czyli studenckie pojęzki translatorskie...*, w których oprócz tłumaczeń z języka czeskiego i rosyjskiego znajdują się tłumaczenia z języka słoweńskiego — opowiadania J. Virka i T. Jamnik.

⁹ Książka B. Hofmana (1929—1991) w tłum. F. Benharta oraz P. Kovač (ur. 1937), L.B. Njatin (ur. 1963) oraz antologia *Dobré ráno, dobrý den* z tekstami L. Kovačiča (ur. 1928) i S. Pregla (ur. 1945) w tłumaczeniu Kateřiny Benhartovej-Literovej.

¹⁰ Ž. Petan: *Všecko je v nejlepším nepořádku* (1998, tłum. F. Benhart i I. Dorovský) oraz *Ideální léčba: Dva denně...* (1999, tłum. I. Dorovský).

¹¹ Por. J. Pánek: *Sedm slovinských let: Slovinská kultura v České republice 1990—1996*. Olomouc 1997.

Najczęściej tłumaczonymi na języki czeski i polski autorami słoweńskimi są: prozaik, eseista i dramaturg Drago Jančar (ur. 1948), poeta Tomaž Šalamun (ur. 1941) oraz eseista i poeta Aleš Debeljak (ur. 1961).

Liczba wydań książkowych tłumaczeń słoweńskiej literatury na język czeski i polski w dwu przedziałach czasowych: 1990—1999 (I) i 2000—2006 (II)

| Wydania książkowe | | Książki autorskie | | | | Antologie | | | |
|-----------------------------------|--------------------------|-------------------|----|--------------|----|--------------|----|--------------|----|
| | | język czeski | | język polski | | język czeski | | język polski | |
| | | I | II | I | II | I | II | I | II |
| Poezja | | 9 | 12 | 3 | 12 | 4 | 1 | 1 | — |
| Proza | dłuższe formy narracyjne | 2 | 11 | 1 | 1 | — | — | — | 1 |
| | opowiadania | 1 | 3 | 2 | 1 | — | 2 | — | |
| Eseistyka | | 4 | 4 | — | — | — | — | — | — |
| Dramaty | | — | 1 | — | — | — | — | — | — |
| Literatura dla dzieci i młodzieży | | 3 | — | — | — | 1 | — | — | — |
| Aforyzmy | | 2 | — | — | — | — | — | — | — |
| Łącznie (proza + poezja) | | — | — | — | — | — | 1 | — | 1 |
| Razem | | 21 | 31 | 6 | 15 | 5 | 4 | 1 | 2 |
| Ogółem | | 52 | | 21 | | 9 | | 3 | |

Drago Jančar w świadomości mieszkańców obu krajów obecny jest zwłaszcza jako eseista, co uważać należy za fakt znaczący. W swych tekstach porusza tematy, które są ważne zarówno dla czeskiej, jak i polskiej opinii publicznej. Dotyczy to przede wszystkim kategorii europejskości lub środkowoeuropejskości: ich definicji, dnia dzisiejszego i wyzwania na przyszłość. Kwestia ta miała największe znaczenie w latach dziewięćdziesiątych, a więc w czasie, gdy nasza część Europy szczególnie intensywnie poszukiwała swej „świadomości europejskiej” osłabionej przez mroczny okres komunizmu, zajęta była też rozprawą z fenomenem totalitaryzmu. W tej dyskusji głos Draga Jančara należał do najdonośniejszych, a fakt, iż on sam był wcześniej dysydentem nie był zarówno dla polskich, jak i czeskich czytelników obojętny. Nieco mniej zainteresowania wzbudzały inne wątki obecne w twórczości tego autora — te bardziej związane z powojennymi dziejami Jugosławii oraz jej rozpadem. Wydaje się, że zainteresowanie eseistyką Jančara w Polsce nieco zmalało po okresie lat dziewięćdziesiątych, kiedy to ukazały się dwa wybory jego esejów: *Terra incognita* (1993) i *Eseje* (1999) — obie pozycje w tłumaczeniu Joanny Pomorskiej; w 2002 r. w piśmie „Przegląd Polityczny”, w bloku poświęconym Jančarowi pt. *Literatura i demokracja*, zostały zaś opublikowane esej *Atrakcyjna pustka*, wywiad z autorem (zarówno esej, jak i wywiad zostały przygotowane przez J. Pomorską) oraz rozprawa Zdzisława Darasza, który kreśli sylwetkę pisarza jako specyficznego fenomenu *scriptor politicus*¹².

Natomiast w Czechach eseistyka Jančara nadal cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem, na co wskazuje nie tylko wielkość nakładów jego książek, ale i po-

¹² Z. Darasz: *Drago Jančar — Scriptor politicus*. „Przegląd Polityczny” 2002, nr 54, s. 72—75.

pularność przekładów tychże ze strony młodego pokolenia tłumaczy. Po książce *Kratko poročilo iz dolgo obleganega mesta* (*Krátká zpráva z dlouho obléhaného města*, 1997) i wyborze esejów pt. *Prodloužená minulost* (1998) — obie w tłum. F. Benharta, ukazały się tam ostatnio dwa wybory jego najnowszych esejów, w których Jančar konfrontuje terażniejszość z okresem komunizmu: *Brioni* (2005; tłum. F. Benhart, H. Chmelíková-Mžourková, D. Blažek) oraz zbiór *Příčky z Jakubova žebříku* (2006; tłum. P. Mainuš). Być może sytuacja ta jest skutkiem nieprzerwanej, ciągłej obecności tego autora na rynku wydawniczym, która utwierdziła jego pozycję w świadomości czeskich czytelników; w latach 1990—2006 bowiem opublikowano także tłumaczenia powieści *Galjot* (*Galejník*, 1990), *Posmehljivo poželenje* (*Chťič chtíc nechťíc*, 1999) i *Katarina, pav in jezuit* (*Kateřina, pāv a jezuita*, 2003), dwa wybory nowel — *Pohled anděla* (1995) i *Prízrak z Rovenské* (2003), oraz dramat *Halštat* (2000) — wszystkie w tłum. F. Benharta. Nowele Jančara zamieszczono również w obu antologiach współczesnego słoweńskiego opowiadania wydanych w 2003 r. (*Promlky času*) i 2004 (*Vně hranic*). Czeska publiczność miała więc okazję poznać Draga Jančara dość gruntownie, i to nie tylko jako eseistę, ale też powieściopisarza i noweliste. W Polsce taki jego wizerunek nie mógł się utrwalić, ponieważ w tym okresie (pomijając *Galernika*, który w tłumaczeniu J. Pomorskiej ukazał się już w 1988 r.) wydano tylko dwa dzieła prozaiczne Jančara — *Posmehljivo poželenje* (*Drwiące żądze*, 1997) i wybór opowiadań *Spojrzienie anioła* (2002).

Również eseista i poeta Aleš Debeljak w Czechach został przedstawiony w sposób bardziej wierny niż w Polsce. Tłumacz František Benhart postarał się o to, by tego samego roku co wybór wierszy pt. *Katalog prachu* (1996) wydrukowano także zbiór esejów *Somrak idolov* (*Soumrak idolů*), a wraz z tomikiem poetyckim *Mesto in otrok* (*Město a dítě*, 1999) ukazał się wybór trzech esejów *Svěraci kazajka anonimity* (współtłumaczenie: Jana Špirudová). Biorąc pod uwagę fakt, iż krótko potem opublikowano jeszcze wybór esejów *Temno nebo Amerike* (*Temné nebe Ameriky*, 2000; tłum. Martina i Pavel Šaradínowie), można stwierdzić, że Debeljak jest dla czeskich czytelników bardziej interesujący jako eseista niż jako poeta. W swych esejach podejmuje ważne, zwłaszcza dla Środkowoeuropejczyków, kwestie związane z tożsamością europejską i narodową, a także problem globalizacji. Jednocześnie twórczość Debeljaka, podobnie jak Jančara, stanowi pewnego rodzaju pomost, umożliwiający Czechom dostęp do kwestii bałkańskich.

Wybrane eseje Debeljaka drukowane były na łamach polskich czasopism (przeważnie w przekładzie J. Pomorskiej) począwszy od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku¹³, w formie książkowej ukazały się natomiast: wybór wierszy pod tytułem *Słownik ciszy* (1992) i zbiór wierszy *Mesto in otrok* (*Miasto i dziecko*,

¹³ Np. w „Literaturze na Świecie” 1992, nr 8, 9; 1994, nr 11, i „Krasnogrudzie” 1997, nr 7; 2001, nr 14, 2003, nr 16. Wywiad z pisarzem (przeprowadzony przez M. Kocpyzka) ukazał się w naukowym periodyku „Świat i Słowo” 2004, nr 3.

2000) — oba w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej. Druga z wymienionych pozycji została wydana ze znaczkami serii Nowa Poezja Słoweńska, którą zainicjowało krakowskie wydawnictwo Zielona Sowa.

W serii tej ukazało się jak dotąd sześć tomów współczesnych poetów słoweńskich — oprócz wspomnianego Debeljaka, poezja Uroša Zupana (ur. 1963), Primoža Čučnika (ur. 1971), Tomaža Šalamuna (*Jabłoń*, 2004; tłum. K. Šalamun-Biedrzycka, Miłosz Biedrzycki), Tone Škrjanca (ur. 1953) i Brane Mozetiča (ur. 1958). O tym, że słoweńska poezja jest w Polsce ceniona, świadczą też publikacje wydawnictwa Biuro Literackie z Legnicy, które w 2003 r. wydało serię wyborów wierszy trzech słoweńskich poetów: Alojza Ihana (ur. 1961), Miklavža Komelja (ur. 1973) oraz Petra Semoliča (ur. 1967). Listę tę uzupełniają wreszcie książki katowickiej instytucji Ars Cameralis Silesiae Superioris, w której w 2002 r. ukazały się dwa przekłady T. Šalamuna — *Poker* (debiut z 1966 r.) i wybór *Czytać: kochać — wybór wierszy* (obie pozycje w tłum. K. Šalamun-Biedrzyckiej).

Jeden z najpłodniejszych słoweńskich poetów Tomaž Šalamun należy do najbardziej znanych i cenionych na świecie poetów słoweńskich. Nie inaczej jest w Polsce, gdzie po 1990 r. opublikowano cztery książki tego autora¹⁴ (oprócz wspomnianych, wybór *Straszne święta*, 1996); jego wiersze znajdują się także w antologii *Srebro i mech* (1995). Twórczość Šalamuna jest uznawana przez poetyckie kręgi w Polsce za ważną część kanonu literatury światowej. W Czechach w tym czasie ukazały się w formie książkowej dwa przekłady poezji Šalamuna, mianowicie zbiór *Ambra* (1996) i wybór *Stromořadí naděje* (2003) — obie pozycje przygotował F. Benhart. Poeta ten obecny jest także w dwu antologiach: *Sedm slovinských básníků* (1994) i *Orfeus v dešti* (1995).

Więcej niż jednego wydania książkowego doczekał się w Czechach również Aleš Šteger (ur. 1973) z poetyckim zbiorem *Protuberance* i powieścią poetycką *Včasih je januar sredi poletja* (*Někdy je leden uprostřed léta*). Obie książki wydano w 2003 r., obie w przekładzie F. Benhart. Drugim takim autorem jest prozaik Andrej Blatnik (ur. 1963) ze zbiorami opowiadań *Menjave kož* (*Proměny kůže*, 2002) i *Zakon želje* (*Zákon touhy*, 2005) przetłumaczonymi przez Martinę i Pavla Šaradínów. W Czechach wydano też trzy książki Žarko Petana (ur. 1929), który oprócz dwu zbiorów aforyzmów ma do zaoferowania czeskiemu czytelnikowi dłuższe dzieło prozatorskie *O revoluciji in o smrti* (*O revoluci a o smrti*, 2004; tłum. L. Doležán).

Słoweńską „klasykę” w tym czasie tłumaczono o wiele rzadziej. Dzięki staraniom młodego tłumacza Aleša Kozára Czesi w 2003 r. otrzymali nowy (tym razem pełny) przekład *Alamuta* Vladimira Bartola (1903—1968). W setną rocz-

¹⁴ W tym okresie ukazało się także kilka wyborów czasopiśmienniczych jego poezji, np. tłumaczenia Juliana Kornhausera w „Literaturze na Świecie” 1996, nr 3, Miłosza Biedrzyckiego w „Literaturze na Świecie” 2004, nr 5, 6, Adama Wiedemanna w „Dzienniku Portowym” 2004, nr 11; pozostałe tłumaczenia przygotowała K. Šalamun-Biedrzycka.

nicę urodzin Srečka Kosovela (1904—1926) ukazał się wybór jego poezji pod tytułem *Moje píseň* i — z tej samej okazji — Edvarda Kocbeka (1904—1981) *Slovinská píseň*, oba przetłumaczone przez Ivana Dorovskiego (w przygotowaniu pierwszej z książek współpracował Michał Przybylski). W Polsce między rokiem 1990 a 2006 wydano wybór wierszy Gregora Strnišy (1930—1987) pod tytułem *Odyseusz* (1993; tłum. K. Šalamun-Biedrzycka).

Oprócz Šalamuna i Jančara, w Polsce nie opublikowano książki żadnego innego twórcy pióra, których dzieła tworzą kanon dzieł słoweńskich. W Czechach natomiast w tym okresie wydano wybory wierszy: Ivana Minattiego (ur. 1924), Gustava Januša (ur. 1939), Milana Jesiha (ur. 1950), Cirila Zlobca (ur. 1925), zbiór *Vena Taufera* (ur. 1933) i wybór utworów Tone Pavčka (ur. 1928).

Spośród aktywnych dziś pisarzy urodzonych przed 1960 r. przekładu w formie książkowej doczekali się także poeci: Josip Osti (ur. 1945), Ivo Frbežar (ur. 1949), Marjan Strojan (ur. 1949), Andrej Arko (ur. 1947), Iztok Osojnik (ur. 1950), oraz powieściopisarze — Feri Lainšček (ur. 1959) i Mate Dolenc (ur. 1945).

Na ogólny obraz danej literatury wpływ mają również antologie. Czytelnik, biorąc je do ręki, zakłada, iż są reprezentatywne. Co zatem o literaturze słoweńskiej mówią antologie, które ukazały się w formie książkowej w okresie 1990—2006?

W Polsce w tym czasie opublikowano dwujęzyczną antologię współczesnej poezji słoweńskiej zatytułowaną *Srebro i mech/Mah in srebro*¹⁵. K. Šalamun-Biedrzycka dokonała wyboru 25 poetów (od France Prešerna do Uroša Zupana), których wybrane wiersze tworzą, jej zdaniem, „słoweński Parnas”. Wybór — mimo iż tłumaczka sama określiła go jako indywidualny — jest w dużej mierze zbieżny ze słoweńskim kanonem literackim¹⁶. Jako antologie prezentujące pisarzy urodzonych po 1950 r. lub 1960 r. można traktować także dwie publikacje, które zostały wydane w 2000 r.: wybór opowiadań i fragmentów dłuższych dzieł prozatorskich 10 pisarzy pt. *Dzieła pozbierane pod koniec wieku* (Warszawa 2000)¹⁷ oraz wybór pisarzy i poetów publikujących w edycji Beletrina wydawnictwa Študentska založba pt. *Polsko-słoweńskie spotkania literackie*¹⁸.

Pod względem ilości również w tej dziedzinie Czesi wyprzedzają Polskę. W latach dziewięćdziesiątych skoncentrowali się głównie na poezji — z pięciu

¹⁵ *Srebro i mech/Mah in srebro*. Wybrała i przetłumaczyła K. Šalamun-Biedrzycka. Sejny 1995.

¹⁶ Pomięła tylko tzw. okres intymizmu, ponieważ według niej „cofnęło to ówczesną poezję na pozycję naiwnego, dziewiętnastowiecznego romantyzmu, przez następną generację, tzw. krytyczną, pogardliwie nazywanego »sentymentalnym humanizmem«” (*Srebro i mech...*, s. 417). Czescy antologięści takich zastrzeżeń nie zgłaszali.

¹⁷ Wybór prozy dokonany przez studentów z Uniwersytetu Warszawskiego, pracujących pod opieką Jasminy Šuler-Galos, z autorami takimi, jak: Maja Novak, Alojz Ihan, Lela B. Njatin, Andrej Blatnik (w sumie 11 autorów).

¹⁸ Mitja Čander, Miha Mazzini, Lucija Stupica, Nina Kokelj, Jurij Hudolin, Aleš Šteger, Peter Semo-lič i Andrej Morovič; teksty przetłumaczyli A. Będkowska-Kopczyk, M. Kopczyk i ówcześni studenci filologii słoweńskiej UŚ.

wówczas wydanych antologii tylko jedna nie dotyczyła poezji¹⁹. Najobszerniejsza z nich, która zdaje się mieć ambicję prezentowania kanonu współczesnej poezji słoweńskiej XX w. — *Orfeus v dešti* (1995) — grupuje 28 autorów od Antona Vodnika do Nika Grafenauera²⁰. W antologii pt. *S příchutí mořské soli* (1998) natomiast znajdują się wyłącznie utwory poetów z Krasu²¹. W następnej, zatytułowanej *Sedm slovinských básníků* (1994), przedstawieni zostali autorzy zaliczani już wtedy do kanonu literatury słoweńskiej: Dane Zajc, Kajetan Kovič, Svetlana Makarovič, Tomaž Šalamun Ciril Zlobec i Aleš Debeljak. *Místo v prostoru* (1998) zaś prezentuje generację poetów urodzonych po 1960 r.²² Od 2000 r. można zauważyć wzrastające zainteresowanie w Czechach prozą słoweńską, co znalazło wyraz w wielu antologiach²³. Proza przeważała już natomiast w publikacji *Česko-slovinská literární setkání*²⁴, wydanej przez słoweńskie wydawnictwo Študentska založba w 2003 r. Wkrótce ukazały się także dwie „poważniejsze” antologie krótkiej prozy: *Promlky času* (2003) z 27 autorami tworzącymi w drugiej połowie XX w. oraz *Vně hranic* (2004), w której znajdują się teksty 19 pisarzy wzięte ze słoweńskiej antologii *Čas kratke zgodbe 1984—1994*²⁵. Nazwiska tłumaczy wskazują, iż publikacja była inicjatywą praskich słowenistów²⁶.

Chciałabym wymienić jeszcze obszerniejsze prezentacje literatury i/lub kultury słoweńskiej, nazwane żargonowo blokami, gdyż odgrywają rolę podobną do antologii. Wśród publikacji tłumaczeń literatury słoweńskiej w czasopismach w okresie od 1990 r. do 2006 r. na pewno nie wolno pominąć dwóch obszerniejszych i wyczerpujących prezentacji Słowenii i jej kultury (włącznie z literaturą) — w czeskim piśmie poświęconym tematyce chrześcijaństwa i kultury „Souvislosti” w 1997 r. oraz w polskim dwumiesięczniku kulturalnym „Opcje” w 2004 r. W obu znajdują się tłumaczenia literatury pięknej oraz artykuły dotyczące słoweńskiej sztuki i kultury. Czasopisma te różnią się jedynie tym, że „Souvislosti” próbują

¹⁹ *Dobré ráno, dobrý den* (1990) — wybór tekstów dla dzieci i młodzieży.

²⁰ Przygotował ją Benhart przy współpracy sławistów: O.F. Bablera, I. Dorovskiego i V. Kudělki oraz poetów: J. Skácela, Z. Kriebela i K. Tachovskiego. Wszystkie inne wymienione antologie przygotował sam Benhart.

²¹ Marko Kravos, Miroslav Košuta, Renato Quaglia, Ace Mermolja, Marij Čuk, Alenka Rebula.

²² Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Maja Haderlap, Uroš Zupan, Aleš Šteger.

²³ Jedyną wydaną antologią poezji był w tym czasie wybór utworów czterech poetów urodzonych na przełomie lub w latach trzydziestych ubiegłego wieku, jak: Dane Zajca, Kajetana Koviča, Veno Taufera, Mirana Košuty — *Nebe nad námi* (2005; tłum. F. Benhart).

²⁴ Z tekstami/fragmentami tekstów: Mitji Čandra, Dušana Čatra, Jurija Hudolina, Niny Kokelj, Maji Novak, Andreja Skubica, Dušana Šarotara i Aleša Štegra w tłumaczeniu ówczesnych studentów z Brna i Pragi.

²⁵ Red. T. Virk. Ljubljana 1998.

²⁶ Pierwsza powstała z inicjatywy F. Benharta, a tłumaczyli: D. Blažek, A. Kozar, K. Literová, T. Benhartová i F. Benhart. Przy drugiej, której inicjatorem był A. Kozár, współpracowali: D. Blažek, R. Čermak, J. Dotlačil, H. Chmelíková, K. Jirásek, A. Kozár, Milada K. Nedvědová, R. Novák, K. Pelárová i słowenista z Brna P. Mainuš.

objąć literaturę od Prešerna do Debeljaka oraz przestrzeń artystyczną od Prekmurja do Primorskiej, a „Opcje” skupiają się na dwudziestowiecznej słoweńskiej literaturze (poezja, proza, dramat) od Kosovela do współczesności, przy czym oferują obszernie teksty z dziedziny literaturoznawstwa i krytyki literackiej (Irena Novak Popov, Meta Lokar, Tomo Virk, Alojzija Zupan Sosič, Drago Kralj, Mitja Čander), historii sztuki (Peter Krečič), filmu (Gorazd Trušnovec) i muzyki (Leon Stefanija). Większość tekstów w słoweńskim numerze „Souvislosti” przetłumaczył F. Benhart, kilka J. Špirudová i M. Šaradinová oraz ówcześni studenci słowenistyki w Pradze, z kolei dla pisma „Opcje” tłumaczyli pracownicy naukowci, absolwenci i studenci filologii słowiańskiej (głównie z Uniwersytetu Śląskiego pod kierunkiem Bożeny Tokarz).

Ukazało się także kilka relatywnie obszernych bloków²⁷ poświęconych wyłącznie literaturze, które można traktować jako pewnego rodzaju miniantologie²⁸. W Czechach było ich przynajmniej 15, a w Polsce 9.

W Czechach publikacje czasopiśmiennicze tego rodzaju (zwłaszcza poezji) w latach dziewięćdziesiątych przygotowywał przede wszystkim F. Benhart. Po 2001 r., także w różnych czasopismach i gazetach, zaczęła też publikować młoda generacja czeskich słowenistów, którzy oprócz pojedynczych publikacji uczestniczyli w kilku większych blokach²⁹.

O tym, że zainteresowanie Słowenią w Polsce z uwagi na uzyskanie przez nią niepodległości osiągnęło szczyt na początku lat dziewięćdziesiątych można wnosić z tego, jak często literatura słoweńska ukazywała się w uznanym piśmie „Literatura na Świecie” (1990, nr 10; 1992, nr 8, 9; 1994, nr 11; 1996, nr 3). W okresie tym kilka wyborów słoweńskich esejów, poezji i prozy opublikowano również w piśmie „Krasnogruda”, wydawanym przez Fundację Pogranicze z Sejn (1994, nr 2, 3; 1995, nr 4; 1997, nr 6; 1997, nr 7), oraz mikołowskiej „Arkadii” (1997, nr 2, 3). W następnej dekadzie szczególnie urodzajny pod tym względem był 2004 r., w którym (oprócz wymienionych „Opcji”) ukazały się: czesko-słoweńsko-ukraiński numer „Literatury na Świecie” (2004, nr 5, 6), olsztyńskie pismo

²⁷ Innych pojedynczych publikacji lub minibloków literackich (z 2—3 autorami) było bardzo dużo, zwłaszcza w Czechach; by podać dokładną liczbę, trzeba by przejrzeć wszystkie czasopisma poświęcone literaturze, kulturze, sztuce, humanistyce itd. i gazety, które mają dodatek literacki; to jednak ze względu na liczbę periodyków, które w tym okresie ukazywały się w Czechach i Polsce, jest bardzo trudne.

²⁸ Por. M. Kopczyk: *Terra (ki je vedno manj) incognita: O položaju slovenske literature na Poljskem po letu 1991. Preseganje meje: Zbornik Slavističnega društva Slovenije*. 17. Ur. M. Hladnik. Ljubljana 2006, s. 191—196.

²⁹ Pojedynczymi publikacjami, np. w czasopismach: „Navýchod”, „Literární noviny”, „Texty”, „Tvar”, „Host”, albo rozleglejszymi wyborami, por.: blok *Mladá slovinská próza* w piśmie „Aluze” 2003, č. 3, prezentację literatury słoweńskiej w ramach projektu *Pismo w piśmie* (wymiana ze słoweńską „Apokalipsą” na łamach czasopisma „Host” 2003, č. 10, publikację *Česko-lužický věstník* (2005), poświęconą Srečkowi Kosovelowi, miesięcznik „Plav!” 2005, br. 6 lub portal literacki „iLiteratura” oraz pismo internetowe „Pobocza”.

literacko-kulturalne „Portret” (2004, nr 18) z blokiem *Młoda literatura słoweńska*, „Dziennik Portowy” (2004, nr 11) z Wrocławia z wyborem wierszy, wywiadów z poetami i recenzjami oraz miesięcznik poświęcony współczesnej dramaturgii teatralnej, filmowej, radiowej i telewizyjnej „Dialog” (2004, nr 6) z prezentacją twórczości Matjaža Zupančiča (ur. 1959) i tekstem krytyka teatralnego Blaža Lukana na temat współczesnego teatru słoweńskiego.

Jako odrębną kategorię należy chyba traktować „słoweńskie” numery czeskiego miesięcznika „Host” (2003, č. 10) oraz polskiego dwumiesięcznika „Studium” (2004, nr 6), którymi zaowocował projekt międzynarodowy *Pismo w piśmie*. Chodzi bowiem o wymianę między czasopismami, w ramach której wybór przygotowuje zespół pisma macierzystego (w tym przypadku słoweńskiej „Apokalipsy”), redakcja gospodarza zaś zajmuje się tłumaczeniem tekstów, drukiem i dystrybucją pisma³⁰. Taki sposób selekcji tekstów nie jest zbyt częstym zjawiskiem. Bloki czasopiśmiennicze z reguły przygotowuje tłumacz albo, jak często się zdarza zwłaszcza w przypadku młodszej generacji, grupa tłumaczy. Inicjatorem może być także zagraniczny znawca literatury słoweńskiej, jak to było w przypadku słoweńskiego numeru „Opcji”, który przygotowała profesor Božena Tokarz z Uniwersytetu Śląskiego przy współpracy specjalistów poszczególnych nauk humanistycznych ze Słowenii, lub czeskiego numeru „Souvislosti”, który (najprawdopodobniej) powstał z inicjatywy Františka Benharta, z udziałem historyków literatury i sztuki z Słowenii i Czech³¹.

W Internecie literatura słoweńska znajduje się na kilku stronach, przeważnie są to pojedyncze publikacje. W Czechach jest to portal „iLiteratura” (www.iliteratura.cz), na którym od listopada 2003 r., oprócz prezentacji pojedynczych autorów i fragmentów ich dzieł lub wywiadów z nimi, można znaleźć także recenzje nowych tłumaczeń ukazujących się w formie książkowej, artykuły na temat literatury słoweńskiej oraz sprawozdania dotyczące czesko-słoweńskich kontaktów lub wydarzeń mających miejsce w słoweńskiej przestrzeni literackiej (np. dotyczące laureatów nagród literackich), które tam od 2004 r. publikują tłumacze z Pragi. Oprócz tego o literaturze słoweńskiej można uzyskać informacje na stronach internetowych — slovinsko.unas.cz (w redakcji A. Kozára), www.slovinstina.cz (red. P. Mainuš), oraz na stronach internetowych czasopism wychodzących drukiem, takich jak: „Navýchod” (www.navychod.cz), „Aluze” (www.aluze.cz) czy „Plav!” (www.splav.cz)³². Od września 2005 r. słoweńska poezja w oryginale i tłumaczeniu na język polski ukazuje się również w wielojęzycznym piśmie internetowym „Pobocza” (nr 21) (www.pobocza.pl); od grudnia 2005 r. (nr 22) wszystkie teksty przetłumaczone są także na język czeski. Do końca 2006 r. w tym

³⁰ Por. P. Repar: *Revija v reviji kot pobuda multikulturalnosti*. „Pobocza” 2007, št. 29 (<http://pobocza.pl>).

³¹ Niestety, bezpośrednich informacji na temat tego, kto dokonał wyboru tekstów publikowanych w czasopiśmie w większości przypadków trudno się doszukać — możemy to wywnioskować jedynie na podstawie wstępu do bloku (jeżeli taki w ogóle istnieje).

³² Por. A. Kozár: *Slovinská literatura na českém internetu*. 2006 (www.iliteratura.cz).

kwartalniku literacko-artystycznym opublikowano utwory 16 poetów słoweńskich należących do różnych generacji i kręgów literackich.

Trudno nie zauważyć znaczącego wzrostu liczby przekładów, szczególnie w formie książkowej, który, co ciekawe, w obu krajach nastąpił mniej więcej w tym samym czasie. W Polsce kulminacją tego zjawiska był 2002 r., w którym ujrzały światło dzienne cztery przekłady z języka słoweńskiego, choć obfite były pod tym względem także lata 2004 i 2005 — wydano wtedy po trzy książki. W Czechach natomiast pierwszy sygnał wzrostu nastąpił w 2003 r., gdy ukazało się siedem książek, a trend ten utrzymał się w następnych dwu latach, kiedy to wydawano po osiem książek słoweńskich autorów³³. Oczywiście, przyczyn tłumaczących ów „boom” książkowych przekładów jest z pewnością kilka. Z jednej strony jest to niewątpliwie następstwo zmian politycznych (uzyskanie niepodległości, wstąpienie do UE), które spowodowały większe niż dotąd zainteresowanie Polaków i Czechów Słowenią. Najważniejszym powodem jest jednak, jak się zdaje, mocny wpływ młodych tłumaczy. W latach dziewięćdziesiątych tłumaczeniem literatury zajmowało się niewielu tłumaczy, po 2000 r. zaś sytuacja pod tym względem zmieniła się diametralnie.

W Polsce w ostatniej dekadzie XX w. wszystkie przekłady w formie wydawnictw zwartych przygotowywały Katarina Šalamun-Biedrzycka (ur. 1942) i Joanna Pomorska (ur. 1953) (domeną pierwszej była poezja, drugiej — proza i eseistyka)³⁴, w Czechach tymczasem większość przekładów (opublikowanych w formie książek lub czasopiśmienniczych antologii) była zasługą Františka Benharta (1924—2006)³⁵. Inni czescy tłumacze, których liczba stwarzać może mylny obraz sytuacji, w okresie między 1990 r. a 1999 r. przekłady w formie książkowej wydawali okresowo lub jednokrotnie³⁶. U progu nowego tysiąclecia w obu opisywanych tu krajach pojawiło się nowe pokolenie tłumaczy.

³³ Ciekawe, że kulminacja ta w latach 2003—2005 dotyczyła także antologii: w 2003 r. opublikowano dwie, a w latach 2004 r. i 2005 r. — jedną.

³⁴ Dzięki tym tłumaczkom ukazała się większość tłumaczeń czasopiśmienniczych w latach dziewięćdziesiątych; poza nimi, wymienić warto jeszcze: Joannę Sławińską (Kocbek), Urszulę Kowską (Vitomil Zupan), Juliana Kornhausera (Šalamun), którzy publikowali w „Literaturze na Świecie”.

³⁵ Inni tłumacze w latach dziewięćdziesiątych publikowali na łamach czasopism sporadycznie, np.: Luděk Marks (A. Jenstrle Doležal), Oto F. Babler (T. Kuntner), Ivan Dorovský (Ž. Petan), ówczesni absolwenci i studenci słowenistyki w Pradze („Souvislosti” 1997); w 1998 r. pierwszy raz samodzielnie także Martina Šaradinová (A. Ihan).

³⁶ Wyjątek stanowi Kateřina Benhartová-Literová (1954), która przełożyła trzy książki dla dzieci i młodzieży (por. przyp. 9), w czym wyspecjalizowała się już przed 1990 r. Pojedyncze książki przetłumaczyli poeta Lubor Kasal (w ramach „wymiany tłumaczeniowej” z Ivo Frbežarem), Alenka Jenstrle-Doležal, która przy tłumaczeniu własnego tomu poetyckiego (*Přeludy*, 1996) współpracowała z Luděkiem Marksem, serbokroata Dušan Karpatský, który przetłumaczył książkę Branka Šömena *Metuljev efekt: Václav Havel, od disidenta do prezidenta (Motýli efekt aneb Sametové sny*, 2001), Jana Špirudová, która współpracowała z Benhartem przy tłumaczeniu jednego z trzech wybranych esejów A. Debeljaka pt. *Svěrací kazajka anonymity* (1999), oraz Ivan Dorovský, profesor literatur bałkańskich na Uniwersytecie im. Masaryka, który zachwyił się aforyzmami Ž. Petana (por. przyp. 10).

W Czechach należą do niego Martina Šaradínová (ur. 1970) i Pavel Šaradín (ur. 1969), którzy, przypomnijmy, w 2000 r. wydali przekład zbioru esejów Debeljaka, a następnie dwa zbiory opowiadań Blatnika. Po 2003 r. na łamach czeskich periodyków oraz na stronach internetowych zaczęły się także pojawiać przekłady firmowane przez praskich słowenistów: Aleša Kozára³⁷ (ur. 1975), Alenę Šamoni-lovą³⁸ (ur. 1977), Hanę Chmelíkovą-Mžourkovą³⁹ (ur. 1979), Kristinę Pellarovą⁴⁰ (ur. 1978), i brneńskich słowenistów: Libora Doležána⁴¹ (ur. 1976), Petra Mainu-ša⁴² (ur. 1974), i Michała Przybylskiego⁴³ (ur. 1981). Już to zestawienie pokazuje, iż mamy do czynienia z prawdziwą „nową falą” młodych tłumaczy, a uwzględnia ona tych tylko, którzy mają na swym koncie samodzielne lub dokonane we współpracy przekłady książkowe.

Wśród pierwszych publikacji przygotowanych przez młode generacje polskich tłumaczy nie można pominąć słoweńskiego bloku literackiego⁴⁴ w piśmie „Arkadia” (1997, nr 2, 3), przygotowanego przez Agnieszkę Będkowską-Kopczyk⁴⁵ (ur. 1972), która należy dziś do grona aktywnych tłumaczek (przede wszystkim współczesnej) słoweńskiej literatury (prócz tego zajmuje się językoznawstwem słowenistycznym). Jako swego rodzaju zapowiedź pierwszych wydań tłumaczeń w formie książkowej możemy potraktować także szerszy wybór współczesnej słoweńskiej poezji (*Nowa poezja słoweńska*) opublikowany w piśmie „Studium” (2001, nr 1), w przygotowaniu którego, oprócz K. Šalamun-Biedrzyckiej i A. Będkowskiej-Kopczyk, brali

³⁷ Jak wspomniano, przetłumaczył książki: V. Bartola (2003), F. Lainščka (2004), I. Osojnika (2005); tłumaczenia i artykuły na temat literatury słoweńskiej od 2003 r. regularnie publikował w czasopismach: „Navychod”, „Host”, „Tvar”, „Texty”, „Plav Revue”, „Plav”, „iLiteratura”, „Pobocza”.

³⁸ Przełożyła dwie powieści: N. Kokelj (2004) i S. Tratnik (2005); jej tłumaczenia ukazały się m.in. w gazecie „Lidové noviny” oraz pismach „Host”, „Tvar”, „iLiteratura”.

³⁹ Przetłumaczyła tomik poezji J. Hudolina (2004) i M. Dolenca (2006); współpracowała przy tłumaczeniu *Brionów* Jančara (2005; z F. Benhartem i D. Blažkiem) oraz wyboru wierszy T. Pavčka (2005; z Benhartem). Tłumaczenia, recenzje i artykuły na temat literatury słoweńskiej publikowała m.in. w pismach: „Host”, „Tvar”, „Aluze”, „Plav Revue”, „Plav”, „iLiteratura”.

⁴⁰ Tłumaczka powieści M. Mazziniego (2005), tłumaczenia prozy publikowała m.in. w czasopismach: „Host”, „Aluze”, „Tvar”, „Plav Revue”, „Plav”, „iLiteratura”.

⁴¹ Przełożył prozę Ž. Petana (2004) oraz powieść D. Čatra (2004). Jego tłumaczenia i recenzje ukazały się m.in. w pismach: „Host”, „Plav”, „Slovanský jih”.

⁴² Tłumacz powieści A. Skubica (2005), wyboru wierszy G. Podlogara (2005) i zbioru esejów Jančara (2006). Tłumaczenia i recenzje publikuje w czasopismach: „Host”, „Proglas”, „Revue polityka”, „Slovanský jih”, „Pro přátelē jižních Slovanů”.

⁴³ Jak wspomniano, tłumaczył wiersze S. Kosovela (2004; wspólnie z I. Dorovskim), tłumaczenia publikował m.in. w pismach „Aluze” i „Pobocza”.

⁴⁴ Złożony z tekstów: M. Novak, B. Schwentnera, A. Štegra, J. Virka i M. Kocbeka.

⁴⁵ Prócz wymienionych już wydań książkowych B. Mozetiča *To nie jest księga seksu* (2006), A. Ihana *Salsa* (2004; wspólnie z M. Kopczykiem), P. Semoliča *Wiersze wybrane* (2004; wspólnie z K. Šalamun-Biedrzycką i A. Wiedemannem) i P. Čučnika *Zapach herbaty* (2002; wspólnie z K. Šalamun-Biedrzycką i A. Wiedemannem), publikowała tłumaczenia słoweńskiej poezji i prozy także m.in. w: „Arkadii”, „Studium”, „Portrecie”, „Opcjach”, „Dzienniku Portowym” i „Poboczach”.

udział: historyk literatury Michał Kopczyk⁴⁶ (ur. 1971) oraz poeta Adam Wiedemann⁴⁷ (ur. 1967). Do drugiej fali młodych tłumaczy, którzy mają już w swym dorobku pozycje książkowe, należą — absolwent warszawskiej słowenistyki Marcin Mielczarek⁴⁸ (ur. 1976) i Wojciech Domachowski⁴⁹ (ur. 1979).

Powstaje pytanie, w jaki sposób czy według jakiego kryterium tłumacze czescy i polscy dobierają do tłumaczenia słoweńskich autorów. O wybitnych tłumaczach książek tzw. starszej generacji (powtórzmy — Benhart w Czechach, Šalamun-Biedrzycka i Pomorska w Polsce) można powiedzieć, że są w miarę „uniwersalni”, gdyż tłumaczą utwory autorów należących do różnych generacji, także tych najmłodszych⁵⁰. Dla nowej generacji tłumaczy urodzonych pod koniec lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku natomiast wydaje się charakterystyczne, że wybierają teksty młodszych autorów, szczególnie prozaików.

W 2004 r. w Czechach wydano powieść Dušana Čatra (ur. 1968), tomik wierszy Jurija Hudolina (ur. 1973) i powieść Niny Kokelj (ur. 1971). Rok 2005 przyniósł powieści Andreja E. Skubica (ur. 1967), Mihiy Mazziniego (ur. 1961) i Suzany Tratnik (ur. 1963), oraz wybór wierszy Gregora Podlogara (ur. 1974). Chciałabym podkreślić, iż wybór ten w dużej mierze powstał dzięki dwu starannie przygotowanym prezentacjom literatów słoweńskich w Brnie, Ołomuńcu i Pradze. Mam na myśli „tourné” literackie wydawnictwa Študentska založba z Lublany, które miało miejsce w maju 2003 r., w ramach którego wydano broszurę o charakterze antologii, zawierającą fragmenty tekstów uczestniczących w nim autorów⁵¹. Półtora roku później, w październiku 2004 r., Centrum Literatury Słoweńskiej, w ramach przygotowań do targów książki w Pradze w 2005 r., na których gościem honorowym była Słowenia, zorganizowało kilka spotkań literackich z ośmioma słoweńskimi autorami⁵². W przygotowaniu materiałów promocyjnych (wymienionej broszury oraz, w przypadku drugiego „tournée”, publikacji tekstów autorów słoweńskich na łamach czeskich pism literackich) brali udział także najmłodszy absolwenci czeskich słowenistyk. Obie prezentacje mogłyby

⁴⁶ Współautor wyboru poezji A. Ihana (2004) i autor wyboru *Pilnowanie chwili* T. Škrjanca (2005), przekłady poezji słoweńskiej publikował m.in. w: „Literaturze na Świecie”, „Studium”, „Dzienniku Portowym”, „Arkadii”.

⁴⁷ Autor wyboru poezji M. Komelja *Rosa* (2003); tłumaczył P. Čučnika (2001; wspólnie z A. Będkowską i K. Šalamun-Biedrzycką) i P. Semoliča (2003; z A. Będkowską-Kopczyk i K. Šalamun-Biedrzycką). Przekłady poezji słoweńskiej publikował m.in. w: „Studium”, „Kursywie”, „Dzienniku Portowym”, „Europie”, „Poboczach”.

⁴⁸ Dokonał przekładu wyboru wierszy Klemen Piska pt. *Tych kilka słów* (2005), publikuje m.in. w „Poboczach”.

⁴⁹ Autor przekładu powieści Maji Novak pt. *Karfanaum ali as killed* (*Karfanaum: Zapis zbrodni* [w przygotowaniu do druku]) oraz tomu opowiadań Aleša Čara *V okvari* (*Awaria*, 2006), od 2002 r. publikuje tłumaczenia w czasopismach: „Meble”, „Studium”, „Portret”, „Topos”, „Pro Arte”.

⁵⁰ Jak już wspomniano, K. Šalamun-Biedrzycka wydała wybór wierszy U. Zupana, z kolei F. Benhart, oprócz Debeljaka, przełożył także dwie książki A. Štegera.

⁵¹ Por. przyp. 18.

⁵² P. Čučnik, V. Mokrin-Pauer, B. Mozetič, G. Podlogar, P. Semolič, T. Škrjanec i S. Tratnik.

służyć za wzór zagranicznej promocji literatury słoweńskiej. Broszura okazała się najbardziej efektywnym materiałem promocyjnym, gdyż wydawcy za jej pomocą mogli się nie tylko zetknąć z tekstami prezentowanych autorów, ale również zwrócić uwagę na młodych tłumaczy. Prawdopodobnie zaangażowali ich jako tłumaczy wydań książkowych właśnie dlatego, że pozytywnie przeszli ten „test”.

Poszczególne „wyprawy” słoweńskich twórców do Polski (np. autorów wydawnictwa Študentska založba w 2000 r. — Katowice, Kraków, Bielsko-Biała⁵³), jak się zdaje, nie wywarły większego wpływu na wydawców (choć zachęciły do tłumaczenia literatury słoweńskiej młodych słowenistów); łączę ten fakt ze specyfiką polskiego rynku wydawniczego, który wydaje się bardziej zamknięty na literaturę słoweńską niż rynek czeski. Poza tym wystąpienia słoweńskich autorów w większości przypadków przebiegały *post festum* (por. promocję książek Ihana, Komelja i Semoliča na festiwalu Port Literacki we Wrocławiu w 2004 r.). Znaczną rolę jednak odegrały kontakty osobiste. Nie jest przypadkiem, że jeden z pierwszych słoweńskich autorów młodszej generacji, którego wybór wierszy, *Zapach herbaty*, został przetłumaczony na język polski, to Primož Čučnik — poeta i tłumacz (między innymi z języka polskiego), który cieszy się w Polsce dużym uznaniem i sympatią ze strony zarówno polskich poetów młodego pokolenia, jak i tłumaczy.

3.

Tłumacza, który przetrząsa literaturę obcą w poszukiwaniu dzieł godnych uwagi i tłumaczenia, można porównać do sита. Pojawia się pytanie, według jakich kryteriów czeszy i polscy tłumacze dokonują wyboru tekstów tłumaczonych z języka słoweńskiego. Z pewnością większość tłumaczy, którzy w latach 1990—2006 aktywnie wzbogacali rynek literacki czeski i polski o pozycje słoweńskie, cechuje — prócz doskonałej znajomości języka źródłowego i rodzimego (docelowego) — dobra znajomość zarówno historii literatury słoweńskiej, jak i bieżącej „produkcji literackiej”. Podejmując decyzje związane z wyborem tekstu, biorą pod uwagę także osiągnięcia historii literatury słoweńskiej, opinie krytyków oraz, jak wynika z raportów opublikowanych np. w portalu „iLiteratura”, ranking zdobywców nagród literackich (przekłady S. Tratnik i F. Lainščka dowodzą, że niektórzy tłumacze w uznaniu poszczególnych twórców nawet wyprzedzają komisje zajmujące się przyznawaniem nagród).

Dzięki temu, że tłumacze funkcjonują w kulturze języka, na który dokonują przekładu, swe wybory uzależniają także od własnego wyobrażenia na temat tego, jaki typ literatury może zainteresować rodzimych odbiorców. Wybory tłumaczo-

⁵³ Wydarzeniu temu także towarzyszyła broszura w formie antologii, por. przyp. 18.

nych autorów i ich dzieł w dużej mierze odzwierciedlają także osobiste preferencje czytelnicze tłumaczy. Sposobem dotarcia do poszczególnych pozycji wydawniczych staje się w ostatnich czasach także konsultacja u źródeł, czyli osobista znajomość z twórcą. Czynnikiem ten wydaje się odgrywać ważną rolę w promocji literatury słoweńskiej.

Liczba opublikowanych przekładów (w formie książkowej i w czasopismach) nie odzwierciedla jedynie aktywności tłumaczy, ale jest także wskaźnikiem zainteresowania kulturą, która jest nośnikiem danej literatury. W dzisiejszych czasach logika rynkowa opanowała także sferę wydawniczą; wydawcy w pierwszej kolejności wybierają tych autorów i te tytuły książek, które przyciągną najwięcej czytelników (czyli stworzą popyt), gwarantując jednocześnie takie wpływy, które wystarczą przynajmniej na pokrycie kosztów związanych z przygotowaniem publikacji do druku. Oczywiście, dużo zależy od zdolności perswazyjnych tłumaczy, a także od ich zdolności w szukaniu luk na rodzimym rynku wydawniczym i intuicji, po jaką pozycję chętnie sięgnie rodzimy czytelnik. Droga tłumacza, którą ten pokonuje od wydawnictwa do wydawnictwa z tłumaczeniem książki słoweńskiej w ręce, w obu omawianych tu krajach jest (jak twierdzi wielu tłumaczy⁵⁴) wciąż ciernista, mimo pomocy finansowej ze strony Fundacji Trubara (która została utworzona przez państwo słoweńskie w latach dziewięćdziesiątych).

Jak twierdzą badacze literatury słoweńskiej w Polsce (por. między innymi B. Tokarz⁵⁵ czy M. Kopczyk⁵⁶), Słowenia i jej literatura są w Polsce wciąż zbyt mało znane, mimo że stan ten uległ znacznej poprawie po uzyskaniu przez ten kraj niepodległości. W Czechach sytuacja ta wygląda nieco lepiej, a przyczynił się do tego ogromny wybór przekładów, które ukazały się po 2003 r.; one to bowiem czytelnikowi czeskiemu umożliwiły głębsze wejrzenie w obraz współczesnej Słowenii, który kreują tłumaczone pozycje literackie. Mimo to i tu pozycja literatury słoweńskiej pozostawia wiele do życzenia, na co zwraca uwagę czeski słowenista Aleš Kozár⁵⁷.

Można powiedzieć, że literatura jest w dzisiejszych czasach jednym z głównych „artykułów eksportowych”, które sprawiają, że Słowenia staje się rozpoznawalna (także) w wymienionych dwu krajach. Kanon tłumaczonych dzieł danej literatury ma bez wątpienia wpływ na to, w jakim stopniu określony naród obecny jest w świadomości zbiorowej użytkowników języka docelowego. Wywiera także wpływ na to, jakie wyobrażenia mają użytkownicy języka docelowego o narodzie i kraju przez niego reprezentowanym. Nowe przekłady to nowe kamyczki w mozaice — współtworzą bądź modyfikują obraz Słowenii i Słoweńców, któ-

⁵⁴ Por. F. Benhart-Frivořin: *Všichni jsme naši: Komentáři k předešlým letům*. Brno 2003: Větrné mlýny.

⁵⁵ Por. B. Tokarz: *Prešernova ljubezenska lirika v poljskih prevodih*. Prev. N. Jež. In: *Prevajanje Prešerna*. Ur. M. Ožbot. Društvo slovenskih književnih prevajalcev (26. zbornik DSKP). Ljubljana 2001, s. 70—81.

⁵⁶ M. Kopczyk: *Terra (ki je vedno manj) incognita...*, s. 191—196.

⁵⁷ A. Kozár: *Slovinská literatura na českém internetu*. 2006. (www.iliteratura.cz).

ry w świadomości innych narodów funkcjonuje dzięki tradycji kontaktów kulturowych. Jak wynika z zapowiedzi literackich, różnica w otwartości czeskiej i polskiej przestrzeni literackiej na literaturę słoweńską utrzyma się jeszcze przez pewien czas.

Z języka słoweńskiego tłumaczyli *Agnieszka Będkowska-Kopczyk* i *Michał Kopczyk*

Tatjana Jamnik

Češke in poljske prevode slovenske književnosti w letih 1990—2006

Povzetek

Na podlagi pregleda prevodov slovenske literature na Češkem in Poljskem v zadnjih sedemnajstih letih avtorica pokaže razlike in podobnosti med kulturno podobo Slovenije v zavesti teh dveh narodov. Obdobje razdeli na dva dela, pred letom 2000, ko za leposlovne prevode iz slovenščine skrbijo predvsem posamezni prevajalci t. i. starejše generacije, in po njem, ko je v obeh deželah zaradi priliva nove generacije prevajalcev opazen bistven porast knjižnih prevodov. Analiza leposlovnih prevodov w knjižni obliki, pa tudi prevodov, objavljenih v periodičnem tisku in na spletu, je pokazala, da je med stanjem w češkem in poljskem prostoru še vedno opaziti bistveno nesorazmerje.

Tatjana Jamnik

The translation of the Slovene Literature in the Czech Republic and in Poland in 1990—2006

Summary

In this review of Czech and Polish translations of Slovene literature in the past 17 years, the author shows diversity and resemblance in the cultural image of Slovenia in the collective consciousness of the two nations. The chosen era of research falls into two distinct periods. In the first, before the year 2000, the translations lied solely on the shoulders of individual translators, members of the „old” generation. The second period is characterized with a great outburst of translated Slovene literature by the young generation of translators. Through analysis and comparison of translated books and translations published in journals and on the internet in the Czech Republic and Poland the author draws our attention to the discrepancy in the amount of translated publications. The article explores the possible reasons for these changes and differences in the field of Slovene translated literature in the two related countries.

Indeks autorów

A

Aarne Antti 59
Adamczyk Piotr 189
Ajvaz Michal 113, 115—118, 122, 123, 126,
128—130
Anakiev Dimitar 299
Análova Elena 186
Andrzejewski Jerzy 44
Anić Vladimir 78, 88, 95
Anioł Michał 169
Anusiewicz Janusz 213
Apadurai Arjun 220
Arko Andrej 303
Arlak Violetta 85
Asnyk Adam 44
Auderska Halina 44
Augustyn św. 266

B

Bachórz Józef 246
Baczko Bronisław 235
Baczyński Krzysztof 46, 221, 251, 252
Bačić Krešimir 93, 95, 99, 100
Bahneva Kalina 29—48
Bajt Drago 229, 233
Balcerzak Bartosz 104
Balcerzan Edward 8, 81, 95, 118, 128, 197,
207, 221, 262, 273—275
Baluch Jacek 128

Bandelki David 268
Bańko Mirosław 88
Baran Marcin 31, 53
Barańczak Stanisław 8, 34, 38, 52, 54, 55,
74, 76, 196, 227, 271, 273
Barborík Valdimír 200, 208
Bardarska Rusana 19, 20
Bardijewska Liliana 46
Bartelski Lesław 46
Barthes Roland 41
Bartmiński Jerzy 63, 64, 213
Bartol Vladimir 302, 308
Bartoszyński Kazimierz 55
Bataille Georges 41
Baudelaire Charles 40
Baum Oskar 113
Bauman Leona 96, 99
Bazielich Wiktor 166
Bednár Vlado 186
Bednarczyk Anna 8, 170, 262
Begović Sead 92
Belczewa Katia 46
Benešić Julije 102, 107, 108, 166
Bešter Marja 297
Bębenek Stanisław 21
Będkowska-Kopczyk Agnieszka 230, 297,
303, 308, 309, 312
Białoszewski Miron 82, 222, 223, 291
Biołczew Bojan 16, 30, 32, 52
Bizan Marian 290

- Bizio Krzysztof 159, 160
 Błatna Dana 134
 Błatnik Andrej 302, 303, 308
 Blažina Dalibor 107—109
 Błaszak Magdalena 143—151
 Boban Nedeljko 74
 Bobkowski Andrzej 267
 Bogatyriew Piotr 59
 Bogavac Jelena 159
 Bogavac Milena 159
 Bogdanow Bogdan 30
 Bogusławski Wojciech 211
 Bolecki Włodzimierz 55, 213
 Bondi Egon 116
 Borges Jorge Luis 116
 Borkowska Ewa 179
 Borowski Tadeusz 46, 251, 252, 254
 Bošnjak Branimir 92
 Botew Christy 24, 25
 Bożukowa Svetłana 45, 46
 Brach-Czaina Jolanta 46
 Breton André 114
 Brindza Dušan 186
 Brlić-Mažuranić Ivana 86
 Broczkowska Marta 85
 Brod Max 113, 114, 122
 Brodski Josif 74
 Broniewski Władysław 251
 Brown Dan 107
 Brückner Aleksander 122
 Brylska Danuta 168
 Brzechwa Jan 187
 Brzozowski Jerzy 8
 Buczek Marta 196—208
 Budnicki Jan Z. 265
 Bujnicka Maria 132
 Bukovčan Ivan 184, 185
 Bursa Andrzej 45, 279, 284—286, 288, 289,
 292
- C**
 Camus Albert 236, 237
 Cankar Ivan 285
 Cankar Izidor 269
 Car Anna 115, 117—119, 121, 122, 134, 135
 Carpentier Alejo 200
 Cekolj Marijan 74
 Cestnik Mare 299
 Chłystowski Henryk 265
- Chrełkow Nikołaj 24
 Chrzęstowska Bożena 61
 Chuchma Jan 135
 Chvatík Květoslav 123
 Chwin Stefan 38, 54
 Cieński Marcin 274
 Ciesielska Joanna 199, 200
 Coelho Paulo 107
 Crnjanski Miloš 165—170, 178—180
 Cudak Romuald 53, 216
 Cvetnić Ratko 74
 Czajka Henryka 21, 58
 Czakyrowa Krasimira 44
 Czakyrowa-Burlakowa Juliana 44
 Czapik-Lityńska Barbara 4
 Czaplński Przemysław 40, 46
 Czechowicz Józef 221
 Czekanowska Anna 98
 Czeszko Bohdan 168
 Czołakowa Żeorzeta 43
 Czyżewski Tytus 44
 Czyżykiewicz Mirosław 74
- Ć**
 Ćirlić Branko 165, 167—179
- Č**
 Čahojova-Berentova Božena 186
 Čander Mitja 270, 303—305
 Čapek Karel 116
 Čar Aleš 309
 Čater Dušan 304, 308, 309
 Čilić Škeljo Đurđica 102—110
 Čop Matija 216—218
 Čuk Marija 304
 Čúzy Ľadislav 208
- D**
 Dajnowski Maciej 104
 Dalewska-Greń Hanna 144
 Dalczew Atanasy 26, 45
 Danielewicz-Zielińska Maria 267
 Danielewska Łucja 72, 74, 103, 108
 Darasz Zdzisław 300
 Darovec Peter 192
 Daskalow Nikołaj 32
 Dąbek-Wirgowa Teresa 21, 26
 Dąbrowska Maria 267

Dąbrowska-Partyka Maria 73, 90, 106, 267
Deak István 54
Debeljak Aleš 300—302, 304, 305, 307—
309
Dedecius Karl 213, 221
Derk Denis 92
Derrida Jacques 263
Devidé Vladimír 74
Dichter Wilhelm 38, 54
Difurk Norber 98
Dimitrow Dymitri G. 35
Dimitrow Georgi 23
Dimitrowa Błaga 25, 36, 52
Djerić Zoran 157, 161, 164
Djindjić Zoran 156
Dobiáš Rudolf 186
Dobšinski Pavel 186
Dojnow Plamen 30, 56
Dolenc Mate 303, 308
Domagalik Małgorzata 40, 55
Donczewa Sylwia 45
Dorovski Ivan 303, 304, 308
Douskova Irena 139
Drašković Boro 155, 158
Drug Štefan 192
Đurišin Dionýz 192
Dušek Dušan 186
Duszak Anna 137
Dziewit Anna 136

E

Eco Umberto 215
Engelking Leszek 46, 115, 118, 119, 122,
124, 126—130
Etkind Jefim 196, 197
Ewtimow Jordan 30

F

Fast Piotr 8, 196, 231, 244, 250, 259, 262,
263, 279
Feldek Lubomír 187, 193
Filipek Małgorzata 165—180
Filipowicz Kornel 104
Filipowicz-Rudek Maria 8, 170
Fink Ida 104
Fišer Vladimír 186
Fiut Aleksander 51
Florian Władysław 21

Frbežar Ivo 303, 307
Furkova Zita 191, 192
Furnadžijew Nikola 24

G

Gajcy Tadeusz 221, 251, 252
Gałązka Wojciech 26, 54
Galczyński Konstanty Ildefonso 103, 187,
215, 219, 279, 289, 292
Gardulski Mark 42
Gavran Miro 73
Gawarecka Anna 134, 135
Gawlak Monika 227—241, 291
Gazda Grzegorz 122, 213
Genew-Puhalewa Iliana 67
Georgiew Antoni 17
Georgiew Nikola 30, 52
Gepert Edyta 74
Geremek Bronisław 51
Gide André 219, 266
Giedroyć Jerzy 45
Glavan Mihael 269
Glińska Anna 45
Głowacki Janusz 46, 158, 159, 223
Głowiński Michał 55, 59, 255
Goerke Natasza 42, 55, 56, 104, 105, 108
Golińska Justyna 190
Gombrowicz Witold 44, 104, 108, 157, 160,
163, 215, 219, 220, 223, 262, 265, 267, 269—
275, 277
Goncourt Juliusz 264, 265
Goncourt Edmund 264, 265
Gospodinow Georgi 17, 18, 30
Gostomska Anita 84—91
Górski Tomasz P. 273
Grafenauer Niko 304
Green Julien 266
Gretkowska Manuela 38, 41, 55
Grigorowa Margreta 36
Gromača Tatjana 73
Grosbart Zygmunt 8
Grossman Jan 114
Grotowski Jerzy 52—54
Gruew Stefan 17
Grzegorzewski Jerzy 45
Guliaszki Andrej 25
Gumperz John 137
Gutkowska Barbara 267
Gverić Petra 102, 108

H

Haderlap Maja 304
Halík Tomáš 136
Hamada Milan 208
Haman Aleš 123
Hanč Jan 116
Hartwig Edward 42
Hašek Jaroslav 113, 114, 127, 133
Havel Václav 133, 139, 307
Heidegger Martin 236, 237
Hejmej Andrzej 94, 95, 101
Herbert Zbigniew 34, 35, 38, 52, 53, 103, 108,
214, 216, 222, 224, 278
Herling-Grudziński Gustaw 36, 38, 53—55,
265, 267
Hernas Czesław 131
Heydel Magdalena 274
Hink Mách Karel 43
Hladnik Miran 305
Hnatiuk Maciej 42
Hocke Gustav René 268
Hodrová Daniela 113, 115—120, 122, 123,
126, 128—130, 136
Hoffman Eva 221
Hofman Branko 299
Holzer Jerzy 107, 108
Homer 124
Honet Roman 104, 314
Housková Anna 201
Hrabal Bohumil 116, 128, 133
Hroncová Silvia 191
Hudolin Jurij 303, 304, 308, 309
Huelle Paweł 38, 54, 104, 105, 108, 214, 224

I

Ibsen Henrik 160
Ihan Alojz 302—304, 307—310
Iłakowiczówna Kazimiera 45
Irzykowski Karol 219
Iwanow Mikołaj 17
Iwanow Żiwko 44
Iwanowa Diana 44, 46, 47
Iwaszkiewicz Jarosław 46

J

Jahić Ervin 92
Jakobson Roman 59

Jamnik Tatjana 211, 212, 225, 295—312
Janaszek-Ivaničkova Halina 21, 116
Jančar Drago 231, 299—301, 303, 308
Janda Krystyna 85
Janew Władimir 44
Janicka Krystyna 229
Janion Maria 106
Janowski Piotr 46
Jan Paweł II zob. Wojtyła Karol
Januš Gustav 303
Jarak Rade 92
Jarniewicz Jerzy 49
Jarzębski Jerzy 43, 271
Jarzyna Grzegorz 45
Jasiński Brunon 8, 44, 50
Jasiński Krzysztof 184
Jastrzębski Zdzisław 221
Jawlenskyo Alexei von 43
Jaworow Peju 25
Jenstrle-Doležal Alenka 307
Jergović Miljenko 73—75
Jesih Milan 303
Jež Niko 211, 212, 215—217, 219, 220, 223,
225, 242, 243, 270, 278, 311
Jiskrová Jaroslava 113
John Jaromír 136
Jovanović Dušan 157
Jowkow Jordan 25
Juda Celina 15—28, 315
Jungmann Milan 136
Jurek Paweł 162, 164
Jurgensen Manfred 268

K

Kafka Franz 113—116, 127
Kaluta Izabella 170
Kamieńska Anna 45
Kamińska Maria 297
Kamiński Jan Nepomucen 279
Kandziora Jerzy 268, 271
Kaniewski Łukasz 104
Kant Immanuel 232, 233
Kantor Tadeusz 54
Kapuściński Ryszard 35, 162, 215, 223
Karabelowa Magda 50
Karagyożow Panayot 29
Karalijczew Anieł 25
Karanović Marija 161
Karasławow Georgi 25

- Karawelow Luben 24
Karlík Viktor 116
Karłowicz Jan 67
Karpíński Wojciech 51, 52
Karvaš Peter 186, 187
Kavčič Stane 269
Kerata Laco 184
Kieres Leon 54
Kierkegaard Søren 236
Kieślowski Krzysztof 45
Kijowska Elżbieta 189
Kirchner Ernest Ludwig 42
Kirin Miroslav 92
Kisch Egon Erwin 113
Kisević Enes 74
Kisielewski Stefan 52
Klata Jan 45
Klemperer Viktor 265, 266
Klíma Ladislav 116
Klimáček Viliam 184, 186—189, 193, 194
Kłoskowska Antonina 132
Knysz-Tomaszewska Danuta 133
Kocbek Edvard 267, 303, 307, 308
Kochanowski Jan 44, 247, 255
Kocher Hensel Agnieszka 163
Koehler Krzysztof 31, 53
Kofta Krystyna 40, 55
Kofta Piotr 133
Kokelj Nina 303, 304, 308, 309
Kolankiewicz Leszek 54
Kolář Jiří 116, 127
Kolšek Peter 232
Kołakowski Leszek 50
Komelj Miklavž 302, 309, 310
Komissarow Vilen Naumovich 95, 96
Konach Galia 18, 44
Konieczna-Twardzikowa Jadwiga 8, 170, 262
Konwicki Tadeusz 36, 38, 54, 215, 223, 278
Kopczyk Michał 216, 262—277, 301, 303, 305, 308, 309, 311, 312
Kornhauser Julian 73, 75—83, 89, 90, 106, 168, 302, 307
Korytko Emil 216, 218, 279
Kos Janko 235
Kosik Karel 114
Kosovel Srečko 220, 303, 305, 308
Kossak Jerzy 237
Kostadinowa-Hamze Dimitrina 46
Kostewicz Danuta 103, 108
Košuta Miran 304
Košuta Miroslav 304
Kotowska Katarzyna 105, 108
Kott Jan 39, 105, 106, 108
Kovač Peter 299
Kovačič Lojze 299
Kovič Kajetan 304
Kowalczykowa Alina 246
Kowalska-Iwanowa Maria 45
Kozicki Stanisław 21
Kralj Lado 268, 305
Krall Hanna 38, 54
Kranjc Simona 299
Krasicki Ignacy 247
Kraśiński Zygmunt 218, 279, 290, 292
Kratochvíl Jiří 117
Kravos Marko 304
Krečič Peter 305
Krejč Karel 114
Kristewa Julia 30
Krléža Miroslav 72, 86
Krouťvor Josef 114
Krukówna Agnieszka 85
Krusiński Wojciech 136
Krysztofiak Maria 201
Kržišnik Erika 297
Krzyżanowski Julian 59
Kubicki Roman 214
Kubińska Olga 8, 90
Kubiński Wojciech 8, 90
Kuciak Agnieszka 104
Kuczok Wojciech 38, 104, 105, 108, 214
Kudělka Viktor 304
Kundera Milan 18, 114, 128, 133
Kuntner Tone 307
Kuśniewicz Andrzej 215, 223
Kynczew Nikolaј 15, 26, 34
- L**
Labocha Janina 59
Labuda Aleksander 243
Lainšček Feri 303, 308, 310
Lambrewa Tanja 44
Lamers Agnieszka 297
Laskowska Barbara Zuzanna 104, 108
Lebioda Dariusz Tomasz 103, 106, 108
Lec Stanisław Jerzy 104, 108
Lechoń Jan 267

- Legeżyńska Anna 8, 95, 193, 196, 213, 221,
 262, 263, 270, 273, 275, 276
 Lejeune Philippe 268
 Lem Stanisław 45, 51, 53, 55, 104, 108
 Lenhart Jozef 186
 Levi Primo 50
 Levý Jiří 124
 Lewicki Roman 165, 171, 173, 176, 178,
 262, 273
 Lewin Leopold 230
 Libera Antoni 215, 223, 224
 Liczewska Amelia 30
 Likomanova Iskra 49—57
 Linhartová Věra 136
 Lipiński Krzysztof 199, 201
 Lippman Walter 213
 Lipska Ewa 35
 Lokar Meta 305
 Lukan Blaž 306
 Lupa Krystian 45
- Ł**
- Łamar (Łalo Marinow Ponczew) 24
 Łempicka Tamara 45
 Łojek Jerzy 108
 Łowmiański Henryk 107, 108
 Ługowska Jolanta 59, 63—67
- M**
- Machala Lubomír 115, 117, 132
 Maciejewska Magdalena 85
 Macierzyński Piotr 104
 Macura Vladimír 115, 129
 Madany Edward 21
 Magnuszewski Józef 168
 Mainuš Peter 299, 301, 304, 306, 308
 Makarovič Svetlana 304
 Maksimovič Desanka 89
 Maleš Branko 92
 Malić Zdravko 103, 105, 107—109
 Maliński Mieczysław 105, 108
 Malzahn Milka 42, 56
 Małczak Leszek 71—83
 Małecki Mieczysław 46, 106
 Marcel Gabriel 236
 Markow Georgi 17
 Markowski Michał Paweł 55, 263
 Maroevič Tonko 92
 Márquez Gabriel Garcia 200
 Martuszevska Anna 131, 132
 Masaryk Tomáš Garrigue 296
 Masłowska Dorota 41, 55, 218
 Matvejevič Predrag 72, 73
 Mayenowa Maria Renata 62, 274
 Mazzini Miha 303, 308, 309
 Merle Zofia 85
 Mermolja Ace 304
 Meyrink Gustav 113, 115, 116
 Michalska Aleksandra 45
 Michnik Adam 35, 52
 Mickiewicz Adam 16, 31, 44, 160, 211,
 215—219, 243—247, 249, 251, 254, 257,
 261, 279
 Mićanović Krešimir 73
 Mikula Valér 191
 Miladinov Konstantin 89
 Milčák Ján 186
 Milecki Aleksander 266
 Milenković Radoslav 158
 Milew Geo 26, 44
 Milivojevič Nikita 160
 Milošević Slobodan 156, 158
 Miłczew Iwan 24
 Miłobędzka Krystyna 38, 54
 Miłosz Czesław 34, 35, 37, 50, 53—55, 72,
 103, 108, 216, 222, 242—244, 246, 259, 260,
 265, 267, 270, 278, 279, 302
 Minatti Ivan 303
 Minczew Georgi 46, 58, 67, 68
 Minkow Swetosław 18
 Mioč Pero 103, 104, 107—109
 Mleczek Andrzej 55
 Mleczek Joanna 58—68
 Mladenow Margarit 52
 Modersohn-Becker Paula 43
 Mokrin-Pauer Vida 309
 Mole Vojslav 216, 297
 Morcinek Gustaw 191
 Morin Edgar 213
 Morovič Andrej 303
 Morsztyn Jan 279
 Mozer Małgorzata 131
 Mozetič Brane 302, 308, 309
 Mrak Ivan 269
 Mrkonjić Zvonimir 92, 100
 Mroczek Izabela 131—140, 316
 Mrozek Sławomir 50, 53, 157, 158, 160, 179,
 218

Mueller Otto 42
 Mukařovski Jan 136
 Musiał Stanisław 54
 Muszyńska Anna 242—260
 Mutafczijewa Wera 25
 Myśliwski Wiesław 36, 37, 55

N

Nabokov Vladimir 118
 Nałecz Daria 108
 Nałecz Tomasz 107, 108
 Nałkowska Zofia 267
 Nasiłowska Anna 41, 43, 55
 Nawrocki Witold 185
 Nehajev Milutin Cihlar 86
 Nejczewikołaj 44
 Nemecekrešimir 92
 Nezval Vietzslav 116
 Nidorfer-Šiškovič Mojca 299
 Niemojewski Marcin 31
 Niespodziewana Małgorzata Malwina 42
 Njatin Lela B. 299, 303
 Norwid Cyprian Kamil 219, 243, 256, 257,
 278, 279
 Novak Slobodan 72, 73
 Novak Vjenceslav 86
 Novak Maja 303, 304, 308, 309
 Novak-Popov Irena 230, 305
 Novotný Vladimir 135
 Nowacka Ewa 137
 Nowacki Dariusz 43, 105, 106, 109, 137
 Nowak Waclaw 42
 Nowicka-Jezowa Alina 133
 Nurowska Maria 38, 54
 Nycz Ryszard 117, 228

O

Obermannová Irena 131, 133, 134, 137—140
 Odija Daniel 105
 Odojewski Włodzimierz 38, 104
 Olejniczak Józef 267
 Ološtiak Martin 199
 Olszewska Barbara 54
 Oraić Tolić Dubravka 92, 100
 Orkan Władysław 279—281, 292
 Osiecka Agnieszka 31, 53
 Oślak Vinko 299
 Osojnik Iztok 299, 303, 308

Ostaszewski Robert 43
 Osti Josip 270, 303
 Ostromecka-Fraćzak Bożena 279
 Ožbot Martina 311
 Ožóg Henryk 42

P

Paczkowski Andrzej 107, 108
 Pahor Boris 269
 Pająk Patrycjusz 106, 108
 Palach Jan 122
 Palavestra Predrag 166, 168—170
 Paljetak Luka 279
 Palmowski Michał 104
 Pandur Tomaž 157
 Pánek Jaroslav 299
 Pankovčín Václav 196—203, 205—208
 Papierkowski Stanisław 166
 Papierz Maria 192
 Papierz Andrzej 37
 Parandowski Jan 175
 Pariláková Soňa 205, 206
 Parun Vesna 86, 279
 Paternu Boris 217, 222
 Pavček Tone 303, 308
 Pavel Ota 133
 Pawłowska Halina 131, 133, 134, 137—140
 Pawłow Konstantyn 36
 Pawłowicz Żaneta 55
 Pawłowski Roman 162
 Pelin Elin 25
 Penew Bojan 29
 Peroutk Ferdinand 113
 Petan Žarko 299, 302, 307, 308
 Petrow Walery 24
 Pick Otto 113
 Piechal Marian 230
 Piela Michał 85
 Pieniążek-Marković Krystyna 93, 106, 108
 Pietucha Piotr 41
 Pilár Martin 132
 Pilch Jerzy 33, 38, 54, 55, 105, 109, 223
 Pindel Tomasz 199, 201
 Pindór Mirosława 183, 191, 192
 Piotrowska Krystyna 42
 Plečnik Jože 296
 Pluta Nina 170
 Podbevšek Anton 220

Podhorodecki Leszek 173
 Podlogar Gregor 308, 309
 Podravski Miklavš 216
 Podsiadło Jacek 31, 32, 38, 41, 53—55, 216, 222
 Pokrivčáková Silvia 200, 201
 Polański Kazimierz 144
 Pollack Martin 27
 Pollak Seweryn 24, 196
 Popovič Anton 275
 Popow Alek 18
 Porter Abbott H. 268
 Poslední Petr 133
 Pospíšil Ivo 135
 Potocka Delfina 290
 Potočnjak Draga 299
 Pound Ezra 118
 Pranjković Ivo 76
 Prażmowski Wojciech 43
 Pregel Stanko 299
 Pregelj Bogo 224
 Prešeren France 217—219, 231, 247, 248, 280, 281, 289, 303, 305, 311
 Pretnar Zvonka 278, 279
 Prokić Nenad 159, 160
 Propp Włodzimierz 60—62
 Pruchniewski Marek 162
 Przybora Jeremi 279, 290, 292
 Przybyszewski Stanisław 36
 Pytasz Marek 267

Q

Quaglia Renato 304

R

Radiczkow Jordan 15, 25, 26
 Rajewska Ewa 8
 Rapacka Joanna 106
 Ratajczak Józef 255
 Reader Kristian 30
 Rebula Alenka 304
 Rej Mikołaj 279
 Rem Goran 92—94
 Repar Primož 306
 Repko Józef 186
 Rieck Hans Ulrich 30
 Rikew Kamen 33, 55
 Rilke Rainer Maria 113, 124

Ripellin Angel Maria 114
 Rošjanu Nikolae 64—66
 Rostocki Andrzej 132
 Roszkowski Wojciech 31, 53
 Roux Dominique de 271
 Różga Leszek 42
 Różewicz Tadeusz 33, 38, 54, 55, 103, 109, 157, 158, 160, 221, 222, 251—254, 261
 Różycki Tomasz 38, 104, 218, 223
 Rudan Vedrana 73
 Rulfo Juan 200
 Rumiński Marcin 104
 Ruttar Anna 92—101
 Rzepnikowska Iwona 65, 66

S

Sachs Curt 98
 Sade Donatien Alphonse François, markiz de 41, 106, 108
 Sajko Ivana 83
 Sala Paweł 162
 Sanader Ivo 74, 75, 83
 Saparew Ognian 45
 Sapkowski Andrzej 39
 Saramonowicz Małgorzata 40, 55, 56
 Saramonowicz Andrzej 162
 Sarna Paweł 104
 Sartre Jean-Paul 236, 237
 Sawicka Jadwiga 255
 Schmidt-Snoj Malina 229, 234
 Schneiderová Soňa 124, 125
 Schulz Bruno 104, 109, 215, 219
 Schwentner Bojan 308
 Sebyła Władysław 44
 Seliškar Mojca 278, 289
 Semolič Peter 302, 303, 308—310
 Sendecki Marcin 31, 53, 223
 Sever Josip 5, 92—101, 317
 Siemion Piotr 38
 Sieniewicz Mariusz 105
 Sienkiewicz Henryk 103, 104
 Sierny Tadeusz 185
 Simić Branko 106, 108
 Simić Roman 73, 105
 Simonowa-Konach Galia 18, 44
 Siwek Marcin 104
 Skácel Jan 304
 Skibińska Elżbieta 243, 274
 Skowronek Małgorzata 46

- Skrendo Andrzej 43
 Skubic Andrej E. 304, 308, 309
 Sloboda Rudolf 187, 189—192
 Slomek Jaromír 134
 Sławiński Janusz 274, 275
 Sławow Atanas 17
 Słowacki Juliusz 218, 243, 251, 279
 Sobczak Jadwiga 155—164
 Sobol Elżbieta 88
 Sokołowska Barbara 198
 Soliński Wojciech 178, 262, 276
 Sommer Piotr 216, 222
 Součková Marta 197, 199, 200, 208
 Spanović Marinko 74
 Spasowa Prawda 36
 Spyrka Lucyna 183—195
 Srbljanović Biljana 161
 Srmel Antonija 74
 Staff Leopold 215, 219, 244, 260, 279, 289, 292
 Stamać Ante 74, 75, 83
 Stanew Emilian 15, 25
 Starova Luan 145
 Stasiuk Andrzej 30, 38, 46, 53—55, 104, 105, 109, 224
 Stefanija Leon 305
 Stefko Jolanta 46
 Steiner George 99
 Stempowski Jerzy 267
 Stern Jonasz 42
 Stern Anatol 44
 Stoberski Zygmunt 167
 Stojanović Jugana 94
 Stojczewa Mina 45
 Stratijew Stanislav 26
 Strindberg August 160, 169
 Strniša Gregor 224, 227—241, 303
 Strojan Marjan 303
 Stupica Lucija 303
 Suchanek Lucjan 51, 132
 Sugarew Edwin 30
 Sułkowski Bogusław 132
 Suska Dariusz 52
 Svetina Peter 278
 Sypnicki Józef 90
 Szafrńska Agnieszka 46
 Szaruga Leszek 43
 Szeffińska-Karkowska Magdalena 90
 Szekspir William 39, 106, 171, 283
 Szewc Piotr 104, 109
 Szkotak Paweł 45
 Szlosarek Artur 31, 53
 Sztompka Piotr 51
 Szwed Anna 31
 Szwed Antoni 53
 Szymborska Wisława 42, 52, 53, 55, 103, 109, 212, 216, 222, 244, 279, 286—289, 292
- Ś**
 Śliwiński Piotr 31, 53
 Śliziński Jerzy 167
 Świerszcz Jarosław 159
 Świetlicki Marcin 31, 38, 45, 53, 54, 105, 216, 222
 Święch Jerzy 269
- Š**
 Šabach Peter 139
 Šalamun Tomaž 300, 302—304, 307
 Šandor Gjalski Ksaver 86
 Šarotar Dušan 304
 Šenoa August 86
 Šišmišová Paulina 200, 201
 Škrjanc Tone 302, 309
 Škvorecký Josef 133
 Šömen Branko 307
 Šteger Aleš 302—304, 309
 Štih Bojan 269
 Šurla Andrej 278—292
- T**
 Tabakowska Elżbieta 8, 106, 109, 202, 206
 Tadijanović Dragutin 71, 75—79, 82, 83
 Tarska Anna 168
 Tass Torquato 169, 247
 Tatarka Dominik 188
 Tatariewicz Władysław 233
 Taufer Venio 235, 303, 304
 Teige Karel 113
 Terakowska Dorota 40, 41, 56
 Thompson Stith 59
 Tischner Józef 39
 Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 216, 222, 223
 Todorow Wieliczko 52
 Tokarczuk Olga 32, 37, 38, 40, 46, 53—56, 104, 105, 109, 214, 216, 224
 Tokarz Emil 126, 297

Tokarz Bożena 11, 72, 82, 95, 207, 211—227,
231, 240, 244, 259, 262, 263, 276, 279, 286,
305, 306, 311
Tomaszewski Tomasz 42
Tomczyk-Baszkiwicz Daniela 58
Tomowa Malina 30
Topol Jachým 113, 114, 116, 118, 123—130
Tran Van Ke 98
Tratnik Suzana 308—310
Trojanow Ilija 17
Trušnovec Gorazd 305
Trzebiński Andrzej 221
Trznadłowski Jan 267
Tulli Magdalena 38, 41, 54, 55, 218
Tuwim Julian 215, 219, 244, 254—260
Twardowski Jan 46
Tymonowski Michał 107
Tyrmand Leopold 36, 52

U

Udovič Jože 268
Ugrešić Dubravka 72—74, 84—87, 89, 91
Ujević Tine 86, 87, 93, 278
Uličianska Zuzana 186, 187, 189
Uličianski Ján 186
Ulična Sonia 186
Uniłowski Krzysztof 43
Urbančić Boris 295, 296
Urzidil Johannes 113
Uslar Pietra Arturo 200
Uzarević Josip 94

V

Vaculík Ludvík 117, 136
Valcerová Anna 199
Vaňek-Úvalski Bohuslav 139
Varga Krzysztof 105
Vidović Bolt Ivana 102—110
Viewegh Michal 106, 131, 133—140
Villqist Ingmar 39, 54, 157, 159—162
Virk Jani 299, 308
Virk Tomo 304, 305
Vlnka Jaroslav 208
Vodnik Anton 304
Vouk Erica 299
Vrbova Jana 117

W

Wajda Andrzej 31, 44
Wakuliński Krzysztof 189
Walas Teresa 16, 213
Walicki Andrzej 51
Wapcarow Nikola 25, 34
Warenyc Jan 189
Warga Krzysztof 214
Warlikowski Krzysztof 45
Waškiewicz Andrzej 43
Wat Aleksander 44, 45, 267, 279, 281—284,
292
Wazow Iwan 24, 29, 39
Wążyk Adam 251
Weintraub Wiktor 246
Weiss Tomasz 126
Welickow Konstantyn 29
Welsch Wolfgang 213, 214, 221
Weltsch Felix 113
Werfel Franz 113
Węgrzyniak Anna 39, 40, 55
Wieczorek Marcin 31
Wiedemann Adam 104, 222, 302, 308, 309
Wielgosz Przemysław 51
Wierzbicka Katarzyna 21
Wierzbicki Jan 168, 169, 178
Wierzyński Kazimierz 244
Wiśniewska-Kacprzyk Maryla 58
Wiśniewski Janusz 107, 109
Wit Bogusław 265
Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
Witkiewicz Stanisław Ignacy 36, 44, 54, 157,
215, 219
Witkowski Michał 104
Wittlin Józef 258
Włodek Anna 46
Wnuk Małgorzata 18
Wojaczek Rafał 45, 279, 288, 291, 292
Wojtasiewicz Olgierd 67, 262
Wojtyła Karol 35, 223
Wolański Tadeusz 90
Wolski Juliusz 157
Woźniak Maciej 104
Wrocławski Krzysztof 58, 59, 62, 64, 66, 67
Wróblewski Janusz 33
Wylew Iwan 44—46
Wysłouch Seweryna 61
Wyspiański Stanisław 54, 223

Z

Zagajewski Adam 34, 103, 214—216, 222
Záhradník Osvald 186
Zaje Dane 235, 238, 285, 304
Zajíc Jan 122
Zalewski Witold 237
Zamarski Roman 67
Zanussi Krzysztof 51, 52, 159
Zarek Józef 113—130, 132
Zarych Elżbieta 250
Zawieyski Jerzy 265
Ziątek Zygmunt 266
Zieliński Bogusław 93
Zimand Roman 267
Ziomek Jerzy 81, 273
Ziółek Jan 172
Zlobec Ciril 304

Zumthor Paul 60
Zupan Uroš 231, 302—304, 309
Zupan Vitomil 307
Zupan Sosič Alojzija 305
Zupančič Matjaž 306

Ż

Żabski Tadeusz 131
Żebrowski Edward 159
Żemła Katarzyna 244
Żeromski Stefan 258, 266, 267
Żurek Piotr 107, 109
Życiński Józef 52

Ž

Žegarac Milan 74

Opracowała *Monika Gawlak*

Indeks tłumaczy

A

Abramowicz Maciej 60
Adamik Štefan 186, 189
Agičić Damir 108
Ananiewa Werżynia 42
Angelowa [Angelowa-Likomanowa] Iskra
zob. Likomanowa [Likomanova] Iskra
Asjow Georgi 37
Awerina Maria 33

B

Babko Marcin 115
Babler Ottom, František 304, 307
Bahneva Kalina 29, 41, 45, 48
Barańczak Stanisław 8, 34, 38, 52, 54, 55,
74, 76, 196, 227, 271, 273
Belińska Galina 34, 36, 37
Belczewa Katia 46
Benhart František 299, 301, 302, 304—309,
311
Benhartova-Literova Kateřina 299, 304, 307
Będkowska-Kopczyk Agnieszka 230, 297, 303,
308, 309, 312
Biedrzycki Miłosz 302
Bielińska Romana 133
Bielawska-Adamik Hanna 189
Bieńczyk Marek 114
Błażek David 301, 304

Błażina Dalibor 107—109
Bojanow Ango 37
Boratyńska Julia 133
Borisowa Silwia 37, 54
Bozukowa Swetłana 45
Bożkow Julian 37
Brosz Antoni 166
Brusić Karolina 73
Brzozowicz Grzegorz 73
Bucka Karolina 299
Bukowski Jacek 196, 197, 208
Bundyk Zoran 108
Bychowska Helena 24

C

Chechlińska Zofia 98
Chmeliková-Mžourková Hana 300, 301, 307,
308
Chmielewski Jerzy 72
Cvitanović Adrian 108
Czołakowa Żeorzeta 43, 44

Ć

Ćirlić Dorota Jovanka 72, 73, 84, 85, 89, 91,
145, 161
Ćirlić-Straszyńska Danuta 72, 73, 84, 85, 166,
167

Č

Čilić Škeljo Đurdica 102, 109, 110, 314
Čučnik Primož 211, 212, 216, 222, 225, 270,
302, 308—310

D

Dańczewa Sofia 46
Danielewska Łucja 72, 74, 103, 108
Dankow Borys 29, 46
Dąbek-Wirgowa Teresa 21, 26
Dejanowa Wera 34, 35, 52
Derdowska Joanna 133
Dinewa Monika 44
Djerić Zoran 157, 161, 164
Dmochowska Cecylia 114
Dobrowolska-Kierył Marta 73
Doležan Libor 302, 308
Domachowski Wojciech 309
Dorovský Ivan 299, 307
Dringowa Sonja 45, 46
Dukanović Alija 72
Dymitrowa Błaga 25, 36, 52

F

Ficowski Jerzy 44
Fiszler Ewa 24
Frbežar Ivo 303, 307

G

Gałązka Wojciech 26, 54
Georgiewa Iljana 19, 46
Georgiewa Maria 46
Gliszew Bogdan 46
Gnypowa Bogumiła 166
Goszczyńska Joanna 115
Granat Janusz 73
Grubešić Branka 109
Guze Joanna 237, 264

H

Hamze Dimitrina zob. Kostadinowa-Hamze
Dimitrina
Hierowski Zdzisław 187
Hopfer Marta 73

I

Illg Jacek 133

J

Jamnik Tatjana 211, 212, 225, 295, 296, 298—
300, 302, 304, 306, 308, 310, 312
Janaszek-Ivaničková Halina 21, 116
Janyšková Anna 115
Jež Niko 211, 212, 215—217, 219, 220, 223,
225, 242, 243, 270, 278, 311
Jirásek Karel 304
Jończyk Katarzyna 95
Juda Celina 15, 16, 28

K

Kaniecka Dominika 109
Karpatský Dušan 307
Karpińska Hanna 19, 20
Kasal Lubor 307
Kavedžija Iza 108
Kluba Anna 266
Kluba Antoni 266
Koch Magdalena 169
Kochanowski Piotr 247
Kołkowski Roman 74
Konstantynowa-Natsnock Nadia 40
Kopczyk Michał 216, 262—277, 301, 303, 305,
308, 309, 311, 312
Kordowicz Muriel 74, 78—82
Koržinek Marica 109
Kostadinowa-Hamze Dimitrina 32, 46
Kowalska Urszula 307
Kowalska-Iwanowa Maria 45
Kozár Aleš 299, 302, 304, 306, 308, 311
Krakar Lojze 211, 215, 218, 219, 225, 254,
278
Kralowa Halina 114
Krukowska Maria 72
Krystew Georgi 35
Kryżan Stanojević Barbara 108, 109
Kunda Bogusław Sławomir 184
Kuralt Martin 211, 216
Kynczew Nikolaž 15, 26, 34

L

Lampert Igor 211, 219
 Lau-Bukowska Dimitrina 37, 45
 Lelewska Katarzyna 58, 63—65, 67
 Lendel Aleksandra 186
 Lewin Leopold 230
 Likomanowa [Likomanova] Iskra 30, 37, 41,
 49—57
 Lingoska Błaga 37
 Lorkowski Piotr Wiktor 74

Ł

Łatuszyński Grzegorz 167—169

M

Mainuš Peter 299, 301, 304, 306, 308
 Majewski Stanisław 185
 Malić Zdravko 103, 105, 107—109
 Marjańska-Czernik Maria 186
 Marks Luděk 307
 Martić Mladen 108
 Maslač Ivana 109
 Matković Marija 109
 Matuszewska Monika 230
 Metodiew Metodi 37
 Mielczarek Marcin 309
 Milewa Milena 37
 Mioč Pero 103, 104, 107—109
 Mirewa Wasilka 40
 Močko Krystyna 192

N

Najbar Agičić Magdalena 108, 109
 Najdenowa Danuta 46
 Naumow Aleksander 26
 Nedialkova Desislawa 36, 39
 Nedvědová Milada K. 304
 Nemeth-Jajić Jadranka 108
 Nikolić Iva 109
 Novák Radek 304

O

Oleźdzka-Frybesowa Aleksandra 213

P

Papierkowski Stanisław 166
 Pavičić Mladen 211, 217, 220, 223, 262, 273

Pawłowicz Żaneta 25, 36, 52
 Pelikarska Jana 30
 Pellarová Kristina 304, 308
 Pešorda Damir 109
 Petrilak Vladimir 114
 Petrowych Maria 45
 Petryńska Magdalena 73
 Piętak Stanisław 24
 Piotrowska Irena 24
 Piotrowski Andrzej 192
 Pirc Dušan 242
 Pisk Klemen 211, 212, 223, 225, 309
 Pleśniarowicz Jerzy 185
 Placzkowa Sewerina 32, 41
 Podsiedlik Alicja 59, 63—65, 68
 Pollack Martin 27
 Pomorska Joanna 300, 301, 307, 309
 Popadin Cwetan 46
 Popowa Antoaneta 33
 Popowa Diana 40
 Poštić Slobodanka 108
 Pretnar Tone 72, 211, 212, 215—217, 219,
 223, 225, 235, 242, 248, 259, 278—292
 Prokop Jan 213
 Przybylski Michał 303
 Pucek Zbigniew 220

R

Radomirowa Anelia 32
 Rajčić Biserka 157—160, 163, 164
 Roniker Michał 221
 Rusew Antoni 33

S

Salwa Piotr 215
 Saparew Ognian 45
 Sebyła Władysław 24
 Simeonowa Christina zob. Simeonowa-
 -Mitowa Christina
 Simeonowa-Mitowa Christina 32, 36, 37, 40
 Sławińska Joanna 307
 Sołncewa-Nakowa Ekateryna 43
 Spyрка Lucyna 183, 188, 195
 Stachowski Jan 114, 133, 136
 Stanojević Mateusz Milan 109
 Stefanow Pyrwan 33, 37
 Stepniak Wanda 278
 Stojczewa Mina 45

Stojek Perčić Krystyna 109
Surulejska Diana 42
Susła Bronisław 214
Szablewski Władysław 73
Szterewa Daniela 46
Szymańska Adriana 93

Ś

Świtkowska Ilona 73

Š

Šalamun-Biedrzycka Katarina 211, 215, 216,
219, 220, 222, 223, 225, 227, 230—232, 234—
242, 302, 303, 307—309
Šamonilová Alena 308
Šaradin Pavel 301, 302, 308
Šaradinová Martina 301, 302, 305, 307, 308
Špirudová Jana 301, 305, 307
Štefan Rozka 211, 212, 215—219, 225, 242—
245, 247, 249, 250, 254—260, 278
Šuler-Galos Jasmina 211, 214, 224, 225, 303

T

Terziew Petio 33
Terzijska Ewelina 42
Todorowa Krasimira 41
Tomczyk-Baszkiewicz Daniela 58
Trifonowa Jordanka 46
Trumić-Kisić Marina 108

Trybuch Anna 73
Tuszyńska Anna 73

U

Ulicka Danuta 60
Unuk Jana 211, 212, 214, 216, 218, 222,
224, 225

V

Vidović Bolt Ivana 102—110
Vujičić Petar 157, 158, 160
Vukelić Željka 109

W

Waczków Józef 133, 187
Wayda Fryderyka 59
Wieteki Jacek 214
Wiśniewska-Kacprzyk Maryla 58
Wojtyga-Zagórska Wiesława 61
Wolek Adam 89
Wrocławski Krzysztof 58, 59, 62, 64, 66, 67
Wylew Iwan 44—46

Z

Zarek Józef 113—130, 132
Znatowicz-Szczepańska Maria 166
Zych Edward F. 68

Ž

Žeczewa Cwetomola 32
Želazkova Krasimira 40

Opracowała *Monika Gawlak*

Noty o Autorach

Angelova-Likomanova Iskra, ur. w Bułgarii (Sliven), prof. dr hab., wykładowca w Uniwersytecie św. Klimenta Ohrydzkiego w Sofii (Bułgaria) i w Uniwersytecie La Sapienza w Rzymie (Włochy); językoznawca; zajmuje się przekładoznawstwem i socjolingwistyką. Autorka m.in. książek: *Славяно-славянският превод (лингвистичен подход към художественя текст)* (*Przekład słowiano-słowiański*, 2006); *Языковая ситуация: итоги и перспективы (болгарско-чешские параллели)* (*Sytuacja językowa (paralele czesko-bułgarskie)*, 2004 (współautor: H. Gladkova)); *Преводът: Между теорията и практиката* (*Przekład: między teorią a praktyką*, 2002, 2004).

Bahneva Kalina, ur. w Sofii (Bułgaria), dr hab., prof. Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Literaturoznawca, badaczka polsko-bułgarskich związków literackich, tłumaczka literatury polskiej na język bułgarski. Na Uniwersytecie Sofijskim im. św. Klimenta Ochrydzkiego wykłada literaturę polską i historię literatur słowiańskich. W Akademii Techniczno-Humanistycznej prowadzi wykłady z cywilizacji i kultury Słowian oraz z historii literatury powszechnej. Autorka licznych prac, w tym książki *Преселението на художественото слово (Wędrówki słowa poetyckiego)*, 1993), poświęconej poetyce bułgarskich przekładów polskiej poezji romantycznej i modernistycznej oraz francuskiego symbolizmu od końca XIX w. do lat dwudziestych XX w. Obecnie w druku są jej następujące książki — *Боян Пенев. Любов. Писма. Наука* (*Bojan Penew. Miłość. Listy. Nauka*) i *През граница. Размисли за полската и българската литература* (*Przez granice. Rozważania o polskiej i bułgarskiej literaturze*). Tłumaczyła m.in. dramaty Witkacego.

Błaszak Magdalena, ur. w 1980 r. w Jaworznie, mgr, asystent w Zakładzie Współczesnych Języków Południowo- i Zachodniosłowiańskich w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; językoznawca; jej zainteresowania skupiają się wokół językoznawstwa synchronicznego, badań konfrontatywnych w obrębie pragmalingwistyki i struktury tekstu, a także wokół zagadnień z zakresu socjolingwistyki oraz normy i uzusu społecznego języków południowosłowiańskich.

Buczek Marta, ur. w 1971 r. w Zawierciu, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Literaturoznawca, słowacystka, zajmuje się historią literatury słowackiej, teorią literatury i teorią przekładu. Najważniejsze publikacje: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku* (2005, współredakcja tomu); *Podmiot w prozie pokolenia „Młodej tvorby”* (2005, artykuł w tomie zbiorowym); *Świat przedstawiony prozy Vincenta Šikuli w przekładzie Danuty Abrahamowicz* (2005, artykuł w tomie zbiorowym); *„Dziennik Bridget Jones” Helen Fielding w przekładzie polskim i słowackim* (2005, artykuł w tomie zbiorowym); *Podstawy filozoficznej wizji człowieka i świata w twórczości Vincenta Šikuli* (2002, artykuł w tomie zbiorowym); *Komparatystyka literacka w procesie wartościowania przekładu* (artykuł w tomie zbiorowym).

Čilić Škeljo Đurđica, ur. w 1975 r. w Livnie (Bośnia i Hercegowina), mgr, studiowała kroatystykę i polonistykę na Uniwersytecie w Zagrzebiu. Asystentka w Katedrze Języka i Literatury Polskiej na Uniwersytecie w Zagrzebiu. Zajmuje się współczesną literaturą polską. Przetłumaczyła opowiadania pt. *Szafa* O. Tokarczuk (Zagrzeb, 2003), opowiadania A. Stasiuka, M. Gajdzińskiego, O. Tokarczuk, K. Niewrzędy, Z. Rudzkiej, C. Domarusa i D. Foksa zebrane w antologii pt. *Orkiestry za plecami* (Zagrzeb 2001), red. I. Vidović Bolt, D. Nowacki, wiersze poetów: M. Cecki, P. Czerskiego, J. Gabryela, Ł. Jarosza, R. Króla, M. Roberta, J. Szyckowiaka, J. Wajs („Quorum” 2007), oraz P. Macierzyńskiego, R. Honeta, T. Różyckiego, A. Kuciaka, M. Siwka, M. Woźniaka i P. Sarny („Quorum” 2003).

Filipek Małgorzata, ur. w Międzyzlesiu (woj. dolnośląskie), doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Serbistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: literatura serbska XX w., podróżopisarstwo, przekładoznawstwo. Najważniejsze publikacje: monografia *Literatura serbska w Polsce międzywojennej* (2003); *Poezja Jovana Dučića w Polsce międzywojennej* (2000, artykuł w tomie zbiorowym); *Србија и српска књижевност у Пољској између два светска рата* (2002, artykuł); *Сремчев роман „Пон Ђура и пон Спир” код Пољака* (2006, artykuł w tomie zbiorowym); *Pomiędzy rzeczywistością a wizją. Hiszpańskie fascynacje Rastka Petrovicia* (2006, artykuł); *Успомене на Шпанију у прози*

Јелене Димитријевић „Седам мора и три океана. Путем око света” (2008, artykuł w tomie zbiorowym).

Gawlak Monika, ur. w 1976 r., dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Badaczka literatur południowosłowiańskich; zajmuje się przede wszystkim literaturą i kulturą słoweńską. Jej zainteresowania naukowe skupiają się także wokół: współczesnej prozy słoweńskiej, teorii literatury (m.in. badania kulturowe, feminizm, *gender i queer*), translatologii oraz glottodydaktyki. Jest autorką m.in. artykułów: *Ruchome granice przestrzenne w poezji Gregora Strnišy* (2005) oraz *Ślady przodków w poezji Gregora Strnišy* (2007).

Gostomska Anita, ur. 1977 r. w Katowicach, dr, adiunkt w Zakładzie Historii Języków i Literatur Słowiańskich Uniwersytetu Gdańskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują współczesną literaturę krajów byłej Jugosławii, ze szczególnym uwzględnieniem literatury chorwackiej drugiej połowy XX w. i początków XXI w., a także literaturę południowosłowiańską w szeroko rozumianym ujęciu porównawczym. Najważniejsze publikacje: *Dyskurs autobiograficzny w najnowszej twórczości Dubravki Ugrešić* (2003, artykuł); *O tożsamości pisarza środkowoeuropejskiego na podstawie wybranych utworów Dubravki Ugrešić* (2007, artykuł w tomie zbiorowym); *Ponowoczesne angelarium, czyli o motywie anioła w powieści „Muzeum bezwarunkowej kapitulacji” Dubravki Ugrešić* (2008, artykuł w tomie zbiorowym).

Jamnik Tatjana, ur. w 1976 r. w Lublanie (Słowenia). Wykonuje wolny zawód w dziedzinie kultury: jest tłumaczką współczesnej literatury czeskiej i polskiej na język słoweński (m.in. przetłumaczyła powieści: A. Berkovej *Útrpení oddaného Všiváka* (2004), M. Urbana *Sedmikostelí* (2006), P. Brycza *Patriarchátu dávno zašlá sláva* (2008), L. Fuksa *Spalovač mrtvol* (2008), oraz opowiadania A. Wiedemanna *Sceny łóżkowe* (2007). Jako lektor i redaktor współpracuje z różnymi słoweńskimi wydawnictwami, sporadycznie organizuje i prowadzi spotkania literackie w Słowenii, Czechach i Polsce. Jest także nauczycielką języka słoweńskiego dla obcokrajowców — pracuje na kursach letnich organizowanych przez Centrum Języka Słoweńskiego przy Uniwersytecie w Lublanie oraz Uniwersytecie w Koprze.

Juda Celina, ur. w Pszczynie, dr hab., prof. UJ, dyrektor Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, kierownik Katedry Filologii Bułgarskiej i Macedońskiej w IFS UJ. Autorka prac poświęconych kulturze i literaturze południowej Słowiańszczyzny, w tym książek: *Literatura w stanie podejrzenia. Współczesna proza macedońska lat sześćdziesiątych XX wieku* (1992) oraz *Pod znakiem PRL-u. Kultura bułgarska w pułapce ideologii* (2003). Tłumaczka książki: Bojan Biolczew: *Po drugiej stronie mitu — Adam Bernard Mickiewicz. Pomiędzy aureolą wieszca i homo ludens* (2003).

Kopczyk Michał, ur. w 1971 r. w Rydułtowach, polonista, adiunkt w Katedrze Polonistyki Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół literatury współczesnej, zwłaszcza prozy niefikcyjnej, oraz zagadnień tożsamości. Autor książki *Refleksja nad kulturą w pisarstwie Andrzeja Bobkowskiego. Arkadia i Apokalipsa* (2003). Jest redaktorem periodyku naukowego „Świat i Słowo. Filologia, nauki społeczne, filozofia, teologia”. Tłumaczy literaturę z języka słoweńskiego, m.in. poezję: Danego Zajca, Alojza Ihana, Tonego Škrjanca.

Malczak Leszek, ur. w 1971 r. w Lublińcu, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; badacz literatur południowosłowiańskich; zajmuje się przede wszystkim literaturą i kulturą chorwacką; jego zainteresowania naukowe skupiają się wokół: fenomenu regionalizmu, polsko-chorwackich kontaktów kulturalnych oraz problematyki przekładowej. Opublikował kilkanaście artykułów oraz monografię pt. *Wiatr w literaturze chorwackiej. O figurze literackiej wiatru w XIX- i XX-wiecznym piśmiennictwie chorwackim strefy śródziemnomorskiej* (2004).

Mleczo Joanna, ur. w 1969 r. w Zabrze, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zainteresowania: etnolingwistyka, słowotwórstwo. Najważniejsze publikacje: *Bułgarskie pieśni lazarskie. Próba systematyki pieśni obrzędowych* (2007); *Katalogowanie słowiańskich pieśni obrzędowych (na przykładzie bułgarskich pieśni lazarskich)* (2008, artykuł w tomie zbiorowym); *Przestrzeń w bułgarskim obrzędzie lazaruwane* (2005, artykuł w tomie zbiorowym); *Z rozwoju słowotwórstwa nazw osób w bułgarskim języku literackim* (2005, artykuł w tomie zbiorowym).

Mroczek Izabela, ur. w 1972 r. w Sosnowcu, dr, adiunkt w Zakładzie Literatur Słowiańskich Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Główne zainteresowania: współczesna czeska literatura, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości pokolenia wojennego oraz zjawisk charakteryzujących literaturę czeską po 1989 r. Najważniejsze publikacje: *Dom, ulica, miasto w poezji czeskiej Grupy 42* (2005). Artykuły naukowe: *Obraz miasta w twórczości czeskiego pokolenia wojennego na przykładzie poezji Grupy 42* (2003); *Nowy model przestrzeni intymnej: ulica jako przestrzeń autokreacji lirycznego „ja” (na przykładzie poezji Grupy 42)* (2005); *Literatury słowiańskie na łamach „Krasnogrudy”* (2006).

Muszyńska Anna, ur. w 1978 r. w Katowicach, mgr, doktorantka i asystentka w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; badaczka literatury polskiej i słoweńskiej; zajmuje się przekładoznawstwem i komparatystyką. Autorka m.in. artykułów: *Ślady tłumacza w przekładzie*. (2007); *Miłość grzeczna i subtelna (Kilka uwag o słoweńskiej „Antologii*

polskiej liryki miłosnej”) (2006); *Obszary niedostępne odbiorcy przekładu — uwagi o niektórych przekształceniach translatorycznych słoweńskiej tłumaczki Rozki Štefan* (2007).

Ruttar Anna, ur. w 1980 r. w Katowicach, dr, asystentka w Zakładzie Literatur Słowiańskich w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół zagadnień muzyczności w dziele literackim i partyturowości. Jest autorką następujących artykułów: *Pogled prema realizacijama muzičnosti u pjesništvu* (2008); *Chopin, Liszt i rozstrojony fortepian. O przejawach muzyczności poezji Josipa Severa* (2007); *Nomadyczna muzyczność wczesnej poezji Josipa Severa, czyli o spotkaniach dźwięku z kulturą* (2007); *Književna „partitura” simfonijske pjesme „Pan” Miroslava Krležę* (2006).

Sobczak Jadwiga, ur. w 1949 r. w Łodzi, dr hab., prof. nadzw. w Katedrze Sławiistyki Południowej Uniwersytetu Łódzkiego; kierownik Zakładu Literaturoznawstwa; wykładowca historii dramatu i teatru w PWSFTViT w Łodzi; do 1995 r. wieloletni lektor i wykładowca literatury i kultury polskiej w Uniwersytecie w Nowym Sadzie; badaczka dramatu i teatru południowosłowiańskiego; zajmuje się komparatystyką w zakresie dramatu, teatru polskiego i krajów bałkańskich. Autorka monografii *Poljska avangardna drama u Jugoslaviji (1945—1990)* (2001) oraz prac poświęconych recepcji polskiego dramatu i teatru w krajach słowiańskich i krytyk teatralnych w Jugosławii; członek redakcji *Zbornika Matici srpske za scenske umetnosti i muziku* (Novi Sad), Polskiego Towarzystwa Historyków Teatru oraz Stowarzyszenia Alumnów Uniwersytetu w Nowym Sadzie (Serbia).

Spyrka Lucyna, ur. w 1963 r. w Bytomiu, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na problematyce przekładu i recepcji literatury słowackiej w Polsce oraz polskiej w Słowacji; zajmuje się również tłumaczeniem literatury pięknej i tekstów naukowych. Najważniejsze publikacje naukowe: *Radošinske naivne divadlo. Między konwencją a kontestacją* (2004); *III Spotkanie Słowacystów Polskich. X lat Republiki Słowackiej w perspektywie polskich słowacystów* (2005, redaktor), a także liczne artykuły w tomach zbiorowych polskich i słowackich. Najważniejsze przekłady: J.Ch. Korec: *Po barbarzyńskiej nocy* (1994), tłumaczenia utworów E. Farkásovej, V. Klimáčka, J. Litváka, P. Pišťanka, I. Otčenáša, V. Zamarskiego.

Šurla Andrej, ur. w 1969 r. w Słowenii (Novo Mesto), dr, wieloletni lektor języka słoweńskiego na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach i w Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej; obecnie lektor języka słoweńskiego na Uniwersytecie Karola w Pradze. Interesuje się literaturą słoweń-

skiego ekspresjonizmu, krytyką teatralną oraz teorią przekładu. Autor m.in. artykułów: *Minilo je sedemdeset let od izida Jarčeve zbirke „Človek in noč”* (1996—1997); *Miran Jarc in Dolenjske novice* (1997); *Slovenski gledališki kritik Fran Albreht* (2002; artykuł w tomie zbiorowym); *Albrehtov poskus uskladitve umetnosti in ideologije* (2003, artykuł w tomie zbiorowym).

Tokarz Bożena, ur. w 1946 r. w Łodzi; prof. zw. w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, kierownik Zakładu Teorii Literatury i Translacji; badaczka dwudziestowiecznej literatury polskiej i słoweńskiej; zajmuje się teorią literatury, komparatystyką, teorią przekładu, poetyką historyczną; autorka m.in. książek: *Teoria literatury. Metodologia badań literackich* (1980, współautor S. Zabierowski); *Mit literacki. Od mitu rzeczywistości do zmiany substancji poetyckiej* (1983); *Poetyka Nowej Fali* (1990); *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie. (Ze studiów nad przekładem artystycznym)* (1998); *Między destrukcją a konstrukcją. O poezji Srečka Kosovela w kontekście konstruktywistycznym* (2004).

Vidović Bolt Ivana, ur. w 1973 r. w Splicie (Chorwacja), docent w Katedrze Języka Polskiego (dr nauk humanistycznych) na Uniwersytecie w Zagrzebiu. Zajmuje się frazeologią porównawczą, leksykologią, leksykografią i translologią. Opublikowała: *Antologię polskiego opowiadania. Orkiestrze za plecami / Orkestru iza leđa* (2001, z D. Nowackim) oraz dwa podręczniki ze słownikiem — *Rozmówki polsko-chorwackie* (2003) i *Poljski za putnika* (2008). Przetłumaczyła powieść *Weiser Dawidek* P. Huellego (2005), książki *Jeż i Wieża z klocków* Katarzyny Kotowskiej, monografię naukową Patrycjusza Pająka *Kategoria rozpadu w chorwackiej prozie awangardowej* (2007). Jest współpracownikiem *Słownika chorwacko-słowiańskich frazeologizmów porównawczych* (2006).

Zarek Józef, ur. w 1949 r. w Stanisławowie, dr hab., kierownik Zakładu Literatur Słowiańskich w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, docent w Katedrze Literatury Czeskiej Uniwersytetu w Ostrawie. Zajmuje się nowszą literaturą czeską i słowacką oraz problematyką przekładu. Opublikował książki: *Eseistyka Otokara Březiny. W kręgu dylematów symbolisty* (1979); *Poezja i myśl. Problem refleksji w czeskiej poezji międzywojennej* (1994); *Praktyczny słownik czesko-polski, polsko-czeski* (2002) oraz kilkadziesiąt artykułów naukowych w kraju i za granicą (ostatnio: *O podmiocie i podmiotowości w nowszej czeskiej prozie dziennikowej*. (2005); *K otázce genia loci českého Slezska* (2006); *Intertextová nadväznosť. O „Metodologických poviedkach” Rudolfa Slobodu a Pavla Vilikovského z porovnaní s „Metodologickou novelou” Hermanna Brocha* (2008, artykuł w tomie zbiorowym).

Na okładce i stronach działowych wykorzystano *Grafikę komputerową* Bożeny Witkiewicz
Wydawnictwo dziękuje Instytutowi Sztuki na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego
za wyrażenie zgody na publikację grafiki

Redaktor **Barbara Todos-Burny**

Projektant okładki i stron działowych **Paulina Tomaszewska-Cieply**

Redaktor techniczny **Barbara Arenhövel**

Korektor **Lidia Szumigala**

Copyright © 2009 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISSN 1899-9417

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 90 + 50 egz. Ark. druk. 21,0. Ark. wyd. 25,0.
Przekazano do lamania w styczniu 2009 r. Podpisano do druku
w czerwcu 2009 r. Papier offset. kl. III, 90 g

Cena 37 zł

Lamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek

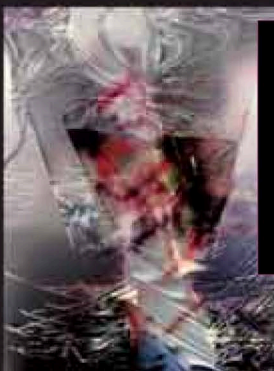


Przekłady Literatur Słowiańskich

1

Część

1



Cena 37 zł

ISSN 0208-6336
ISSN 1899-9417