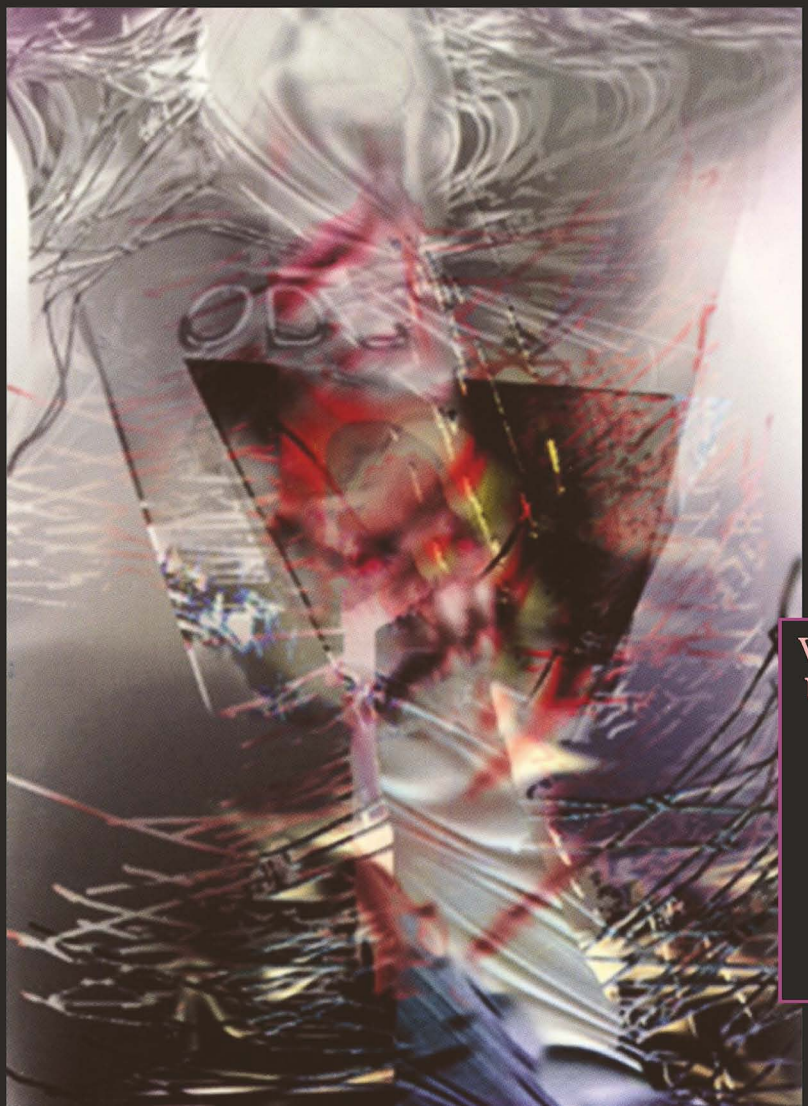
# Przekłady Literatur Słowiańskich 4

Część 1



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Katowice 2013

# Przekłady Literatur Słowiańskich

Tom 4, część 1

## Stereotypy w przekładzie artystycznym




NR 3122

# Przekłady Literatur Słowiańskich

## Tom 4, część 1

## Stereotypy w przekładzie artystycznym

pod redakcją
**Bożeny Tokarz**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Katowice 2013

Redaktor serii: Historia Literatur Słowiańskich
**Bożena Tokarz**

Recenzenci
**Marko Jesenšek, Magdalena Koch**

**Redaktor naczelny**
Bożena Tokarz (Katowice)

**Redaktor tematyczny**
Leszek Małczak (Katowice)

**Rada Redakcyjna**
Edward Balcerzan (Poznań), Nikolaj Jež (Ljubljana), Zvonko Kovač (Zagreb), Eva Mala (Nitra), Martina Ožbot (Ljubljana), Ivo Pospišil (Brno), Tone Smolej (Ljubljana), Elżbieta Tabakowska (Kraków)

**Redaktorzy językowi**
Eric Starnes (język angielski), Iljana Genev-Puhaleva (język bułgarski), Robert Bebek (język chorwacki), Radek Jerabek (język czeski), Elena Micevska (język macedoński), Srdjan Papić (język serbski), Andres Gootsova (język słowacki), Tina Jugović (język słoweński)




Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej:

Central and Eastern European Online Library
**www.ceeol.com**

# Spis treści

Wstęp. Wokół stereotypu i jego przekładu (*Bożena Tokarz*) . . . . . 7

## Rola stereotypów w kulturze

**Maciej Czerwiński:** Rola stereotypu w kształtowaniu polifonicznego uniwersum literackiego i kulturowego na przykładzie oryginału i polskiego przekładu *Mostu na Drinie* Ivo Andricia . . . . . 19
**Anna Muszyńska-Vizintin:** O destereotypizacji odczytań tekstu oryginału w przekładzie. Rozważania o słoweńskim tłumaczeniu kulinariów w *Panu Tadeuszu* . . 37
**Joanna Mleczko:** Bułgarska obrzędowość weselna w przekładzie *Synowej* Georgiego Karasławowa . . . . . 61

### Stereotyp płci

**Małgorzata Filipek:** Stereotyp mężczyzny w przekładzie *Opowieści o mężczyznach* Miloša Crnjanskiego . . . . . 73
**Aneta Todevska:** Fallocentryczne stereotypy Stanisława Ignacego Witkiewicza w macedońskim przekładzie powieści *Pożegnanie jesieni* . . . . . 89
**Paulina Pycia:** Stereotyp kobiety — dramat *Sve o ženama* Miro Gavrana i jego polski przekład . . . . . 101

### Peryferie kultury

**Sylwia Sojda:** Stereotyp w subkulturze — subkultura w stereotypie. O słowackim tłumaczeniu *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej 115

## Stereotypy narodowe

**Józef Zarek:** O *Pepikach* Mariusza Surosza po czesku . . . . . 129
**Katarzyna Majdzik:** Jergovicia żonglerka stereotypami. Wokół polskiego przekładu powieści *Srda śpiewa o zmierzchu w Zielone Świątki* . . . . . 140
**Marlena Gruda:** Stereotyp Słoweńca „ofiary" w przekładzie powieści Vlada Žabota *Wilcze noce* . . . . . 154

## Stereotypy odbioru

**Bożena Tokarz:** *Ostatnia Wieczerza* Pawła Huellego (i Jany Unuk) jako konfrontacja z tradycją, z własną i cudzą kulturą . . . . . 185
**Adriana Kovacheva:** Paradoksy antologizacji poezji polskiej w przekładach na język bułgarski . . . . . 208
**Marta Buczek:** Stereotypy w przekładzie słowackich opowiadań *Bajki dla niegrzecznych dzieci i ich troskliwych rodziców* Dušana Taragela . . . . . 224

## W kręgu wartościowania

**Mateusz Warchał:** Błędy atrybucyjne — ich psychologiczna dystrybucja, możliwości oceny i eliminacji w procesie translatorskim . . . . . 241
**Leszek Małczak:** O stereotypach w recepcji literatury chorwackiej w Polsce w latach 1944—1956 . . . . . 253

Indeks autorów . . . . . 269

Indeks tłumaczy . . . . . 277

Noty o Autorach . . . . . 279

# Wstęp
# Wokół stereotypu i jego przekładu

Przekład artystyczny pełni szczególną funkcję w komunikacji międzykulturowej w tworzeniu przesłanek do rozumienia różnych form odrębności fizycznej i mentalnej uczestników innej kultury. Jego wyjątkowość wynika z właściwości przedmiotu estetycznego, jakim jest literatura. Egzystując w języku, denotuje i konotuje ona zjawiska rzeczywistości oraz tworzy integralne wewnętrznie obszary świata fikcyjnego, językowego, w którym wszystko jest możliwe[1]. Jednocześnie stanowi środek komunikacji kulturowej (a w przekładzie — międzykulturowej) jako przedmiot autonomiczny i utylitarny, heteronomiczny i swoisty[2]. Jest wynikiem (podobnie jak inne sztuki) funkcjonowania zasady podwójnej strukturalizacji: zewnętrznej i wewnętrznej[3]. Dzięki strukturalizacji zewnętrznej literatura kreuje rzeczywistość przedstawioną za pomocą abstrakcji, ukonkretnionej w metaforze, postaci itp., oraz hierarchizacji w ciągle dokonywanych wyborach autorskich. Wybór dokonywany jest ze świata, który tworzą ludzie, rzeczy i zjawiska, składające się na wielość i indywidualność, podwójność i jedność, na ruch, ilość, jakość, posiadanie, wyznaczniki, przynależność,

---

[1] Por. m.in. B. Tokarz: *Ontologiczne pułapki literatury — dyskurs antropologiczny*. W: *Antropologia kultury — antropologia literatury*. Red. E. Kosowska, A. Gomóła, E. Jaworski. Katowice 2007, s. 72—89 — szerzej na temat złożoności literatury jako przedmiotu estetycznego.

[2] Por. m.in. E. Balcerzan: *Przez znaki*. Poznań 1972; Idem: *Sprzecznościowa koncepcja literackości*. W: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2002, s. 255—267 — jako ważny głos w dyskusji.

[3] Por. C. Hagège: *L'homme de paroles*. Paris 1986, s. 169—174 — zasadę tę odnosi autor do języka.

powiązania itp. Doznania, uczucia, myśli, intuicje budują poszczególne światy jednostkowe. Wyborem kierują doświadczenia zmysłowe i umysłowe postrzegającego, jego możliwości mentalne[4] oraz szeroko pojęty kontekst. Dlatego literatura dokonuje (z punktu widzenia autora i kultury) klasyfikacji świata w celu jego zrozumienia, przeżycia i doznania, ujawniając relacje bezpośrednio trudne do zrozumienia. Ontologicznie kwalifikowana jako zbiór bytów intencjonalnych[5] odznacza się również intencyjnością[6]. Różnica między pojęciami intencjonalności i intencyjności wynika z ich zakresów znaczeniowych. „Intencjonalność" jest pojęciem szerszym, należącym do filozoficznej estetyki ogólnej, wprowadzonym przez Romana Ingardena. „Intencyjność" wchodzi w zakres „intencjonalności" i dotyczy znaczenia jako funkcji dzieła literackiego kształtowanego w procesie komunikacji. O intencjach autora można orzekać na podstawie tekstowych instancji intencjonalnych (np.: role autora, przesłanie dzieła, wizja estetyczna, symbolika, stylistyka, struktura, gatunek). Wiedza o nich ma wartość dla hipotez interpretacyjnych — o czym pisze Danuta Szajnert — również w aspekcie kategorii genologicznych. Intencje autora, czytelnika, stan wiedzy, obraz kultury itp. są śladami pozostawionymi w dziele dzięki relacjom, w jakie ono wchodzi z szeroko rozumianym kontekstem, co potwierdza zasadność tezy Umberta Eco o potrójnej intencyjności dzieła literackiego[7].

Wieloznaczność jako jedna z właściwości sztuki i literatury pozwala na nieograniczone czasowo funkcjonowanie utworu w odbiorze czytelniczym, jeżeli jest czytany, oraz sprawia, że odbiorca zostaje wchłonięty przez tworzoną przezeń rzeczywistość fikcyjną, przez przyjemność jej przeżywania, a w niej — siebie. Uzyskiwana jest w języku symbolicznym, co powoduje, że przekład literatury, choć przebiegający zgodnie z ogólną sztuką przekładu tekstu, różni się od innych typów tłumaczeń. Wymaga umiejętności czytania i ekwiwalentyzowania języka symbolicznego. Zachodzi bowiem związek między „mentalną intencją autora i słownym znaczeniem tekstu", parafrazując Ricœura[8]. Może to powodować rozbieżność między zamierzeniem a realizacją artystyczną, która nie zawsze mu odpowiada, lub tekst literacki zaczyna żyć własnym życiem w zależności od kontekstu wewnątrzsłownego, wewnątrztekstowego i wewnątrzliterackiego, a także od kontekstu zewnętrznego w odbiorze.

Podwójność ontologiczna i strukturalizacyjna literatury sprawia, że należy ona do świata sztuki, wiedzy o świecie i człowieku oraz uczestniczy w kulturowo-

---

[4] Por. E. T a b a k o w s k a: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Kraków 2001 — ujęcie językoznawstwa kognitywistycznego.

[5] Por. R. I n g a r d e n: *O poznaniu dzieła literackiego*. Tłum. D. G i e r u l a n k a. Warszawa 1976.

[6] Por. D. S z a j n e r t: *Intencja i interpretacja*. „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 1, s. 7—42.

[7] Por. U. E c o: *Nadinterpretowanie tekstów*. W: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. C o l l i n i. Tłum. T. B i e r o ń. Kraków 1996, s. 45—65 — *intentio auctoris*, *intentio operis*, *intentio lectoris*.

[8] P. R i c œ u r: *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia.* Tłum. K. R o s n e r. W: P. R i c œ u r: *Język, tekst, interpretacja*. Warszawa 1989, s. 102.

-społecznym procesie komunikacji, a jej badacze posługują się nie tylko pojęciami literaturoznawczymi, lecz również kategoriami pogranicznymi. Do takich należy stereotyp oraz większość pojęć z nim korespondujących, takich jak: mit, obyczaj, topos, alegoria, prototyp, szablon, schemat. W przestrzeni literackiej może być umacniany, kompromitowany lub kreowany za pomocą specyficznych środków artystycznych. Dlatego stereotyp w przekładzie artystycznym jest zjawiskiem migotliwym, wchodząc w oryginale w związki z pozostałymi kategoriami. W przekładzie ze względu na zmianę przesłanek rozumienia tekstu, takich jak: kultura i składające się nań wiedza, system wartości, sposoby poznania, dominujący światopogląd, styl komunikacji, tradycja kulturowa oraz struktura społeczna (np. hierarchiczna, demokratyczna itp.), stereotyp tekstu i kultury wyjściowej narażony jest na zniekształcenia lub na niezrozumienie. Wobec tego, że stereotyp stanowi rodzaj wizytówki grupy, społeczeństwa, narodu czy kultury w sensie pozytywnym i negatywnym jego przekład jest istotny z punktu widzenia świadomości zbiorowej, intencji autora i intencji czytelnika. Znaczy bowiem jednostkowo, choć jest nosicielem świadomości ogólnej i uproszczonej.

Należy więc dokonać wstępnej typologizacji pojęcia, jego cech konstytutywnych oraz funkcji, co nie jest łatwe, choć większość autorów rozpraw zamieszczonych w niniejszym tomie zmaga się z niejednoznacznością tej kategorii. Stereotyp jest niewątpliwie kategorią kulturoznawczą, obecną w różnych formach kultury: w religiach, wyobrażeniach, obyczajach, zwyczajach, poglądach i wartościowaniu, w formach zachowań, w sztuce i literaturze, w języku itp. Koresponduje z takimi kategoriami, jak: mit, topos, prototyp, alegoria, a nawet archetyp[9]. Nie można go jednak z nimi utożsamiać ze względu na ich strukturę i pełnione funkcje.

Cechą charakterystyczną myślenia mitycznego (religijnego, kulturowego, a nawet codziennego) jest utożsamienie bytu ze świadomością o nim. Ten brak dystansu, który można by przypisać również stereotypowi, nie ma charakteru emocjonalnego, lecz opiera się na przeświadczeniu, na wierze. Natomiast topos związany pierwotnie z retoryką jako tzw. *locus communis* służy celom perswazyjnym i należy do sfery *elocutio*. Stereotyp wynika z powierzchownej konceptualizacji rzeczywistości, dokonywanej pod wpływem emocji. Może być wykorzystywany retorycznie, lecz sam nie stanowi gotowego argumentu w dowodzeniu, tak jak topos. Relacja z alegorią wskazuje na jej odrębność od stereotypu w zakresie semantyki, którą wyróżnia dwupoziomowość (podobnie jak symbol przekazujący znaczenia bardziej zindywidualizowane): znaczenie dosłowne, przedstawione (w utworze literackim lub plastycznym) i znaczenie ukryte, czytelne pod warunkiem znajomości konwencji. Z prototypem stereotyp

[9] Por. B. Tokarz: *Twórca — stereotyp — profilowanie, czyli literacka rzeczywistość alternatywna*. W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa 2003, s. 161—172.

bywa kojarzony ze względu na właściwość ludzkiego postrzegania opartą na selektywności. Jednak stereotyp nie jest kategorią poznawczą, w przeciwieństwie do prototypu, będącego poznawczym punktem odniesienia w procesach mentalnych, ponieważ ulegają one w nim redukcji, ukierunkowaniu i opierają się na błędnych lub niewystarczających przesłankach. Również archetyp stanowi wyobrażeniowy i intuicyjno-instynktowny punkt odniesienia w sferze doznawania i przeżywania, wynikający — według Carla Gustawa Junga[10] — ze stałego wyposażenia człowieka w zakodowane genetycznie obrazy, niemające związku z doświadczeniem.

Jeżeli więc przyjmiemy — za Adamem Schaffem — że stereotyp to kategoria myślowo-pragmatyczna, sąd emocjonalny oparty na myśleniu redukcjonistycznym, którego, dodając, katalizatorem są dobre i złe emocje, to z wymienionymi kategoriami łączą go następujące cechy: powtarzalność, powszechność, konwencjonalność; wyróżnia zaś — emocjonalne nacechowanie aksjologiczne i schematyczność. Jego znaczenie pochodzi od greckich słów *stereòs*, czyli stężały, twardy, i *tỳpos* — odcisk: oznacza formę drukarską, a w psychologii — „utrwalony układ odruchów warunkowych występujących w określonej kolejności”[11], co podkreśla trwałość i niepodatność stereotypów na krytykę dowodzenia logicznego. Oddziałując na emocje, zapadają one w świadomość kulturową.

Obszar pozostający poza uogólnieniem stereotypu stanowi podstawę do jego krytyki w różnych dziedzinach jego obecności w kulturze: w sposobach zachowań, w religiach, w wierzeniach i obyczajach, w sztuce i w literaturze, w życiu publicznym. Dlatego stereotypizacji z różną siłą towarzyszą w różnych dziedzinach procesy destereotypizacyjne. Literacką rzeczywistość alternatywną cechuje negocjowalność w stosunku do istniejącej rzeczywistości zewnętrznej. Dokonuje się w niej krytyka stereotypów lub ich tworzenie w celu przeciwstawienia się tej rzeczywistości. Podobnie jak proces stereotypizacji, destereotypizacja przebiega z punktu widzenia bliskiej lub własnej kultury. Pełni kreatywną funkcję, umożliwiając zrozumienie i porozumienie. Stereotypy służą bowiem izolacji, dającej złudne wrażenie bezpieczeństwa, ponieważ jest ono okupione licznymi wyrzeczeniami i niezrozumieniem. Jednocześnie konsolidują zbiorowość z rezultatem ofensywno-defensywnym w stosunku do wszelkiej inności. Ułatwiają porozumienie w granicach danej grupy. Ich rola jest więc ambiwalentna: negatywna lub pozytywna. Ta dwoistość funkcjonalna stereotypu sprawia, że procesy stereotypizacji i destereotypizacji występują obok siebie, przy czym literacka krytyka stereotypu działa za pomocą siły kreacji bez rygoru logicznego dowodzenia, przemawiając do wyobraźni, emocji i rozumu.

Literatura (i sztuka), podobnie jak to ma miejsce w innych dziedzinach kultury, tworzy stereotypy jako wspólne sądy i wyobrażenia wartościujące. Powstają

[10] Por. C.G. Jung: *Psychologia a religia*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1970.
[11] Za: *Słownik wyrazów obcych.* Wyd. 9. Warszawa 1965, s. 624.

w ścisłej zależności od kondycji historycznej, politycznej, społecznej, artystycznej i religijnej zbiorowości, będąc zwierciadłem potrzeb własnej kultury lub grup w niej dominujących. Takie stereotypy wytworzyli między innymi polscy twórcy, jak Adam Mickiewicz — w *Konradzie Wallenrodzie* (stereotypy usprawiedliwionej zdrady i podporządkowania życia osobistego potrzebom ojczyzny), w *Dziadach* (miłości kochanków i miłości ojczyzny), w *Panu Tadeuszu* (idylli polskości, polskiego dworku, awanturnika i grzesznika nawróconego w imię ojczyzny), Juliusz Słowacki w *Kordianie* (polskiego tronu niesplamionego krwią), Henryk Sienkiewicz w trylogii, przedstawiając fragment historii Polski w duchu „pokrzepienia serc"; pisarze słoweńscy, np. Fran Levstik w *Martinie Krpanie* (stereotyp silnego i lojalnego Słoweńca); Janez Trdina w *Devete deželi* (stereotyp idylli słoweńskiej, prawości, pracowitości, organizacji społecznej); Ivan Cankar między innymi w *Martinie Kačurze* (stereotyp Słoweńca biernego, bezradnego i melancholijnego) czy rosyjscy pisarze literatury tendencyjnej w Związku Radzieckim, jak Mikołaj Ostrowski w powieści *Jak hartowała się stal* (Pawka Korczagin budowniczy socjalizmu). Przywołane przykłady zwracają uwagę, że stereotypy nie tylko są wytworem zbiorowym, lecz także jednostkowym, ponieważ ich twórcami są też poeci i pisarze[12]. Wśród nich obecne są zarówno te, które wynikają lub odzwierciedlają niewyrażone nastroje zbiorowości, jej obyczaje, nawyki, sposoby zachowań i postawy, i takie, które służą manipulacji pewnej grupy społecznej, jak te obecne w literaturze tendencyjnej. Zatem stereotyp wpisany jest w dzieje, wrażliwość, cywilizację i kulturę zbiorowości, służąc jej identyfikacji, kosztem uproszczenia i często zakłamania, oraz w interesy partykularne grup kierujących politycznie, wyznaniowo, społecznie i artystycznie. Rozpoznanie stereotypu (a także procesów destereotypizacyjnych) w literaturze zależy od doświadczenia lekturowego, życiowego i wiedzy czytelnika. Ma on rozpoznać w zabiegach destereotypizacyjnych autora siłę, potrzebę i konieczność przedstawionego sądu w strukturze symbolicznej języka albo zgubność jego akceptacji i powtarzania.

Stereotyp stworzony lub krytykowany w oryginale powinien być rozpoznany przez tłumacza i tak zwykle się dzieje. Jego ekwiwalencja w przekładzie prowokuje do zadania kilku pytań: w jakim stopniu jest on rozpoznawalny w przekładzie, czy istnieje reguła mówiąca, jak tłumaczyć stereotypy, oraz od czego zależy zachowanie w tym względzie równowagi między oryginałem a przekładem. Podobne pytania stawiają sobie autorzy prezentowanych w niniejszym tomie artykułów.

Przekład artystyczny, z racji materii języka symbolicznego, której dotyczy, i statusu ontologicznego dzieła literackiego, w większej mierze niż inne typy tłumaczeń korzysta z interpretacji. Tłumacz w konstrukcji własnego językowo (a także mentalnie) tekstu przedstawia stereotyp, śledząc jego schemat na pozio-

[12] W przypadku literatury są to raczej utekstowione stereotypy kultury.

mie koncepcji, struktury, rejestrów języka i naśladując mechanizmy konceptualizacyjne języka wyjściowego w języku docelowym. Nie bez wpływu pozostaje na niego kontekst rodzimy. Oprócz kulturowo utrwalonych stereotypów, napotyka również stereotypy językowe, stanowiące kapsuły kultury wyjściowej, między innymi w postaci stylu wypowiedzi (np. charakterystycznego dla gatunku mowy), frazeologizmów, przysłów, leksemów stanowiących jej słowa klucze itp. Zważywszy, że celem tłumaczeń literatury jest poznanie tego, co odmienne przez przeżycie obcego w sobie i siebie w obcym[13], tłumacz dokonuje — jak pisał Friedrich Schleiermacher — importu autora i eksportu czytelnika za pośrednictwem medium literackiego. W wyniku tego procesu zmieniają się przesłanki rozumienia tekstu, co jest znaczące także dla przekładu stereotypów, ze względu na to, że stereotyp jest przede wszystkim kategorią komunikacyjną. Cytowany wielokrotnie w tej książce Walter Lippmann badał mechanizmy nabywania przez jednostki „obrazów w naszych głowach"[14] oraz funkcje, jakie pełnią one w postrzeganiu rzeczywistości (wspomina o tym w swoim artykule Anna Muszyńska-Vizintin). Dzięki redukcjonistycznemu uproszczeniu ułatwiają one rozpoznawanie świata, lecz niekoniecznie jego poznanie. Funkcje przezeń pełnione (rozpoznawcza, konsolidująca, defensywna, ofensywna, komunikacyjna) dotyczą przede wszystkim określonej kultury. Stanowiąc kategorię komunikacyjną, tworzą mechanizmy lingwistyczne, symboliczno-kulturowe i mitotwórcze, dlatego wyodrębnia się różne typy stereotypów: kulturowe, lingwistyczne, narodowe itp.

Stereotypy świadczą o tym, że różne kultury postrzegane są jako osobne monady w świecie wielokulturowym. Świadomość wielokulturowości i prawo do odrębności pozwalają zrozumieć trudności, jakich przysparza przenoszenie stereotypów z jednej kultury do drugiej i konieczność ich rozpoznania przez tłumacza. Stereotyp jest jakby przeznaczony komunikacyjnie dla jednej kultury, ponieważ funkcjonuje w jej szeroko rozumianej rzeczywistości intertekstualnej, składającej się z różnych tekstów, nie tylko werbalnych[15]. Bez ich zrozumienia nie byłoby możliwe porozumienie i rozumienie odrębności. Rozumienie przez wyjaśnianie i tłumaczenie to interpretacja dokonywana z danego punktu odniesienia (jednostkowego, kulturowego, czasowego i przestrzennego), wewnątrz którego centralne miejsce zajmuje przedmiot w ten sposób poznawany. Cel przekładu stanowi bowiem zrozumienie, przeżycie i poznanie tego, co inne niż własne w sytuacji zmienionych przesłanek rozumienia utworu literackiego.

Według interakcyjnego modelu komunikacyjnego Anthony'ego Tudora, każdy przekaz uwarunkowany jest kulturowo, społecznie i psychologicznie. Nadawca kieruje komunikat do odbiorcy, wywołując w nim mniej lub bardziej za-

[13] Por. A. Berman: *L'épreuve de l'étranger.* Za: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. Tłum. T. Swoboda, S. Ulaszek. *Słowo wstępne* E. Balcerzan. Gdańsk 2008, s. 33—59.

[14] W. Lippmann: *Javno mnenje*. Prev. V. Zei. Ljubljana 1999, s. 41.

[15] Por. J. Sławiński: *Teksty i teksty.* W: J. Sławiński: *Teksty i teksty*. T. 3: *Prace wybrane.* Warszawa 2000, s. 45—50 — na temat tekstów kultury.

mierzony skutek, ponieważ każdy tekst jest wytworem jednostki motywowanej jakimiś względami. Motywy powstania oraz skutki odbioru tekstu są jednostkowe i zbiorowe. Motywacja i oddziaływanie zależą od kontekstu kulturowego i struktury społecznej, do których przynależą nadawca i odbiorca i w których dokonują oni percepcji świata, jego rozumienia i wyjaśniania, a także samorozumienia. Wszystko to wpływa na język i strukturę przekazu. Tekst stanowi dynamiczną strukturę poznawczą, ukształtowaną pod wpływem społecznej sytuacji nadawcy i odbiorcy oraz typowych dla reprezentowanych przez nich kultur (kultury), orientacji (światopoglądowych, estetycznych, politycznych itp.), systemów oczekiwań, wiedzy i możliwości poznawczych, form i sposobów ekspresji oraz systemów wartości. Dzieło literackie, będąc bytem w ruchu, formułuje odpowiedź i równocześnie zadaje pytania z punktu widzenia jednostki, a także inspiruje odbiorcę, czyniąc go zdolnym do dalszego działania kreatywnego[16].

Tłumacz, dokonując transferu językowego, zmienia przesłanki rozumienia tekstu po stronie nadawcy, ponieważ to on jest nadawcą innej wersji językowej i to on (lub wydawnictwo) dokonał wyboru ze względu na pewną motywację. Jako znawca kultury wyjściowej i docelowej musi brać pod uwagę odbiorcę rodzimego (kulturę docelową), dokonując jednostkowej interpretacji utworu. Motywacja wyboru tekstu do tłumaczenia, jak również oddziaływanie przekładu zależą od kultury przyjmującej i struktury społecznej. Utwór literacki zostaje wprowadzony w odmienną kulturę z funkcjonującymi w niej: systemami wartości, orientacjami (światopoglądowymi, estetycznymi, politycznymi itp.), zasobem i strukturą kształtowania wiedzy i możliwości poznawczych, innymi systemami oczekiwań społecznych i estetycznych, stylami komunikacji społecznej z jej formami i sposobami ekspresji. Stereotyp kulturowy traci w obcej kulturze swą moc komunikacyjną, pozbawiony zaplecza pierwotnych tekstów kultury; pozostaje jednak tworzony przez niego obraz. Stereotyp Słoweńca „ofiary", o którym pisze Marlena Gruda, poddany destereotypizacji w powieści Žabota, polski czytelnik odbiera bez ważnego zaplecza słoweńskiego kontekstu historyczno-kuturowego. W rezultacie nie identyfikuje postaci bohatera, Rafaela, jako nosiciela stereotypu narodowego i autorskiego z nim rozrachunku. Waga tego stereotypu w kulturze słoweńskiej nie zostaje w przekładzie zauważona. Polski odbiorca traktuje Rafaela jako nieudacznika lub outsidera, poszukującego istoty ludzkiej mentalności, uczuciowości, etyki, sił kierujących jego działaniem, a także jakiejś sprawiedliwości. Nie należy podobnych przesunięć rozumieć w kategoriach błędu lub czyjejś winy, ponieważ tłumacz nie może wszystkiego wyjaśnić, nie skazując się na zarzut zbytniej amplifikacji, mogącej zniszczyć wartość artystyczną i estetyczną utworu. Stereotyp jest bowiem znakiem konkretnej kultury, także w postaci lingwistycznej, co nie oznacza, że przekłady literackie nie przybliżają sobie kultur. Stereotyp w tekście

[16] Por. A. Kłoskowska: *Socjologia kultury.* Warszawa 1983, s. 268—294 — model komunikacyjny A. Tudora.

przekładu stanowi jedną z barier komunikacyjnych i jednocześnie jest płaszczyzną dialogu kultur.

Paul Ricœur, rozważając możliwość tożsamości przekładu z oryginałem, pisze o konstruowaniu porównywalnego, pokrewieństwo kulturowe bowiem — jego zdaniem — jest w znacznej mierze wytworem tłumaczenia w celu stworzenia równoznaczności[17]. Oznacza to, że tłumaczenie, zmierzając do uzyskania równoznaczności z oryginałem, przekracza granice mentalne wyznaczone przez kulturę przyjmującą. Zachowuje przy tym równowagę między tożsamością z obcym, niemożliwą do osiągnięcia, a różnicą. Przekład stereotypu bardziej niż innych elementów świata przedstawionego uwrażliwia na sposób tworzenia podobieństwa w kulturze przyjmującej w toku podejmowanego dialogu. W efekcie odbiorca umieszcza stereotyp pochodzący z oryginału w kontekście historycznym, społecznym czy politycznym własnej kultury, szczególnie wtedy, gdy pochodzi z tzw. kultur założycielskich, jak śródziemnomorska, chrześcijańska czy muzułmańska, w ramach których współistnieją narodowe warianty.

Stereotyp, o którym czytelnik orzeka, czy nim jest, czy też nie, w przekładzie nie tylko jest interpretowany, lecz może być przez niego tworzony mniej lub bardziej celowo. Przesłanek takich dla odbioru społecznego dostarcza sam tłumacz, pokonując zbyt intensywnie bariery obcości. W ten sposób powstaje stereotyp odbioru określonych utworów literatury obcej, a często za ich pośrednictwem wzorców osobowych, narodowych, literackich. Przykładem mogą tu być następujące tłumaczenia: Pawła Hulki-Laskowskiego powieści Jaroslava Haška *Osudy dobrého vajáka Švejka* na język polski, w znacznej mierze odpowiedzialne za stereotyp Czecha w kulturze polskiej; *Kubuś Puchatek* A.A. Milne'a w tłumaczeniu Ireny Tuwim czy — jak pisze Adriana Kovacheva — antologie poezji polskiej w Bułgarii przedstawiające poezję polską jako *polonica incognita*, gdy tymczasem jest ona tam często tłumaczona, znana i czytana. Narzędziami stereotypizacji za pomocą przekładu może być tytuł, okładka, forma prezentacji (np. antologia) itp. Z kolei w przekładzie służą jej wybory translatorskie na poziomie języka oraz nakładanie wzorców rodzimych na obce, czyli rodzaj substytucji zacierającej różnice.

W przekładzie może dokonać się również destereotypizacja oryginału w kontekście kultury przyjmującej, dzięki ujawnieniu w obcej kulturze obszaru nieobjętego przez uogólnienie. Ponieważ stereotyp istnieje wyłącznie w odbiorze, a teksty dostarczają przesłanek do ich powstania, konkretyzacja czytelnicza może utwierdzić wzorzec obecny w oryginale bądź go zdemistyfikować z jednoczesnym zachowaniem wiedzy o odrębności kultury wyjściowej. Wielokrotnie opisywany schemat logiczny stereotypu odsłania jego strukturę i mechanizmy perswazyjne. Ich dynamika zależy od procesu i stylu komunikacji kulturowej,

[17] Por. P. Ricœur: *„Przejście"*: *przekładać nieprzekładalne*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. Tłum. T. Swoboda, S. Ulaszek. Słowo wstępne E. Balcerzan. Gdańsk 2008, s. 53—59.

a nieobjęte nimi obszary percepcji ujawnia komunikacja międzykulturowa, bardzo często w przekładzie. Potrzeba komunikacji stanowi mechanizm sprawczy w procesie powstawaniu stereotypów, ponieważ opiera się ona na naturalnej chęci porozumienia, doznania i poznania. Dlatego między różnymi kulturami zachodzi pozorny konflikt sił identyfikacji i projekcji[18], które działają wewnątrz jednej kultury i między kulturami. Utożsamiając się z własną kulturą, jej uczestnicy dążą do zachowania i podkreślenia swojej odrębności jednostkowej. W komunikacji międzykulturowej zaznaczenie jednostkowej i zbiorowej odrębności ogranicza paradoksalnie potrzeba wzbogacającego je porozumienia, a to wymaga inności. Podobnie jak w kulturze względnie jednorodnej, porozumienie między różnymi kulturami niesie w efekcie takie samo zagrożenie, czyli utratę odrębności. Niewiele jest współcześnie kultur jednorodnych. Większość z nich ma strukturę hybrydalną — jak pisze Wolfgang Welsch[19], czyli każda kultura zawiera w sobie elementy innej. Zaanektowane obszary obce, nie tracąc swego pierwotnego znaczenia, tworzą nową całość amalgamatową; nie są więc tym samym, czym były. Zachowana jest różnica.

Hybrydyzacja kultur nie stanowi zatem tego samego zjawiska, co globalizacja, choć ją może przypominać. Globalizacja upowszechnia tę samą wiedzę, percepcję i wrażliwość[20], lecz umożliwia również porozumienie, niestety, za cenę unifikacji, która przeczy idei porozumienia, wyrażając zgodę i podporządkowanie. Artyści sztuki i literatury, począwszy od XX w., ukazywali dramatyzm, a nawet tragizm takiej sytuacji. Badacze pisali o utracie i kryzysie tożsamości, które nie nastąpiły. Zmienił się natomiast paradygmat kulturowy i mentalny, w którego kontekście Arjun Apadurai nazwał kształtujące się zjawisko glokalizacją[21], co oznacza zachowanie lokalnej, zbiorowej odrębności w aktach międzykulturowego porozumienia. To, czy porozumienie międzykulturowe nastąpi w procesie globalizacji, czy też glokalizacji zależy od wyboru, co można zaobserwować w różnych przejawach życia społecznego i publicznego dzięki narzędziom stereotypizacji. Stereotypy globalizujące wytwarza również przekład, szczególnie w tak wydawałoby się uniwersalnej tematyce, jak różnica płci. Choć kultura wpisuje w fizyczność człowieka (seks) określoną treść (gender), kultury są różne i treść ta ma inne znaczenie, co pokazują w swoich artykułach Małgorzata Filipek i Aneta Todevska. Inne warunki kulturowe, historyczne, a nawet geograficzne znajdują odbicie w stereotypie płci w kulturze serbskiej, czarnogórskiej, bośniackiej czy macedońskiej, a inne

---

[18] Por. E. Morin: *Duch czasu*. Tłum. A. Olędzka-Frybesowa. Kraków 1965.

[19] Por. W. Welsch: *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury.* W: *Filozoficzne konteksty koncepcji rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*. Cz. 2. Red. R. Kubicki. Poznań 1998, s. 195—222.

[20] Por. M. McLuhan: *Wybór pism*. Tłum. K. Jakubowicz. Wstęp K.T. Toeplitz. Warszawa 1975.

[21] Por. A. Apadurai: *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*. Tłum. i wstęp Z. Pucek. Kraków 2005, s. 263—295.

w kulturze polskiej. Natomiast tłumaczka sztuki *Wszystko o kobietach* Miro Gavrana, Urszula Zaliwska-Okrutna, zatarła w przekładzie wszelkie ślady obcości, zastępując nazwy własne polskimi odpowiednikami (por. artykuł Pauliny Pyci). Stworzyła globalny, choć raczej nijaki stereotyp kobiety, zamieniając Rijekę na Łódź (nazwy obu miast co innego oznaczają w rodzimych kulturach), a wczasy na Hvarze na wczasy w Darłowie. Zmiany tego typu mają istotne znaczenie, ponieważ imię czy nazwa miejscowa zawierają w sobie osobowość człowieka i specyfikę miejsca (geograficzną, cywilizacyjną, kulturową, społeczną itp.). Stosując w przekładzie w zamian nazwy rodzime, pozbawia się człowieka osobowości (o czym tak przekonująco pisze Eva Hoffman[22]), a miejsce—funkcji i własnej historii, wpływających na wywołany obraz.

Przekład stanowi więc narzędzie obu procesów, choć dobry przekład szanuje obcość i przybliża ją odbiorcy. Jego globalizująca funkcja zależy wyłącznie od świadomości i kompetencji tłumacza, on tworzy stereotyp, w tym przypadku kobiety, w wymiarze globalnym.

Stereotyp należy do kategorii komunikacyjnych, służy perswazji, przybierając różne postaci: symboliczno-kulturową, mitotwórczą czy lingwistyczną. Charakteryzuje go typowy schemat logiczny, błędny sylogizm. Opuszczenie jednej przesłanki redukuje dane obserwacyjne przez ich zaniechanie. Przekład skazany jest na redukcje konieczne, szczególnie w procesie transferu językowego, ze względu na różnice w zakresie kategoryzacji i konceptualizacji świata w językach oraz z powodu interpretacji elementów kultury wyjściowej, które nie mają swego odpowiednika w kulturze docelowej. Nie ma więc reguły mówiącej o tym, jak tłumaczyć stereotyp, najczęściej nieprzetłumaczalny. Stanowi on znak szczególny kultury wyjściowej, co nie pozwala na jego pominięcie nawet wtedy, gdy przez odbiorcę sekundarnego nie jest rejestrowany jako stereotyp.

Zamieszczone w niniejszym tomie artykuły dotyczą różnych stereotypów i ich przekładów. Autorzy badają przekład tekstów literackich zawierających stereotypy lub/i ich destereotypizację w tłumaczeniach literatury polskiej na języki: czeski, macedoński, słowacki i słoweński, oraz literatur bułgarskiej, chorwackiej, czeskiej, serbskiej i słowackiej na język polski. Ze względu na dominującą problematykę zostały one uporządkowane w trzech częściach zatytułowanych kolejno: *Rola stereotypów w kulturze*, w granicach której osobne zjawisko stanowią: *Stereotyp płci* i *Peryferie kultury*; *Stereotypy narodowe* i typowe, w odbiorze wygenerowane, *Stereotypy odbioru*, ze szczególnym uwzględnieniem wartościowania — *W kręgu wartościowania*.

[22] Por. E. Hoffman: *Zagubione w przekładzie*. Z angielskiego przełożył M. Roniker. Londyn 1995.

*Bożena Tokarz*

# Rola stereotypów w kulturze



Przekłady
Literatur
Słowiańskich

**Maciej Czerwiński**

# Rola stereotypu w kształtowaniu polifonicznego uniwersum literackiego i kulturowego na przykładzie oryginału i polskiego przekładu *Mostu na Drinie* Ivo Andricia

Przystępując do badania przekładu, przyjmuję tezę, że w każdym tłumaczeniu pewne jednostki języka wyjściowego są tylko ich pozornymi ekwiwalentami w języku przyjmującym. Wynika to z tego, że semioza znaków uwikłana jest zarówno w sieć kodów kulturowych i ideologicznych[1], jak i zjawiska natury pozajęzykowej. Obie te płaszczyzny, językowa i pozajęzykowa, wpływają na znaczenia słów[2]. Znaki zatem nie powstają i nie są używane w następstwie obiektywnej obserwacji świata zewnętrznego, lecz stanowią pochodną działalności umysłu ludzkiego. Semioza jest więc zawieszona między podmiotem a przedmiotem. W rezultacie myślenie, najczęściej zdeterminowane czynnikami zewnętrznymi wobec języka, odciska piętno na słowach, wskutek czego są one „zasobem wie-

[1] Por. M. Czerwiński: *Dyskursy i ich porządek w społecznej heteroglosji*. „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej" 2007, T. 42, s. 247—268; Idem: *Kultura jako znakotwórcza przestrzeń spotkania języków*. „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej" 2008, T. 43, s. 217—237.

[2] Niewykluczone zresztą, że oba te aspekty, tutaj umownie nazwane *językowymi* (kody) i *pozajęzykowymi* (kontekst), stanowią w istocie to samo zjawisko. Kody ideologiczne bowiem — narzucając systemowi *langue* ograniczenia dotyczące doboru elementów językowych i profilowania semantycznego — można potraktować jako mechanizm ogólny, który przetwarza rzeczywistość pozajęzykową na dyspozycje wewnątrzjęzykowe. Ów problem teoretyczny — w swojej istocie filozoficzno-lingwistyczny — nie jest jednak przedmiotem zainteresowania w niniejszym artykule.

dzy o rzeczywistości", czyli „zmagazynowaną" w języku wiedzą[3] lub — inaczej rzecz ujmując — stanowią „zbiorową pamięć użytkowników języka i nośnik wiedzy zawartej w świadomości społecznej"[4]. Tego rodzaju „kulturowe matryce semantyczne" są — zdaniem Bożeny Tokarz — „utrwalone w języku w postaci pojedynczych leksemów, związków frazeologicznych, metafor, słów kluczy, retorycznych figur argumentacyjnych, konstrukcji gramatyczno-składniowych oraz gatunków tekstowych"[5].

Z tego, że różne kultury w odmienny sposób konceptualizują świat, wynika niepełna przystawalność omawianych ekwiwalentów w różnych językach. Ów problem na ogół umyka oku przeciętnego czytelnika przekładu, gdyż różnice są najczęściej generowane na poziomie głębokich konotacji, w pierwszej chwili niezauważalnych, albo czytelnik — zwykle nieobyty — ulega presji analogii, która odczytaniu książki tłumaczonej narzuca zmodyfikowany model poznawczy.

Najczęściej pozorna ekwiwalencja realizuje się na poziomie najbardziej podstawowych jednostek znaczących. Uwzględniając tę uwagę, można by przystąpić do konfrontacji tekstu oryginału i przekładu powieści Andricia *Most na Drinie* (dokonanego przez Halinę Kalitę) i do sporządzenia leksykonu słów pozornie tożsamych lub, ewentualnie, słów niemających swych odpowiedników w polszczyźnie. Drugi z wymienionych typów analizy byłby szczególnie uzasadniony, gdyż w przypadku tej konkretnej powieści — osadzonej w zupełnie innych realiach społecznych i kulturowych, na pogranicznym obszarze hybrydycznym — można by rozważyć modele ich adaptacji lub egzotyzacji w języku przekładu. Idąc tym tropem i wybierając tę technikę, moglibyśmy jednak spłycić problem refleksji nad transferem sensu z oryginału do przekładu. Proponuję zatem spróbować rozważyć tę kwestię w kontekście szerszym, a więc zacząć od rozpatrzenia ekwiwalencji w systemach zbiorowej wyobraźni i w kontekście, w jakim świat przedstawiony Andricia jest zakotwiczony, a w jakim został umieszczony za sprawą przekładu. Ponieważ każda wyobraźnia narodowa jest z gruntu wybiórcza, potraktuję ją jako swoisty obraz stereotypowy, naznaczony jakąś zredukowaną przez punkt widzenia wizją. Dopiero w dalszej kolejności przystąpię do omówienia niektórych problemów językowych, będących zresztą pochodną zjawisk kulturowych.

Świat *Mostu na Drinie* jest głęboko zanurzony w uniwersum kulturowym nie tylko Bośni i Hercegowiny, ale także całego obszaru byłej Jugosławii, zwłaszcza Serbii i Chorwacji. Sam Andrić jest zaś — jak zauważa Maria Dąbrowska-Partyka — pisarzem pogranicza[6]. Już choćby z tego powodu przekład powie-

[3] W. Doroszewski: *Elementy leksykologii i semiotyki.* Warszawa 1970, s. 156.

[4] S. Gajda: *Propozycja systematyki gatunków naukowych*. W: *Akty i gatunki mowy*. Red. J. Bartmiński. Lublin 2004, s. 21.

[5] B. Tokarz: *Zamiast wstępu*. W: „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 2, cz. 1: *Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym*. Red. B. Tokarz. Katowice 2011, s. 16.

[6] M. Dąbrowska-Partyka: *Ivo Andrić albo paradoksy pogranicza*. W: *Literatura pogranicza — Pogranicza literatury*. Kraków 2004, s. 69—82.

ści, nawet najbardziej „właściwy", skazuje ją na „życie" zupełnie odmienne niż w kulturze wyjściowej. Jest tak dlatego, że każdy przekład wyrywa dzieło z jego korzeni, z jego — jakby powiedział Antoine Berman — „językowej gleby"[7] i przystosowuje je do życia w nowych okolicznościach. Dekodowanie przekładu literackiego przez adresatów o innych kompetencjach językowych niż czytelnicy rodzimi ustanawiać musi naturalnie odmienne relacje między światem a dziełem, a więc także odmienne przebiegi semiozy. Trzeba odnotować już teraz, że na ostateczny odbiór przekładu wpływ mają nie tylko sami jego czytelnicy, wyposażeni w inną wiedzę i kompetencję kulturową, ale również tłumacz, który — będąc zanurzony w obu kulturach — narzuca dziełu piętno własnego odczytania. Odczytanie to — będące swoistym filtrem między oryginałem a przekładem — w taki czy inny sposób zawsze wynika z tego, w jakim stopniu tłumacz jest obciążony piętnem kultury przyjmującej. Im trudniej mu się go pozbyć, tym adaptacja dzieła do warunków kultury nowej będzie wyraźniejsza. Dzieło będzie wówczas gruntowniej oswojone przez kulturę przyjmującą. Jeśli zaś jest odwrotnie, tzn. jeśli tłumacz jest głębiej zanurzony w kulturze wyjściowej, to może się zaznaczyć silniejsza obecność pierwiastka zewnętrznego względem owej kultury przyjmującej.

Bez względu na stopień oswojenia dokonany przez tłumacza, przyległość świata przedstawionego do kultury wyjściowej w dziele oryginału będzie zawsze inna niż przyległość świata przedstawionego przekładu do kultury przyjmującej. W pierwszym przypadku ów świat z kultury tej wyrasta, w drugim zaś — jest doń wprowadzony z zewnątrz, a więc jest w jakimś stopniu obcy, choć oswojony. Mówiąc inaczej, odbiorca — jako depozytariusz odmiennego systemu wyobrażeń (stereotypowej wiedzy), jako człowiek z innego świata — w akcie interpretacji powieści odnosi ją do innych, czasem zupełnie odmiennych, systemów pojęć i kategorii znanych mu z jego świata. Pomaga mu w tym tłumacz. W tym sensie własny zespół stereotypów służy owemu czytelnikowi do przetwarzania komunikatu językowego, ale nierzadko zatarciu ulega stereotyp rodzimy funkcjonujący w języku wyjściowym. Stereotyp jest bowiem, za Utą M. Quasthoff, „werbalnym wyrazem przekonania skierowanego na grupy społeczne lub na jednostkę jako członka tej grupy. Ma formę logiczną sądu, który w sposób niezweryfikowany, z tendencją do wartościowania emocjonalnego, przypisuje pewnej klasie osób określone właściwości lub sposoby zachowań, ewentualnie odmawia jej jakichś cech. Językoznawczo jest opisywany jako zdanie"[8].

---

[7] A. Berman: *Przekład jako doświadczenie obcego*. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Tłum. A. Skucińska. Kraków 2009, s. 249—264.

[8] U. Quasthoff: *Etnocentryczne przetwarzanie informacji. Ambiwalencja funkcji stereotypów w komunikacji międzykulturowej*. W: *Język i kultura. Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*. Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998, s. 13.

W proponowanym tutaj ujęciu stereotyp nie będzie dotyczył tylko osób lub grup ludzi, lecz także innych bytów występujących w świecie, względem których człowiek zajmuje jakieś stanowisko i narzuca im swoją, kulturowo zdeterminowaną, interpretację. Jak stereotypowo patrzymy na grupy narodowe, tak stereotypowo interpretujemy np. religię, Kościół czy organizacje polityczne.

Problem ów będzie przedmiotem rozważań w następnej części niniejszego artykułu. Skonfrontuję odmienność dwóch uniwersów kulturowych — uniwersum wyjściowego i przyjmującego. Spróbuję pokazać, w jaki sposób odmienne stereotypy, rozumiane jako generowane w akcie odbioru presupozycje semantyczne, wpływają na interpretację powieści. Interesuje mnie zatem przede wszystkim stereotyp generowany w odbiorze przekładu, w mniejszym zaś stopniu sam przekład stereotypu.

## Odmienność modeli kulturowych

Czytelnik w akcie interpretacji książki odnosi realia świata przedstawionego w powieści do realiów znanych mu z rzeczywistości, w której bytuje, a także do tekstów uprzednio przeczytanych. Mówiąc ogólnie, każdy odbiorca ma pewną bazę kognitywną — pewną stereotypową wiedzę o świecie, reprezentację mentalną, umożliwiającą mu przetwarzanie dyskursu. To na jej podstawie właśnie 'przepuszczane' są nowe dane, a więc i nowe teksty. Obcowanie z przekładem z języka obcego jest zatem zawsze pewną konfrontacją z już ustalonymi ramami poznawczymi. Pytanie, czy nowy tekst — i nowy w nim przedstawiony świat — może ustabilizowane ramy zrelatywizować, czy też może je ugruntować w postaci zastanej, jest pytaniem zupełnie innego rodzaju. Tutaj chcę pokazać, w jakich konkretnie momentach dochodzi do konfrontacji dwu odmiennych modeli poznawczych: jednego będącego „na wyposażeniu" interlokutora języka wyjściowego, drugiego — języka przyjmującego. Czytając przekład, a nie mając wiedzy dotyczącej kultury wyjściowej, skazani jesteśmy na użycie własnego aparatu poznawczego w odczytywaniu dzieła powstałego w kulturze obcej. Już tłumacz na potrzeby nowych czytelników — i zgodnie ze swoim modelem poznawczym — świat ów przetwarza, a więc interpretuje. Tak właśnie oswojone dzieło trafia do rąk czytelnika, który narzuca mu kolejne odczytanie. Za sprawą tych czynników narażamy się zawsze na niebezpieczeństwo niewłaściwego — tj. niezgodnego z intencją nadawcy — dekodowania tekstu (Katarzyna Wołek-San Sebastian określa to mianem „niebezpieczeństwa prostych utożsamień"[9]).

[9] K. Wołek-San Sebastian: *„Trzecia kultura" a problemy przekładu nowszej literatury chorwackiej*. Kraków 2011, s. 19.

Konfrontując jedno i drugie uniwersum kulturowe, rodzime (bośniackie) i przyjmujące (polskie), z łatwością dojdziemy do wniosku, że różne jest w obu systemach wyobraźni zbiorowej doświadczenie wielokulturowości. Zrozumienie tego problemu stanowi kwestię zasadniczą w analizie przekładu powieści Andricia, gdyż właśnie wielokulturowość jest tłem i chronotopem wydarzeń w niej opisywanych. Konceptualizowany obszar jest pod każdym niemal względem z perspektywy polskiej egzotyczny. Półwysep Bałkański w ogólności, w tym oczywiście Bośnia i Hercegowina, ma zupełnie inne doświadczenia historyczne niż dawna i współczesna Rzeczpospolita. Od końca XIV w. aż do drugiej połowy XIX w. Bośnia była okupowana przez Turcję osmańską. Ziemie dotychczas chrześcijańskie zostały poddane systematycznej i wielowiekowej islamizacji. W Bośni — co do dziś wywołuje kontrowersje, także w kontekście analizowanej tu powieści Andricia — znaczna część ludności słowiańskiej przeszła na islam. Co więcej, liczni jej przedstawiciele pełnili w administracji osmańskiej ważne funkcje. Stanowili najwyższe, kulturotwórcze warstwy w hierarchii społecznej Imperium; tworzyli osobliwą, bo nie do końca analogiczną do tej z europejskiego Zachodu, arystokrację. Stąd w Bośni niemal równie rodzimo brzmią takie wyrazy, jak: *beg*, *paša*, *vezir* czy *sultan*, oraz *grof* („hrabia"), *knez* („książę") czy *car* („car/cesarz"). W odniesieniu do tej warstwy słownictwa tłumaczka wybiera jedyne dostępne rozwiązanie — egzotyzację: „bej", „pasza", „wielki wezyr" i „sułtan". Taki wybór pociąga za sobą jednak pewne konsekwencje. Urzędy tureckie oddane po polsku ewokują poczucie obojętności lub jakiejś bliżej nieokreślonej obcości. W języku rodzimym zaś są powszechnie rozpoznawalne i konotują warstwę wyższą oraz jej znaczenie w kulturze bośniackiej. Taka konotacja odpowiadałaby w języku polskim warstwie szlacheckiej. Polski czytelnik zapewne nawet posługuje się analogią w celu oswojenia generowanej przez słowa tureckie obcości (np. „pasza" to taki polski „hrabia"), jednak tym samym przystosowuje do swojego systemu wyobrażeń system z gruntu inny, bo oparty na zupełnie odmiennych fundamentach aksjologicznych. Warto odnotować, że np. słowo *beg* jest zachowane w nazwiskach potomków niektórych rodzin możnowładczych, np. Izet**beg**ović, Rizvan**beg**ović, co naturalnie umknie polskiemu czytelnikowi, a czego nie przeoczy czytelnik rodzimy.

Oprócz muzułmańskiej warstwy rządzącej, w Bośni osmańskiej żyli również chrześcijanie (katolicy i prawosławni), których status już w pierwszym etapie najazdów był niższy, a od początku XVII w. zaczął się jeszcze bardziej pogarszać. Rządzący określali ich pogardliwym mianem *rai*. W przekładzie powieści pojawia się egzotyzm *raja*, opatrzony przypisem tłumaczki, a polski czytelnik zapewne utożsamia go z polskim odpowiednikiem „lud". Tym samym 'nagina' świat bośniacki do polskich realiów. Jest to jednak ponownie analogia pozorna, gdyż w polskim słowie „lud" (który przecież ma swoje rodzime ekwiwalenty w języku Słowian zamieszkujących Bośnię, jako *narod* lub *puk* niebędące synonimem *rai*) konotuje czynnik klasowy, podczas gdy w języku bośniackim kono-

tacja dotyczy czynnika wyznaniowego i klasowego jednocześnie, ponieważ od XVII w. rają byli niemal wyłącznie chrześcijanie[10].

Chociaż polska kultura — historycznie rzecz biorąc — jest, podobnie jak bośniacka, głęboko uwikłana w kontekst wielokulturowości, w wyobraźni przeciętnego Polaka dawna Rzeczpospolita funkcjonuje niemal wyłącznie jako państwo narodowe, czego dowodzi np. — choć nie tylko — nagminne używanie słowa „Polska" na określenie państwa wielonarodowego. Co równie istotne, doświadczenie wielokulturowości jest w polskim przypadku naznaczone wizją oceny formułowanej z perspektywy kultury dominującej, nie zaś zdominowanej. Cała elita wschodnich obszarów Rzeczypospolitej, w ogromnej większości pochodzenia rusińskiego lub litewskiego, ulegała z czasem stopniowej polonizacji, czego skutkiem był niemal zupełny zanik warstw wyższych wśród Litwinów i Rusinów. Dopiero zabory zepchnęły polskość na margines i — choć w zupełnie innej postaci — stała się ona kulturą zdominowaną. Zabory przyszły bowiem dopiero w drugiej połowie XVIII w., kiedy wszelkie instytucje państwowe i kultura w języku narodowym były silnie zakorzenione w świadomości elit. W tym samym okresie Bośnia była już w dużej mierze skolonizowana i zislamizowana, działały w niej instytucje państwa Osmanów. Polska podległość była więc zupełnie inną podległością, a wszelkie próby narzucenia Polakom rosyjskiego lub niemieckiego uniwersum kulturowego prowadziły raczej do szerzenia bilingwizmu i podwójnej lojalności niż do utraty polskości (np.: Adam Jerzy Czartoryski, Mieczysław Ledóchowski, Agenor Gołuchowski i wielu innych). Muzułmanie w Bośni wraz z religią przyjęli zupełnie inny model kultury.

Co więcej, i co paradoksalne, zabory „zakonserwowały" dominujący status szlachty w polskim społeczeństwie, także w stosunku do jego niepolskich mieszkańców. Polacy — choć przecież nie wszyscy — byli elitą (jeśli już w mniejszym stopniu polityczną, to na pewno kulturalną), podczas gdy pozostałe narody stanowiły lud (to one byłyby analogonem bośniackiej rai). Dominacja polskiej kultury i katolicyzmu w wielonarodowym organizmie politycznym (najpierw niezależnym, później politycznie rozbitym) nie została nigdy zakwestionowana. W rezultacie, w polskiej wizji dotyczącej dawnej Rzeczypospolitej — mam na uwadze większość kodów kulturowych — dominuje skrajna idealizacja tamtego okresu. I wreszcie najważniejsze: polska kultura — za sprawą tejże idealizacji — jest ufundowana na monolitycznym, etnocentrycznym postrzeganiu własnych dziejów. Doświadczenie wielokulturowości, jakże głęboko wrosłe w polską glebę, jest wskutek tego zatarte i sprowadza się do pamięci o wielkości Polski, zapominając o wielonarodowym składzie Rzeczypospolitej.

[10] Z tego zapewne powodu w komunistycznej nowomowie nie używano słowa *raja* na określenie warstw niższych, „uciskanych przez burżujów i feudałów", lecz właśnie *narod*. *Raja* do dzisiaj jednak występuje w różnych rejestrach potocznych, np. w znaczeniu „ekipa", „grupa".

Jest jeszcze inny wymiar wielokulturowości bośniackiej, zupełnie egzotyczny w kontekście polskim. Otóż współistnienie czterech religii charakteryzował wyjątkowy — niespotykany w Rzeczypospolitej — synkretyzm językowy. Wszyscy mieszkańcy Bośni — nawet napływowi i asymilujący się Żydzi — posługiwali się tym samym lub bardzo podobnym językiem (w powieści Andricia przykładem jest Żydówka z Krakowa — Lotika). W świetle obecnych sporów niełatwo ów język nazwać imieniem któregoś z narodów, by nie narazić się na uproszczenie. Nazewnictwo nie jest jednak w tej chwili najistotniejsze. Najważniejsze jest to, że wszyscy mieszkańcy wielokulturowej Bośni (wyjąwszy tureckich urzędników czy później konsulów, opisanych przez Andricia w innej powieści) posługiwali się tym samym lub tożsamym językiem. Różnice sprowadzały się najczęściej do leksyki związanej z życiem religijnym, a co za tym idzie — także społeczno-politycznym (stąd muzułmanie używali turcyzmów, prawosławni hellenizmów i rusycyzmów, katolicy zaś — latynizmów). Ivan Lovrenović, w swoich pracach dotyczących historii Bośni, podkreśla, że wielokulturowy świat bośniacki był podzielony nieprzekraczalnymi granicami religijno-cywilizacyjnymi, ale tylko na poziomie kultury wysokiej; w sferze kultury niskiej (codziennej) panowało nie tylko podobieństwo, ale nawet wielowymiarowe i daleko posunięte wzajemne przenikanie się. Ten fenomen określa mianem **niekanonicznej komunikacji**[11]. Powieść Andricia dostarcza wielu dowodów na potwierdzenie tej koncepcji.

Także, oczywiście, sama kolonizacja turecka jest z perspektywy kultury polskiej obca. Dla Polaków Turcja osmańska (której najczęściej nie odróżnia się od Turcji jako państwa narodowego powstałego na początku XX w.) znana jest z kilku dosłownie źródeł, przede wszystkim zaś z odsieczy wiedeńskiej. Zdarzenie to — zapewne również za sprawą płótna Jana Matejki — funkcjonuje w polskiej świadomości jako wyidealizowany i gloryfikowany akt obrony świata chrześcijańskiego przed islamem. Stereotyp *antemurale christianitatis* utrwalił taką właśnie wizję tej religii w polskiej kulturze, a umocnił ją Henryk Sienkiewicz. W powieści *Ogniem i mieczem* po wrogiej stronie Bohdana Chmielnickiego staje przywódca Tatarów krymskich Tuhaj-bej (uwieczniony ponownie przez Matejkę w obrazie pt. *Bohdan Chmielnicki i Tuhaj-bej pod Lwowem*), w *Panu Wołodyjowskim* zaś występuje jego niecny syn — Azja Tuhajbejowicz. Obu postaciom przypisuje się negatywny znak wartości, co więcej — obaj występują jako symbole dzikiego Wschodu i niezrozumiałej obcości w ogóle. Nie są oni jednak, podkreślmy wyraźnie, Turkami, ale polski czytelnik — pod nieobecność lepszych wzorców — byłby zapewne skłonny potraktować ich jako model bohaterów opisywanych przez Andricia. Jednakże w *Moście na Drinie* to mu-

[11] Zob. I. Lovrenović: *Bosanski Hrvati. Esej o agoniji jedne evropsko-orijentalne mikrokulture.* Zagreb 2002; Idem: *Ivo Andrić. Paradoks o šutnji.* „ARS" [Cetinje] 2008, god. 13, br. 1—2, s. 1—36.

zułmanie nabijają chrześcijanina na pal, a w *Panu Wołodyjowskim* — odwrotnie, muzułmanie stają się ofiarą bestialstwa.

Jak widzimy, odbiór *Mostu na Drinie* musi być więc z perspektywy czytelnika polskiego odmienny niż z perspektywy czytelnika rodzimego. Trzeba jednak wyjaśnić, że koncept „czytelnika rodzimego" jest tutaj umowny i dotąd — w analizach podstaw tła kognitywnego — miał swoje uzasadnienie, ale teraz należy go uszczegółowić. Naturalne jest, że *Most na Drinie* inaczej będą czytali członkowie różnych grup narodowych w Bośni: inaczej prototypowy Boszniak (muzułmanin), inaczej Serb (prawosławny), inaczej jeszcze Chorwat (katolik). W tym kontekście musimy się zastanowić, czy kultura turecka nie ma czasem w oryginale i w przekładzie statusu tzw. trzeciej kultury, czyli kultury zewnętrznej zarówno wobec tekstu wyjściowego, jak i docelowego. Status kultury tureckiej — i uznanie jej za swojską bądź obcą — zależy jednak od odbiorcy dekodującego tekst. Dla Boszniaka będzie ona kulturą rodzimą, dla Serba czy Chorwata z Bośni będzie tylko w pewnym stopniu kulturą obcą, z kolei dla Serba z Serbii czy Chorwata z Chorwacji — niemal kulturą zupełnie nieznaną. Kategoria obcości jest więc stopniowalna. Dla samego pisarza, pochodzącego z rodziny katolickiej, ale urodzonego w bośniackim Travniku, a wychowanego w Višegradzie — miejscach wielokulturowych ze znaczącym odsetkiem mieszkańców wyznania muzułmańskiego — kultura islamska była tylko w jakimś sensie nieznana. Obcował z nią i wyrastał w jej otoczeniu, ale nie mógł jej w pełni poznać[12]. Dla współczesnego Chorwata czy Serba, który w Bośni nigdy nie był, a minarety zna tylko z hollywoodzkich filmów czy sensacyjnych wiadomości telewizyjnych, kultura islamska będzie o wiele bardziej obca, choć chyba jednak nie aż tak, jak z perspektywy kultury polskiej.

Gdy zatem widzimy, że miejsce kultury tureckiej jest w oryginale powieści sprawą nie tyle autora, ile przede wszystkim czytelnika, należy powrócić do kwestii recepcji powieści. U podstaw odmiennych interpretacji dzieła Andricia leżą, rzecz jasna, odmienne przekonania ideologiczne, a co za tym idzie — także odmienne stereotypy przypisywane poszczególnym elementom świata przedstawionego, w tym również grupom etnicznym. Boszniacy — zastrzegam po raz kolejny, że mówię o postawie prototypowej, charakterystycznej dla większości kodów kulturowych — będą pozytywnie oceniali kulturę islamską i administrację turecką, a w ślad za tym także bohaterów ją reprezentujących (jest ona bowiem dla nich kulturą rodzimą). Serbowie i Chorwaci z kolei, jako przedstawiciele cywilizacji chrześcijańskiej, będą z nieufnością patrzyli na is-

[12] O swoim doświadczeniu islamu tak opowiedział Andrić Ljubie Jandriciowi w książce *Sa Ivom Andrićem*: „Ja sam o Muslimanima mnogo pisao, ali sam se čuvao da ne diram u njihov intimni život, odnose u porodici i slično. Ja jednostavno za to nisam bio sposoban, njihov život poznat mi je samo do avlije, dalje — jok. Zato sam često govorio Skenderu Kulenoviću, pokojnom Hamzi Humi, Zuki Džumhuru i još nekim: napišite štogod o muslimanskoj porodici, jer mi iz hrišćanskih kuća nismo sposobni da to uradimo". Ibidem, s. 36.

lam, gdyż uformował ich, pochodzący z różnych porządków uniwersum kulturowego, topos walki antytureckiej. Postawę bardziej antyturecką przyjmują Serbowie, ponieważ powieść Andricia funkcjonuje w serbskiej kulturze, i nie tylko w niej, jako dzieło patriotyczne i z gruntu antyislamskie. Pozostawiamy na boku tę zaskakująco uproszczoną interpretację, ale rozważmy, jakie to ma konsekwencje dla Andricia jako pisarza w obrębie kultury rodzimej (czy lepiej chyba powiedzieć: w kulturach rodzimych) i w kulturze polskiej.

Ze względów wcześniej wyeksplikowanych wynika jasno, z jakiego powodu pisarz stał się w ostatnim dwudziestoleciu przedmiotem gorszących sporów o przynależność narodową. Dla Serbów, bez względu na orientację ideologiczną, Andrić jest pisarzem serbskim i funkcjonuje jako symbol patriotyzmu. Aby rzecz była bardziej paradoksalna, zarówno nacjonaliści boszniaccy, jak i chorwaccy zgodnie tę tezę akceptują. Dopiero niedawno chorwacka kultura próbuje ponownie traktować Andricia jako pisarza własnego. Z kolei po stronie boszniackiej spór jest zaciekły i dzieli elity wzdłuż linii podziałów światopoglądowych. Prawica chętniej widzi w Andriciu islamofoba[13], lewica zaś jest skłonna do interpretacji jego dzieł w kluczu polifonicznym, czyli *par excellence* artystycznym[14]. W ostateczności jednak i to odczytanie ma charakter ideologiczny.

Przeciętny polski czytelnik przekładu — z powodów wcześniej zaprezentowanych — nie może sobie zdawać sprawy z kontrowersji wokół osoby pisarza. Być może stanowi to nawet jego przewagę nad czytelnikiem rodzimym, gdyż ma większą szansę dostrzec ogólnoludzki i humanistyczny przekaz tej książki. Czytelnicy zdeterminowani (i zdeformowani!) ideologicznymi interpretacjami twórczości Andricia w kulturach rodzimych nie przeoczą żadnego z wątków powieści, który potwierdzałby zasadność ich narodowo ukształtowanych odczytań. Ich wiedza o Andriciu jako o „serbskim patriocie" będzie się aktywowała w każdym akapicie powieści i bezpośrednio wpływała na jej odczytywanie. Z uwagi na takie tło kognitywne, uruchomione zostają odpowiednie operacje mentalne, które mają na celu „udowodnienie", lub przynajmniej zweryfikowanie, z góry założonej tezy.

Aby wskazać, jak istotny jest to problem, przytoczmy pewien przykład. Niejednokrotnie dowodzono, że „odpowiednikiem" Ivo Andricia w powieści, jego *alter ego* w świecie przedstawionym, jest niejaki Toma Galus, poeta i działacz

[13] W imię takiej interpretacji muzułmański nacjonalista zniszczył na początku wojny pomnik Andricia w Višegradzie. Z tego samego powodu Serbowie, którzy stanowią w tym mieście po ostatniej wojnie większość, pomnik odbudowali, a Emir Kusturica — deklarujący podglądy skrajnie nacjonalistyczne — buduje Andrićgrad, kiczowate miasto mające upamiętniać wielkiego Serba i noblistę.

[14] Zob. E. Kazaz: *Univerzalnost političkog romana*. In: *Ivo Andrić — 50 godina kasnije*. Red. Z. Lešić, F. Durković. Sarajevo 2012, s. 39—52; Z. Lešić: *Pripovjedač Ivo Andrić*. In: *Ivo Andrić — 50 godina kasnije*…, s. 53—72.

rewolucyjnej nacjonalistycznej organizacji młodzieżowej. Oto jak referuje jego poglądy narrator:

> On je živošću koja mu je bila urođena i rečnikom koji je tada vladao u omladinskoj nacionalističkoj literaturi nabrajao planove i zadatke revolucionarne omladine. Sve žive snage rase biće probuđene i stavljene u dejstvo. Pod njihovim udarcima raspašće se Austro-Ugarska Monarhija, ta tamnica naroda, kao što se raspala evropska Turska. Sve antinacionalne i reakcionarne sile koje danas sputavaju, dele i uspavljuju naše nacionalne snage biće pobeđene i potisnute. Sve će to moći biti izvedeno, jer je duh vremena u kome živimo naš najbolji saveznik, jer su i napori ostalih malih i porobljenih naroda sa nama. Savremeni nacionalizam trijumfovaće nad konfesionalnim razlikama i zastarelim predrasudama, oslobodiće narod stranih nenarodnih uticaja i tuđinske eksploatacije. I tada će se roditi nacionalna država. (s. 289[15])

Ideologia propagowana przez tę postać odpowiada w znacznej mierze programowi politycznemu Młodej Bośni — organizacji, która zaplanowała i zrealizowała zamach na następcę tronu austro-węgierskiego Franciszka Ferdynanda w Sarajewie w 1914 r. Jak wiadomo, Andrić był jej członkiem. Właśnie ten fakt jest zdaniem wielu serbskich i boszniackich badaczy powodem, aby uznać pisarza za zwolennika serbskości, a jego *Most na Drinie* — za powieść *par excellence* patriotyczną i antyislamską[16]. Jednakże utożsamianie którejkolwiek postaci powieści, dzieła w swojej istocie polifonicznego, z jej autorem jest praktyką karkołomną, o czym może się przekonać każdy wnikliwy czytelnik, a czego dowiódł w badaniach wybitny znawca Andricia — Zdenko Lešić[17]. Jeśli jednak czytelnik skłania się ku takiej interpretacji, to należy pamiętać, że dzieło to powstawało w czasie drugiej wojny światowej, a więc przeszło ćwierć wieku po dacie zamachu w Sarajewie. Jest to już na pewno inny Andrić — człowiek z innymi doświadczeniami. Zresztą warto w tym miejscu odnotować pewien fakt, który apologetom patriotycznej interpretacji najczęściej umyka. Powieść kończy się sukcesem ideologii Tomy Galusa — to fakt niezaprzeczalny: wybucha wojna światowa, a więc realizuje się marzenie patriotów serbskich. Tymczasem tonacja ostatnich sekwencji narracji w książce wcale nie jest tryumfalistyczna. Nie ma radości zwycięzców. Przeciwnie, panuje atmosfera przygnębiająca i apokaliptyczna. Czytelnik zostaje skonfrontowany z ostatnim tchnieniem jednej z najbardziej pozytywnych postaci, muzułmanina Alihodży, na oczach którego, w ostatnim momencie jego życia, umiera pewien świat. Alihodża, dodajmy i to,

[15] W nawiasach podaję stronę, odpowiednio — oryginału (*Na Drini ćuprija.* In: *Sabrana djela Ive Andrića*. Zagreb 1963) i przekładu (*Most na Drinie*. Tłum. H. Kalita. Warszawa 1956).

[16] Przyczyniła się do tego również rozprawa doktorska Andricia, którą obronił w Grazu w 1924 r., pod tytułem *Die Entwicklung des geistigen Lebens in Bosnien unter der Einwirgung der türkischen Herrschaft*.

[17] Zob. Z. Lešić: *Pripovjedač Ivo Andrić…*

jest bohaterem wywarzonym i nieskłonnym do przewrotów społecznych. Jest więc przeciwieństwem młodobośniaków.

Polski czytelnik nie potrafi jednak w pełni zrozumieć tego złożonego problemu, uwikłanego w spory ideologiczne wokół powstania i funkcjonowania państwa Słowian południowych. Co więcej, nie może w pełni zrozumieć denotacji terminów pojawiających się w przytoczonym wcześniej fragmencie. W przekładzie występują bezpośrednie ekwiwalenty słów *nacionalizam* i *nacionalna država*, a więc „nacjonalizm" i „państwo narodowe". Dla polskiego odbiorcy jednak odnoszą się one do narodu w sensie etnicznym, nie zaś ponadetnicznym, jak definiowali to młodobośniacy, i jak rozumie to Toma Galus. Zwolennicy Młodej Bośni bowiem państwo narodowe uważali za państwo wielowyznaniowe, naród zaś — rozumiany w kategoriach wspólnoty języka i pochodzenia — za model przezwyciężający podziały religijne. Toma Galus jest zatem patriotą, ale patriotyzm ów zakłada orientację jugosłowiańską, która nie jest bynajmniej neutralną nadbudową nad wielowyznaniową mozaiką, lecz serbskim wariantem takiej orientacji. Według młodobośniaków zatem, wyzwolenie spod władzy austro-węgierskiej nie ma na celu niepodległości Bośni, lecz jej włączenie do Serbii, a samo zjednoczenie to skupienie Słowian wokół Serbii. Powtórzmy więc: interpretacja książki bez tej wiedzy, bez takiego tła kognitywnego, jest — przynajmniej na tym poziomie — uboższa. Można jednak rozważać, czy zatarcie poziomu ideologicznego w przekładzie nie pozostaje bez wpływu na zrozumienie innych płaszczyzn powieści, takich jak jej uniwersalny wymiar, który w oryginale — przez natrętną obecność tła kognitywnego — zostaje zminimalizowany.

Omówienie problemu nieprzystawalności obu uniwersów kulturowych prowadzi nas do pytania o język wyjściowy i język przyjmujący. Tak jak uniwersa kulturowe nie są do siebie przystawalne, tak środki językowe będą nośnikami różnych znaczeń[18].

## Pozorna ekwiwalencja znaków

Višegrad, w którym rozgrywa się akcja powieści, jest miasteczkiem, na określenie którego Andrić używa aż trzech słów pospolitych: najczęściej turcyzmu *kasaba* (296 razy), rzadziej hungaryzmu *varoš* (131 razy) i incydentalnie rodzimego wyrazu *grad*, zachowanego zresztą w nazwie (Višе**grad**). Tłumacz-

[18] M. Czerwiński: *Dialog znaków i kodów: między oryginałem a polskim przekładem powieści Miljenko Jergovicia „Ruta Tannenbaum"*. W: „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 2, cz. 1…, s. 83—105.

ka stosuje wobec tej warstwy słownictwa dwoistą strategię — egzotyzację i adaptację. Zachowuje turcyzm w oryginale (tłumacząc w pierwszym przypisie: „Kasaba — miasteczko"), natomiast hungaryzm i rodzimy *grad* tłumaczy jako miasto/miasteczko. Polskie słowo „miasto" konotuje raczej dużą aglomerację, podczas gdy Višegrad był (i wciąż jest) osadą, może grodem, ewentualnie miasteczkiem, co subtelnie oddaje użycie turcyzmu i hungaryzmu oraz unikanie słowa rodzimego (bardziej odpowiednie dla tych realiów byłoby deminutivum *gradić*). Można się zastanawiać, dlaczego tłumaczka zdecydowała się na egzotyzację turcyzmu przy jednoczesnej adaptacji hungaryzmu. Wydaje się, że wybór taki podyktowany był konsekwentną egzotyzacją większości istotnych turcyzmów, takich jak: *čaršija*, *kapija*, *džezva*, *neimar*, *sejmen* itd. Tłumaczka chciała tym samym oddać koloryt i atmosferę bliżej nieznanej cywilizacji — osady tureckiej i skierować uwagę czytelnika polskiego na egzotyczną kulturę islamską (wprowadzanie hungaryzmów, zresztą wcale nie najważniejszych z punktu widzenia świata przedstawionego, mogłoby ten model zakłócić). Jest jednak w stosowaniu tej strategii niekonsekwentna. Turcyzm *ćuprija*, zawarty w tytule powieści i stanowiący symboliczny ośrodek narracji, zostaje oddany za pomocą polskiego odpowiednika „most". Adaptacja pozbawia ten desygnat opisywanego wcześniej kolorytu, choć przecież egzotyzacja nie mogłaby pełnić tych samych funkcji na poziomie skojarzeń i konotacji semantycznych, co w języku oryginału. W oryginale bowiem słowo to ewokuje asocjacje wiązane z orientalnym uniwersum kulturowym, a zdaniem Krunoslava Pranjicia — nawet traumy polityczne („leksem *ćuprija* dla każdego średnio wykształconego Jugosłowianina skojarzeniowo przywołuje 4—5 wieków osmańskiej okupacji"[19]). Co więcej, zastosowanie inwersji *Na Drini ćuprija* zamiast bardziej neutralnego *Ćuprija na Drini* ewokuje bohaterską epikę ludową, która pod nieobecność piśmiennictwa wysokoartystycznego, jak w Polsce pełniła funkcje kulturotwórcze i więziotwórcze.

Rozważmy teraz znaczenie innych wyrażeń — nazw własnych i pospolitych — używanych na określenie grup etnicznych oraz stereotypów im przypisywanych. Jak już wspomnieliśmy, w pejzażu Višegradu pojawiają się przede wszystkim chrześcijanie (Serbowie), muzułmanie określani mianem „Turków" oraz Żydzi. Pozostańmy przy relacjach chrześcijańsko-muzułmańskich, gdyż to wokół nich narasta największe napięcie.

Polski czytelnik — nie znając realiów społecznych i kulturowych, o których była wcześniej mowa, przede wszystkim faktu, że znaczna część Słowian bośniackich przyjęła islam, pozostając przy własnym języku — może nie rozumieć, w jaki sposób chrześcijanie porozumiewają się z muzułmanami. A w książce w wielu miejscach dochodzi do ich bezpośrednich spotkań, nawet do współ-

[19] K. Pranjić: *Ivo Andrić u prijevodima*. In: *Jezikom i stilom kroza književnost*. Zagreb 1986, s. 125 — tłum. M. Czerwiński.

pracy (zapewne o tym właśnie myślał Lovrenović, pisząc o niekanonicznej komunikacji). Niezrozumienie tej relacji potęguje jeszcze używane przez autora słowo *Turci* (oddane jako „Turcy"), które denotuje słowiańskich muzułmanów, nie zaś — jak zapewne zakłada polski czytelnik — Turków mówiących po turecku. Osobliwością języka w Bośni jest fakt, że etnonim *Turčin* (*Turci*) zaczął pełnić funkcję rzeczownika pospolitego desygnującego muzułmanina[20] (co ciekawe, w komunistycznej Jugosławii doszło do zjawiska odwrotnego — to słowo „muzułmanin" zaczęło pełnić funkcję etnonimu jako *Musliman*, pisane dużą literą). Co więcej, w niemal wszystkich kontekstach oryginalne słowo *Turci* jest nacechowane negatywnie: określając Słowianina mianem Turka, nie tylko podkreśla się jego religię/wiarę, lecz również — lub może przede wszystkim — jego niegodną i niehonorową zdradę wiary przodków[21] (stereotyp ów powrócił w czasie ostatniej wojny, co skrzętnie odnotowała literatura, zob. np. powieści Josipa Mlakicia). W przekładzie tłumaczka nie podaje informacji ani o modyfikacji semantycznej, ani o wartościowaniu słowa. Polski czytelnik widzi więc w „Turkach" raczej niesłowiańskich mieszkańców Bośni, bliżej niezidentyfikowaną grupę niewiernych. Za Słowian zaś jest więc skłonny uznawać jedynie Serbów. Odnotujmy jeszcze, że Andrić używa czasem określenia *domaći Turci*, które w przekładzie zostaje oddane jako „tutejsi Turcy", co dla polskiego czytelnika — niezgodnie z realnym stanem rzeczy — może oznaczać przyjezdnych, ale na stałe osiadłych w kasabie.

Polski odbiorca, nie rozróżniając homonimicznego i niezwykle pojemnego w języku rodzimym słowa „Turcy", może wpaść w konfuzję, czytając fragmenty relacjonujące rozmowę pierwszego pełnomocnika wezyra do spraw budowy mostu, bezwzględnego Abidagi, z jednym z jego podwładnych — Plevljakiem. Abidaga mówi:

> — Słuchaj no, zakuta pało! Znasz tych świniopasów, znasz ich mowę i szalbierstwa, a mimo to nie umiesz wykryć tego łotra, który się porwał na budowę wezyra. A to dlatego, że ty też jesteś takim samym wisielcem jak oni, tylko że znalazł się większy hultaj niż ty, co zrobił ciebie dowódcą i przełożonym, a nie znalazł się jeszcze nikt, kto by cię stosownie do twoich usług nagrodził. (s. 52)

---

[20] Boszniacki historyk Husnija Kamberović — krytyczny także wobec mitów swojego narodu — tak opisuje ten proces: „U srpskoj je mitološkoj svijesti na početku procesa njihove nacionalne integracije stvorena slika drugog kao stranog tijela, slika muslimana kao Turaka koji su kao osvajači došli sredinom 15. stoljeća, dok se neprekinuta nit srpske prisutnosti ovdje može pratiti »od praiskona«. Kako su, prema toj mitološkoj slici, Srbi ovdje najstariji, to su oni i najveći i jedini pravi, historijski vlasnici zemlje Bosne". zob. H. Kamberović: *„Turci" i „kmetovi" — mit o vlasnicima bosanske zemlje*. In: *Historijski mitovi na Balkanu*. *Zbornik radova.* Sarajevo 2003, s. 68.

[21] Tak o konwersji swoich przodków mówi reżyser Emir Kusturica (który, nawiasem mówiąc, planuje nakręcić adaptację powieści Andricia): „To fakt. Byliśmy muzułmanami przez 250 lat, ale wcześniej byliśmy prawosławni i zawsze w głębi duszy zostaliśmy Serbami. Nowa wiara tego nie może zmienić. Staliśmy się muzułmanami tylko po to, aby przeżyć turecką niewolę" (fragment wywiadu).

Plevljak Polakowi musi się jawić jako tłumacz z serbskiego — zapewne Turek z urodzenia, który nauczył się języka rodzimego. Tymczasem odbiorcy umyka bardzo istotna kwestia, a mianowicie, że Abidaga nie może się porozumiewać z lokalnymi „Turkami", bo nie są oni Turkami w znaczeniu „narodowym" i najczęściej nie znają języka tureckiego, lecz są Turkami w znaczeniu religijnym. Umyka mu również fakt, że Plevljaka, podobnie jak innych zislamizowanych Słowian, łączy z lokalnymi chrześcijanami wspólne pochodzenie, a więc i wspólny język. Jest to jedna z najważniejszych okoliczności powielanych w dziele Andricia. Tak więc stosunki między chrześcijanami a muzułmanami noszą piętno nie tylko różnic religijnych, ale także — definiowanej z perspektywy chrześcijan — zdrady wiary przodków na rzecz uprzywilejowanej w państwie Osmanów wiary w Allacha. Stąd zresztą wyrósł inny stereotyp, nieobecny *explicite* w powieści, ale jej przypisywany w „patriotycznych" interpretacjach — a mianowicie stereotyp o konieczności powrotu muzułmanów *u veru pradedovsku*[22]. Narrator w pewnym momencie mówi:

> Turcy z kasaby pilnie przestrzegają przepisów Koranu, tym bardziej, że dopiero od niedawna są Turkami i nie ma chyba ani jednego, który by nie pamiętał ojca lub dziadka jako chrześcijanina albo świeżo upieczonego poturczeńca. [s. 43]

Pojawiające się w tym cytacie słowo *poturčenjak* ewokuje jeszcze bardziej negatywne konotacje niż tożsame denotacyjnie słowo *Turci*. W przekładzie, jak widzimy, zostaje ono oddane za pomocą słowa „poturczeniec", a więc wyrazu historycznie występującego w polszczyźnie, a oznaczającego analogiczne konwersje na islam w I Rzeczypospolitej. Trzeba jednak nadmienić, że słowo to występuje w języku polskim i w polskiej wyobraźni historycznej rzadko i raczej jest mało zakorzenione. Tymczasem w rodzimej tradycji jest to wyraz częsty, niemożliwy do pominięcia w jakiejkolwiek syntezie historycznej czy podręczniku szkolnym, obecny w kanonicznych dziełach literackich, takich jak przede wszystkim *Górski wieniec* Petra II Petrovicia Njegoša czy *Śmierć Smail-agi Čengicia* Ivana Mažuranicia. Co więcej, w książkach tych — i dzięki nim! — skrajnie negatywny stosunek Słowian chrześcijańskich do islamu został wbudowany w fundamenty kultur narodowych. Niektóre utwory nawet — w tym poemat Njegoša — sławiły zemstę nad poturczeńcami, uznając ich za wrogów bardziej perfidnych niż samych Turków-kolonizatorów. W tym konkretnym przypadku różnica między przekładem a oryginałem nie sprowadza się zatem do nietożsamej denotacji czy konotacji słowa „poturczeniec" (w obu językach jest to wartościowane ujemnie). Różnica sprowadza się do zakorzeniania słowa i jego frekwencji w dyskursie. W języku dawcy wyraz ten sytuuje się w obrębie

[22] Takie przekonanie towarzyszące serbskim nacjonalistom w czasie ostatniej wojny mobilizowało ich do ostatecznej rozprawy z „Turkami" i „zemsty za 500 lat niewoli".

słownictwa aktywnego (i znajduje się — używając instrumentarium kognitywistycznego — w centrum dyskursu tożsamościowego), w przypadku języka biorcy — raczej pasywnego[23] (na peryferiach). A ma to znaczenie niebagatelne, gdyż słownictwo używane często ma na ogół większy potencjał sensotwórczy, w tym głęboko tutaj zakodowany — aksjologiczny.

Leksyka denotująca prawosławnych chrześcijan (Serbów) jest również różnorodna. Dominuje etnonim *Srbi*, a także nazwa pospolita *hrišćanin*. To ostatnie słowo przełożone zostaje na polski — co oczywiste — jako „chrześcijanin". Jest to jednak kolejny przykład ekwiwalencji pozornej, ponieważ słowo rodzime denotuje — czego polski czytelnik wiedzieć nie może — chrześcijanina wyznania prawosławnego. Na określenie katolików w Bośni, zgodnie z tradycją chorwacką, używa się słowa *kršćani* (chorw. *Isus Krist* wobec serb. *Isus Hristos*). Interesujące w aspekcie translatorskim jest również użycie słowa *vlah* jako pogardliwego określenia na Słowian, formułowanego z perspektywy wyznawców Allacha. Tłumaczka stosuje w tym przypadku zabieg egzotyzacji, wprowadzając słowo *Wlah* (i w przypisie komentarz: „pogardliwa nazwa dawana chrześcijanom przez Turków"). Zastanawia zasadność zastosowania egzotyzacji w tym właśnie przypadku, gdyż słowo *Vlah* występuje w powieści zaledwie 11 razy, a ponadto może być dla polskiego czytelnika mylące z dwóch powodów. Po pierwsze, jest ono w kulturach południowosłowiańskich niezwykle wieloznaczne i uwikłane w złożony kontekst kulturowy (zob. też *vlah* w negatywnym znaczeniu „nomada" czy *vlaj* w miejskiej Dalmacji w znaczeniu *morlak*). Po drugie, etymologicznie wywodzi się z tego samego korzenia, co polskie „Włoch" i „Wołoch". Bliskość fonetyczna i odmienność znaczenia mogą prowadzić do konfuzji. Być może należało pomyśleć o zabiegu adaptacji, który tłumaczka zastosowała w innych sytuacjach, np. *Osmanlije* (s. 23) — „jeźdźcy tureccy" [s. 35]. Czy jednak w tym ostatnim przypadku potrafimy nie ulec presji obrazu narzuconemu przez Sienkiewicza w *Trylogii*?

Warto w tym kontekście zatrzymać się na moment przy nazwach własnych, których obecność w oryginale i przekładzie stanowi niezwykle istotny czynnik sensotwórczy, i to co najmniej w dwóch aspektach. Po pierwsze, nazwy własne umożliwiają generowanie dodatkowych znaczeń konotacyjnych, w tym metonimiczny mechanizm utożsamiania jednostki z grupą (*pars pro toto*) lub grupy z jednostką (*totum pro parte*). Po drugie zaś, wspomniane nazwy współtworzą na mapie dzieła literackiego spektrum kategorii mniej lub bardziej obcych/swojskich. W kontekście analizowanej książki Andricia oba te mechanizmy są wyraźnie obecne. W pierwszym przypadku chodzi przede wszystkim o użycie

[23] Na polskich blogach skrajnej prawicy znalazłem teksty — niestety, niepodpisane — w których *per analogiam* do sytuacji serbskiej (*sic*!) słowo „poturczeniec" używa się jako synonim określeń „utrwalacz władzy ludowej" czy „komuch". Zob.: „Wystarczyło jednak 40 lat PRL, by pojawili się ONI — duża grupa uprzywilejowanych „poturczeńców", potocznie zwanych komuchami" (Dostępne w Internecie: http://niepoprawni.pl/blog/1055/iii-rp-obojga-narodowe [Data dostępu: 31.10.2012]).

imion i nazwisk bohaterów, gdyż są one w kulturze bośniackiej nośnikami znaczeń umożliwiających klasyfikację jednostek według przynależności konfesyjnej/narodowej. Dla czytelnika rodzimego naturalne jest, że tylko Serbowie mogą nosić imiona *Radisav*, *Mile*, *Jelisije*, *Đorđe*, *Milan*, gdy tymczasem muzułmanie posługują się imionami: *Tahir*, *Hajrudin*, *Alija*, *Suljaga*. Czytelnik polski, co oczywiste, takiej wiedzy nie ma.

W drugim przypadku sprawa jest bardziej złożona, gdyż dotyczy przede wszystkim toponimów i etnonimów, które pełnią w kulturach — zarówno języka dawcy, jak i biorcy — istotne funkcje znaczące. Każda kultura narodowa ma swoją wewnętrzną mapę aksjologiczną, na której znajdują się aksjologicznie usytuowane nazwy własne, a także nazwy neutralne/obojętne. W analizowanej powieści występują słowa będące kulturowymi ‘drogowskazami’ dla czytelnika rodzimego, np.: *Sarajevo*, *Užice* czy *Stambol*. W języku polskim oddane w polskich wariantach jako „Sarajewo”, „Użice” i „Stambuł”, mają tę samą denotację (są wszakże nazwami własnymi), ale inny sens i nie wywołują zamierzonych przez autora skojarzeń semantycznych. Stolica Osmanów jest w polskiej tradycji na tyle obca, że próbuje się ją w niektórych kontekstach zamienić na nazwę obowiązującą przed pojawieniem się Turków — Konstantynopol (zob. miejsce śmierci Adama Mickiewicza).

Wróćmy do warstwy słownictwa pochodzenia tureckiego lub, za pośrednictwem tureckiego, zapożyczonego z arabskiego. Odnotować należy, że w polszczyźnie występuje niewiele turcyzmów i najczęściej są one egzotyzmami (np. *jasyr*, *buzdygan*), gdy tymczasem w językach południowosłowiańskich stanowią one pokaźny zasób leksykalny. Co istotne, niektóre z nich są na tyle zaadaptowane, że nie konotują obcości i często nie mają alternatywy w żywym słownictwie rodzimym (np.: *soba* — „pokój”, *sat* — „godzina”, *rakija* — „rakija/wódka”). Inne z kolei są odczuwane jako obce, ale różnią się stopniem nacechowania obcości, ewentualnie pełnią funkcję historyzmów (np.: *bej* — „Beg”, *pasza* — „Pasza”, *sevdah* — „miłość/nostalgia”) lub regionalizmów i nazw na określenie specyficznych zjawisk kulturowych/wyznaniowych (np. *ćuprija* — „most”, *čaršija/pazar* — „plac”, *barjak* — „flaga”, *efendija* — „efendi”, *vakuf* — „fundacja islamska”). Stopniowalność nacechowania tego rodzaju słów stwarza naturalnie ogromne możliwości w budowaniu atmosfery świata przedstawionego. Co więcej, turcyzmy w przedstawicielach różnych grup etnicznych wywołują inne skojarzenia wartościujące[24]. Tłumaczka stosuje, jak już powiedzieliśmy, strategię dwoistą — czasem przekłada turcyzmy na polski, rzadziej sięga po zabieg egzotyzacji i używa słów oryginalnych, tłumacząc ich znaczenie w przypisie. Egzotyzacja wywołuje w odbiorcy zupełnie inny rodzaj obcości niż

[24] Leszek Małczak zauważa, że turcyzmy w języku Serbów czy Chorwatów mogą wywoływać zarówno negatywne, jak i pozytywne konotacje (np. *sevdah* czy *melem*). Zob. L. Małczak: *Obraz katolików i muzułmanów w polskich przekładach opowiadania Ivo Andricia „U musafirhani”*. W: „Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 2, cz. 1…, s. 113.

w czytelnikach rodzimych: obcości nieuchwytnej, niepodobnej do niczego znanego i bez dodatkowych skojarzeń konotacyjnych. Tymczasem odbiorca rodzimy ‘odczuwa’ te asocjacje i w ten sposób, w akcie czytania, współtworzy atmosferę uniwersum świata przedstawionego.

Z podobnym mechanizmem mamy do czynienia na poziomie wyboru podstawy stosowanego przez autora dialektu sztokawskiego. Jak wiadomo, większość swoich książek — bo nie wszystkie — pisał Andrić po ekawsku, co najczęściej traktuje się jako wyraz orientacji proserbskiej. Tymczasem w Bośni, z której się wywodzi, dominuje forma (i)jekawska (ewentualnie ikawska). Mamy więc do czynienia z sytuacją paradoksalną. Narrator w *Moście na Drinie* mówi wariantem ekawskim (kojarzonym z Serbią północną, wielkomiejską lub wiejską z bardziej na wschód wysuniętych obszarów), podczas gdy postacie mówią po (i)jekawsku (nacechowanie pierwiastkiem wiejskim, ludowym), co wprowadza pewien rodzaj napięcia językowego. To z kolei wymusza na odbiorcy przyjęcie wielu dodatkowych presupozycji dotyczących miejsca pisarza w literaturach i kulturach południowosłowiańskich, a więc uwzględnienie wszystkich okoliczności, o których była mowa.

Odnotujmy na zakończenie, że pozorna ekwiwalencja może dotykać nie tylko podstawowych jednostek języka, takich jak słowa czy wyrażenia, lecz również innych — bardziej złożonych — poziomów organizacji dyskursu. Istotną funkcję w odbiorze tekstu pełni wzorzec gatunkowy i bliski mu aspekt stylistyczny. Gatunki mowy, zgodnie z koncepcją Bachtina, mogą być elementem generującym sens dyskursu. Weźmy na przykład gawędę szlachecką, tak podstępnie wykorzystaną przez Gombrowicza w rozprawie z polskością w *Trans-Atlantyku*. Niepodobna oddać ów generowany w akcie interpretacji zespół znaczeń w jakimkolwiek innym języku słowiańskim, gdyż — z przyczyn kulturowych i społeczno-politycznych — nigdzie gatunek ów nie występował w takiej formie; nigdzie też nie zostały spełnione warunki pozajęzykowe dla jego zaistnienia. Problem gatunkowy pojawia się również w przypadku twórczości Ivo Andricia, zwłaszcza zaś w kontekście wykorzystania przezeń epiki ludowej czy kronik bośniackich franciszkanów. Epika ewokuje bohaterstwo w walce z Turkami, a więc sytuuje powieść w określonym horyzoncie interpretacyjnym. Z kolei kroniki umieszczają ją w uniwersum tradycji franciszkańskiej, zatem w optyce świata Zachodu. Oddanie w przekładzie tych subtelnych znaczeń jest, oczywiście, niemożliwe. Warto jednak odnotować, że również czytelnik rodzimy bez odpowiedniego wyrobienia literackiego nie będzie potrafił zdiagnozować roli kroniki franciszkańskiej w powieści Andricia (prędzej wychwyci ‘znaczenie’ fragmentów wywodzących się z epiki ludowej). Być może więc należałoby — na kolejnym etapie badań nad przekładem dzieła pisarza z Bośni — wprowadzić dwie instancje odbiorcy: odbiorcę specjalistycznego i potocznego.

**Maciej Czerwiński**

# Uloga stereotipa u oblikovanju polifonog književnog i kulturnog univerzuma na primjeru originala i poljskog prijevoda *Na Drini ćuprija* Ive Andrića

Sažetak

U članku se analizira pitanje stereotipā koji se javljaju u originalnom tekstu Ive Andrića *Na Drini ćuprija* i u poljskom prijevodu Haline Kalite. Kako je svijet Andrićevog romana smješten u izuzetno hibridno, pogranično tlo, transfer smisla u okvir novog jezika, ovdje: poljskog, mora se realizirati u adaptaciji određenih kulturnih matrica i jezičnih jedinica. U istraživanju se pokušava obratiti pozornost na neprikladnost obaju imaginarija (bosanskohercegovačkog i poljskog) te na prividnu ekvivalenciju leksičkih jedinica, a također i na ulogu različitih čitateljā koji, imajući na raspolaganju vlastite kulturno determinirane predožbe/stereotipe, na drugačije načine pristupaju interpreatiji književnog djela.

Ključne riječi: Ivo Andrić, prijevod na poljski, stereotip u prijevodu, imaginarij kulture.

**Maciej Czerwiński**

# The role of stereotypes in shaping the polyphonic literary and cultural universe based on the example of the original and Polish translation of Ivo Andric's novel *The Bridge on the Drina*

Summary

In this article, the question of various stereotypes present in the original and Polish translation (translated by Halina Kalita) of Ivo Andric's novel *The Bridge on the Drina* is taken into consideration. Since the universe of Andric's book is located in the extraordinarily complex hybrid borderland of Bosnia, the very transfer of semantic sense into the new language, here: the Polish language must be realized within the adaptation of certain cultural matrixes and linguistic items. In this research article, several questions are analyzed: the lack of similarity between the Bosnian and Polish cultural universes, the apparent equivalence of linguistic items, and the role of various readers who — bearing their own cultural imaginations/ stereotypes — interpret the book in different ways.

Key words: Ivo Andrić, translation into Polish, stereotypes in translation, the imaginary aspect of culture.

**Anna Muszyńska-Vizintin**

# O destereotypizacji odczytań tekstu oryginału w przekładzie — rozważania o słoweńskim tłumaczeniu kulinariów w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza

Stereotyp w komunikacji w obrębie jednej kultury ma funkcję konsolidującą[1], także mitotwórczą, co nierzadko uważane jest za działanie pozytywne, ponieważ oznacza wspólną wiedzę o rzeczywistości określonej grupy ludzi. W potocznym rozumieniu stereotyp utożsamiany jest z takimi określeniami, jak: „powszechnie znany, szablonowy, utarty, a przez to tradycyjny, banalny"[2].

„Stereotyp — według *Słownika języka polskiego* M. Szymczaka — to funkcjonujący w świadomości społecznej skrótowy, uproszczony i zabarwiony wartościująco obraz rzeczywistości, odnoszący się do rzeczy, osób, grup społecznych, instytucji. Często oparty na niepełnej lub fałszywej wiedzy o świecie, utrwalony jednak przez tradycję i nieulegający zmianom. Potocznie stereotyp to SZABLON; znany, ogólnie przyjęty"[3].

Ma zatem stereotyp również tę właściwość, że pozwala na swego rodzaju skrótowość czy ekonomizację mentalno-językową: stereotypowych pojęć czy

---

[1] Por. B. Tokarz: *Stereotyp ojczyny w tłumaczeniu słoweńskim „Trans-Atlantyku"*. W: *Między oryginałem a przekładem*. T. 8: *Stereotyp a przekład*. Red. U. Kropiwec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków 2003, s. 212.

[2] *Mały słownik języka polskiego*. Red. S. Skorupka. Warszawa 1974, s. 777.

[3] *Słownik języka polskiego*. T. 3. Red. M. Szymczak. Warszawa 1990, s. 332.

sformułowań nie trzeba wyjaśniać czy tłumaczyć, ponieważ są niejako powszechnie znane, poza tym porządkują otaczającą człowieka rzeczywistość, upraszczają i ułatwiają rozumienie świata (nierzadko ze szkodą dla obiektu stereotypizacji), nie wymagają wysiłku myślenia czy weryfikacji, po prostu są przyjmowane w toku procesu wychowania na podstawie nabytej automatycznie wiedzy. W ten właśnie sposób charakteryzuje w socjologii pojęcie „stereotyp" Walter Lippmann — stając się jednocześnie autorem chyba najczęściej cytowanej definicji stereotypu jako ukształtowanego przez świat zewnętrzny „obrazu w naszej głowie"[4].

Zdaniem Lippmanna — o czym często zapominamy, cytując przytoczone zdanie — ważny jest jednak przede wszystkim proces nabywania tych „obrazów" i ich deterministyczna rola w postrzeganiu przez człowieka otaczającej go rzeczywistości. Po pierwsze: stereotyp ze względu na swoje właściwości upraszczające pełni funkcję orientacyjną i ułatwia poruszanie się w świecie, ponieważ: „[…] nie jesteśmy dobrze wyposażeni w umiejętność rozpoznawania wszystkich subtelności, licznych różnorodności, niezliczonych permutacji czy kombinacji obecnych w naszym otoczeniu, jesteśmy jednak zmuszeni w nim funkcjonować, toteż żeby opanować otaczający nas świat, rekonstruujemy go za pomocą upraszczającego modelu"[5].

Po drugie zaś stereotyp niejako fałszuje postrzeganą rzeczywistość, którą konceptualizujemy zazwyczaj przez pryzmat wcześniej nabytej wiedzy, a nie w wyniku czystej percepcji (nie widzimy tego, co jest naprawdę, ale to, „czym nasz umysł jest napełniony na temat tego, co widzimy")[6]. Stereotypy są elementem procesu uspołecznienia jednostek, ważną rolę w ich powstawaniu odgrywa czynnik historyczno-narodowy, a objawiają się w zachowaniach, w sztuce, w rytuale, w obyczajach, w micie oraz w języku; budują poczucie tożsamości najczęściej oparte na opozycji do innych. „W komunikacji wewnątrzkulturowej służą konsolidacji określonej zbiorowości (narodowej, zawodowej czy wyznaniowej) w celu zachowania jej tożsamości, odgrywając często rolę obronną przed tym, co na zewnątrz"[7] — pisze Bożena Tokarz.

O tożsamościowotwórczej roli *Pana Tadeusza* w życiu polskiego narodu nie trzeba nikogo przekonywać — poemat, będący polską epopeją narodową, stanowi kwintesencję naszej kultury narodowej. Wiedzą o tym wszyscy, którzy zaczynali świadomą edukację polonistyczną od uczenia się na pamięć *Inwokacji*, koncertu Wojskiego czy Jankiela. Chyba nie ma w historii literatury polskiej utworu bardziej uwikłanego w kulturę niż *Pan Tadeusz*. Strona formalna poe-

[4] „Plemienny napitek Słowian środkowych i wschodnich…". Cyt. za: E. Skibińska: *Alkoholowe rytuały bohaterów powieści Tadeusza Konwickiego we francuskim przekładzie.* W: *Język — stereotyp — przekład*. Red. E. Skibińska, M. Cieński. Wrocław 2002, s. 179.

[5] W. Lippmann: *Javno mnenje*. Prev. V. Zei. Ljubljana 1999, s. 41 (Tłum. A. Muszyńska-Vizintin — A.M.).

[6] Za: ibidem, s. 83.

[7] B. Tokarz: *Stereotyp ojczyzny…*

matu, konstrukcja, stylistyka (13-zgłoskowiec, stylizacja na szlachecką gawędę), świat przedstawiony, a w nim korowód różnorakich postaci (przekrój ówczesnego społeczeństwa polskiego, różnych postaw i mentalności), obyczajowość, topografia, magiczna litewska natura, przede wszystkim zaś sprawy historyczno-polityczne funkcjonujące z uwagi na pamięć, tradycję i czynne uczestnictwo w przełomowych dla narodu wydarzeniach — wszystko to nadaje poematowi specyficzny „koloryt lokalny", mocno osadza go w konkretnym kontekście kulturowym, staje się summą, eksplikacją polskiej tradycji, stanowiąc jednocześnie kwintesencję „polskości", jej idealny — rzec można, stereotypowy — model, od czasu romantyzmu nieustannie przywoływany w szeroko pojętych, także literackich, debatach narodowych.

Mickiewicz wydaje *Pana Tadeusza* w Paryżu, w 1834 r., po klęsce powstania listopadowego; rozczarowany rzeczywistością emigracyjną, wraca do „kraju lat dziecinnych", zamykając swoją opowieść w konwencji idyllicznej ziemiańskiej baśni[8], o czym świadczą chociażby baśniowe formuły początku i końca historii („Wśród takich pól przed laty…" i „i ja tam z gośćmi byłem, miód i wino piłem, / A com widział i słyszał, w księgi umieściłem")[9].

„Gdy rzeczywistość polityczna — pisze A. Witkowska — nie stwarzała sceny dla rycerzy wolności, a stabilizacja porządku europejskiego degradowała pielgrzymów do roli uciążliwych emigrantów, gdy wśród samego wychodźstwa wybuchały coraz gwałtowniejsze spory, Mickiewicz wystąpił z poematem o harmonii życia, sile wspólnoty, pięknie tradycji i urodzie ziemi ojczystej. Nie tylko leczył ludzi tęskniących przypomnieniem realności polskiej, ale przywracał im poczucie obywatelstwa kraju o odmiennej niż Zachód formule kultury […]. Siła poematu Mickiewicza polega przede wszystkim na umiejętnym, harmonijnym spleceniu wielu sfer życia w stabilny wzorzec polskości"[10]. Dodać należy: wzorzec nienaruszalny, zastygły w kapsule czasowej i narracyjnej (*vide*: zewnętrzny wobec „czasu powieściowego" narrator *Inwokacji* i *Epilogu*), wzorzec, który nadał Soplicowu rangę mitycznego niemal centrum polskości:

> Ilekroć z Prus powracam chcąc zmyć się z niemczyzny
> [mówi w samym środku poematu Bartek Dobrzyński (Prusak)]
> wpadam do Soplicowa, jak w centrum polszczyzny:
> Tam się człowiek napije, nadysze Ojczyzny! (s. 158)

W polskiej tradycji kulturowej i literackiej *Pan Tadeusz* funkcjonuje jako „zapis polskości" — jest „nasz", swojski. Wszystkie twory polskiej kultury traktujące o narodowej specyfice czy tożsamości Polaków zawsze w jakiś sposób odnosiły się i odnoszą do Mickiewiczowskiego poematu.

[8] Zob. ibidem.

[9] Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Kraków 1995.

[10] A. Witkowska, R. Przybylski: *Romantyzm*. Warszawa 1999, s. 296.

„Wspólne uniwersum znaków — symboli obumiera i odnawia się, zachowując jednak ciągłość, jest bowiem gruntem, na którym spotykają się różne pokolenia […]. Umiłowanie powstaje z poczucia przynależności, tak kochamy w przeciwieństwie do cudzego nasze pole, zagrodę, wierzby i fujarki, piosenki i tańce, melodie i figury narodowego teatrum wyobraźni, figury powtarzalne, powszechnie i łatwo rozpoznawalne, ale tylko przez nas! — ułana i spiskowca, więźnia i tułacza, dziewicę żegnającą powstańca i matkę opłakującą poległego syna. Wszystko to tworzy naszą ojczyznę”[11] — pisze Jan Prokop w artykule *Polskie uniwersum*, będącym częścią zbiorowej publikacji *Oblicza polskości*; także tutaj, razem z polską tradycją romantyczną, *Pan Tadeusz* staje się wyznacznikiem tego, co polskie, istotną częścią „mitologii narodowej”, która tworzy tzw. matecznik archetypów i toposów[12] — co więcej, jest zbiorem takich toposów.

Zakorzenienie kulturowe naszej epopei narodowej, w kontekście rozważań o przekładzie, rodzi całą serię problematycznych pytań, oscylujących nie tylko wokół zagadnienia przekładalności/nieprzekładalności, ale również wokół możliwych odczytań tekstu przez odbiorcę sekundarnego nieposiadającego szkolnej (czytaj: stereotypowej) wiedzy dostarczającej gotowej i „jedynie słusznej” interpretacji dzieła.

„Tłumaczenie każdego wybitnego utworu zanurzonego w kulturze narodowej, odwołującego się do kulturowego kodu jako narzędzia komunikacji czytelników należących do konkretnej społeczności, stanowi zadanie niezmiernie ambitne — można wręcz zastanawiać się, czy wykonalne, jeśli przypomnieć, że różnice kulturowe są uważane za jedną z przyczyn nieprzekładalności. W tłumaczeniu zaś »polskiej epopei narodowej« trudności może stwarzać właściwie wszystko: wersyfikacja, elementy gwarowe, prowincjonalizmy, zapożyczenia, zindywidualizowanie języka postaci, liczne aluzje obyczajowe i kulturowe wszelkiego rodzaju, a przede wszystkim bogactwo świata przedstawionego, przywołanego z pieczołowitością i dbałością o konkret”[13].

Celem niniejszego artykułu jest omówienie wybranych przykładów związanych z kulinariami stereotypów kulturowych w *Panu Tadeuszu*, a stanowiących podstawę do sformułowania pewnych wniosków na temat stereotypu w przekładzie w ogóle, jego potencjalnej przekładalności czy funkcjonowania w nowym kontekście kulturowym. Pomocna tu będzie koncepcja stereotypu sformułowana przez przedstawicieli szkoły językoznawczej o orientacji etnolingwistycznej

[11] J. Prokop: *Polskie uniwersum*. W: *Oblicza polskości*. Red. A. Kłoskowska. Warszawa 1990, s. 118—119.

[12] Ibidem.

[13] E. Skibińska: *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza”*. Wrocław 1999, s. 8.

(Bartmiński, Panasiuk)[14] z dwóch powodów: przedmiotem badań/rozważań jest dzieło literackie, rozumiane jako szczególny rodzaj językowego obrazu świata[15], ale również język jako narzędzie literatury —„magazyn doświadczeń całej wspólnoty komunikatywnej”[16], przechowujący te doświadczenia w postaci pewnego rodzaju schematów mentalnych pozwalających je właściwie (stereotypowo) konotować[17].

J. Bartmiński definiuje stereotyp jako „subiektywnie determinowane wyobrażenia podmiotu, obejmujące zarówno cechy opisowe, jak i wartościujące obraz oraz będące rezultatem interpretacji rzeczywistości w ramach społecznych modeli poznawczych”[18]. Co ważne: rozumienie to nie przeciwstawia stereotypów językowych (formalnych) stereotypom mentalnym, lecz łączy je w szerokim zakresie. Podobnie klasyfikuje stereotypy J. Panasiuk, traktując je jako „podklasę pojęć potocznych, które są silnie zabarwione podmiotowo, swoiście wewnętrznie zorganizowane i wchodzą w skład językowo-kulturowego obrazu świata danej wspólnoty komunikacyjnej”[19].

Dość często można spotkać się ze stwierdzeniem, że stereotyp kulturowy jest nieprzekładalny (*vide*: M. Potok-Nycz, T. Bałuk-Ulewiczowa)[20], może być również powodem niezrozumienia tekstu w odmiennym kontekście kulturowym. I faktycznie trudno się z tym nie zgodzić. „Bywa tak — pisze Teresa Bałuk-Ulewiczowa — że dla czytelników docelowych dobry nawet przekład pozostaje »martwą literą«, »zamkniętym skarbem bez klucza« z powodu braku przeżycia z ich strony zjawisk opisywanych w tekście, zjawisk tkwiących głębiej niż w samej warstwie semantycznej i formalnej, czytelnym tylko pod warunkiem uczestnictwa w zbiorowym doświadczeniu tychże wydarzeń. Ważna jest tutaj zbiorowość owych przeżyć, wiadomo bowiem, że jako jednostki zawsze odbieramy tekst (dzieło literackie) według osobistego klucza”[21]. War-

[14] Zob. np. J. Bartmiński, J. Panasiuk: *Stereotypy językowe*. W: *Współczesny język polski. Encyklopedia kultury XX wieku.* T. 2. Red. J. Bartmiński. Wrocław 1993.

[15] Por. M. Bugajski, A. Wojciechowska: *Językowy obraz świata a literatura*. W: *Język a kultura*. T. 13. Red. A. Dąbrowska, J. Anusiewicz. Wrocław 2000, s. 155—156.

[16] Ibidem.

[17] Właściwszy byłby tutaj termin „prototyp”, z uwagi na bardziej płynną i otwartą strukturę tegoż pojęcia. O różnicy między stereotypem a prototypem pisały np. R. Grzegorczykowa, G. Habrajska. Zob. R. Grzegorczykowa: *O rozumieniu prototypu i stereotypu we współczesnych teoriach semantycznych*. W: *Język a kultura*. T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki*. Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998, s. 109—115; G. Habrajska: *Prototyp — stereotyp — metafora*. W: *Język a kultura*. T. 12…, s. 116—123.

[18] J. Bartmiński: *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem*. W: *Język a kultura.* T. 12…, s. 64.

[19] J. Bartmiński, J. Panasiuk: *Stereotypy językowe*…, s. 365.

[20] Zob. M. Potok-Nycz: *Czy stereotyp jest przekładalny*. W: *Między oryginałem…*, s. 109—125; T. Bałuk-Ulewiczowa: *Stereotypy a nieprzekładalność bezwzględna*. W: *Między oryginałem*…, s. 35—49.

[21] Ibidem, s. 36.

to jednak spojrzeć na ten problem z innej perspektywy, przyjmując postawę „badawczego optymizmu": w kontekście ekwiwalencji dokładnej (formalno-funkcjonalnej) stereotyp stawia przed tłumaczem faktyczne ograniczenia, natomiast jeśli spojrzymy na tekst tłumaczenia jako wielopłaszczyznową „zabawę" w interpretację — także według „osobistego klucza" zarówno tłumacza, jak i odbiorcy sekundarnego — stereotyp utraci swą szablonowość, przestanie być schematem, ulegnie destereotypizacji. Konieczne będzie przyjęcie dwóch ważnych postaw metodologicznych: Po pierwsze, zdefiniowanie (za Bartmińskim) językowego obrazu świata jako interpretacji, nie zaś odzwierciedlenia rzeczywistości[22], co pozwoli na modyfikację albo dekonstrukcję danego stereotypu w myśl tezy, że „stereotypy mogą ulegać zmianie wraz ze zmianami rzeczywistości pozajęzykowej i wraz ze zmianami języka"[23]. Po drugie, niezbędne będzie potraktowanie procesu przekładu jako szeroko pojętego dialogu między kulturami.

Teoria przekładu jako komunikacji międzykulturowej — „otwarta" i interdyscyplinarna — pozwala spojrzeć na przekład z szerszej perspektywy, czego dowodem są w Polce znakomite prace takich badaczy, jak Bożena Tokarz, Elżbieta Skibińska, Elżbieta Tabakowska, Roman Lewicki czy Krzysztof Hejwowski.

„Tłumaczenie może być postrzegane jako swego rodzaju konfrontacja nie tyle języków, ile systemów kulturowych w akcie komunikacji dokonującym się za pomocą tekstów. W miejsce pojęć takich, jak »proces zamiany«, »przekodowanie«, „substytucja«, jakimi dotychczas operowało językoznawstwo, wprowadza się pojęcie »konfrontacji«, »dialogu«, »spotkania kultur«[24].

Wzięcie pod uwagę tych dwóch kluczowych założeń ukazuje funkcjonowanie stereotypu w tekście oryginału i przekładu nie jako jednostki nieprzekładalnej, lecz jako elementu „mobilnego", modyfikowalnego, który może ulec destereotypizacji: przeniesiony w inny kontekst kulturowy, w inny kod językowy i odczytany przez mającego inną wiedzę kulturową odbiorcę sekundarnego, przestanie być skostniałym schematem, a stanie się ożywionym na nowo śladem innej kultury.

„Istnieje ścisła zależność pomiędzy życiem społeczeństwa a słownictwem języka, jakim to społeczeństwo mówi — pisze Anna Wierzbicka. Oczywistego przykładu z zakresu materialnej, widzialnej sfery życia dostarcza słownictwo związane z jedzeniem i piciem. Nie jest to, rzecz jasna, przypadek, że w języku polskim istnieją takie słowa, jak bigos, barszcz czy powidła, niemające swoich odpowiedników w języku angielskim […], oczywiste jest, że słowa tego rodzaju mogą nam wiele powiedzieć o tradycjach kulinarnych poszczególnych

[22] J. Bartmiński: *Podstawy lingwistycznych badań*...

[23] J. Panasiuk: *O zmienności stereotypów*. W: *Język a kultura*. T. 12…, s. 85.

[24] E. Skibińska: *Przekład a kultura*…, s. 35.

ludów”[25]. Ogromne znaczenie w tworzeniu w *Panu Tadeuszu* kulturowego krajobrazu polskości mają właśnie kulinaria. W niniejszym artykule, z uwagi na zróżnicowanie i ogrom problematyki, będzie możliwe przyjrzenie się jedynie ich wybranym aspektom — będą to przede wszystkim typowo polskie nazwy potraw, głównie te, które są znane także dzisiaj (stając się niejako „ponadczasowym dobrem narodowym”). W poemacie wymienione zostały również potrawy (takie, jak np. spożywane na śniadanie gorące, śmietaną zabielane piwo z pływającym, „gruzłami posiekanym, twarogiem”), które — ze względu na upływ czasu — są obce współczesnemu czytelnikowi; tym samym znajduje się on niejako w sytuacji podobnej do sytuacji odbiorcy sekundarnego.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że przepisy, nazwy potraw, ogólnie rzecz ujmując kulinaria, są jedną z najbardziej niezmiennych dziedzin funkcjonowania człowieka. Nawet jeśli uległy pewnym modyfikacjom, dzięki przynależności do praktycznej/użytkowej sfery życia, to można — na podstawie wiedzy pokoleniowej — zrekonstruować ich pierwotną formę. O ile (dość szybko) zmienia się moda czy technologia, także struktury społeczne albo funkcje społeczno-polityczne, o tyle kulinaria cechują się pewną stałością, ponieważ ich istotą i jednocześnie walorem jest przywiązanie do tradycji, przekaz z pokolenia na pokolenie, tradycyjność receptur. Wydaje się, że jedzenie to najbardziej stała i zrozumiała dla współczesnego czytelnika część świata przedstawionego poematu. E. Skibińska pisze:

„Większość potraw pojawiających się w *Panu Tadeuszu*: zrazy, chłodnik, barszcz, rosół czy bigos — „bigos narodowy!”, jak za Norwidem mówił Wyka — stanowi jakby dobro wspólne i autora poematu, i czytelników. Są one przyrządzane także dzisiaj, według przepisów pewnie zróżnicowanych, bo przecież każdy kucharz i każda kucharka ma swój wypróbowany sekret — stanowiący łącznik między Soplicowem i współczesnością […]. Zapewne więc w przeciwieństwie do strojów nienoszonych, a w rezultacie częściowo zapomnianych — żaden czytelnik nie ma wątpliwości, co oznaczają wymienione nazwy […]”[26].

Nazwy potraw typowych dla kuchni polskiej pojawiające się w poemacie (a stanowiące wybrany materiał badawczy) to przede wszystkim CHŁODNIK, BARSZCZ, ROSÓŁ oraz BIGOS; można powiedzieć — za Wierzbicką — że są to tzw. „słowa klucze do kultury”[27] albo realia kulturowe, „leksemy (pojedyncze słowa), którym towarzyszy rodzaj kulturowej konotacji, będące — jak zauważa M. Potok-Nycz — stereotypami kulturowymi, na które składa się potoczne wyobrażenie pojęcia, ustabilizowane w tradycji użytkowników danej kultury”[28], wraz z jej specyfiką.

---

[25] A. Wierzbicka: *Słowa klucze. Różne języki — różne kultury*. Przeł. I. Duraj-Nowosielska. Warszawa 1997, s. 16.

[26] E. Skibińska: *Przekład a kultura*…, s. 165.

[27] A. Wierzbicka: *Słowa klucze*..., s. 16.

[28] M. Potok-Nycz: *Czy stereotyp jest przekładalny*…, s. 112.

Śniadania, obiady i kolacje wyznaczają w *Panu Tadeuszu* mityczny porządek czasowy. Cyklicznie, rytualnie powtarzające się posiłki ewokują niezmienność, trwałość i pewien rodzaj zamknięcia rzeczywistości Soplicowa, które dzięki temu wydaje się niepodlegającą zmianom ostoją polskich obyczajów, kultywowanych przez centralną (choć nie główną) i najbardziej konserwatywną postać poematu: Sędziego. Przywiązanie do porządku rozumianego jako przywiązanie do obyczaju i etykiety jest dla Sędziego tożsame z kultem tradycji i tradycyjnych wartości, które dają poczucie bezpieczeństwa i gwarantują stałość, trwanie oraz niezmienność rzeczy. „Za tym ogólnym rygoryzmem porządku kryła się u Sędziego ogólniejsza filozofia życia społecznego, przede wszystkim wzgląd na tradycję […]; duch narodowości ujęty w ład i reguły etykiety stał się podstawą tej niezmiernie pochlebnej opinii powiatowej o Soplicowie jako centrum polszczyzny, gdzie się człowiek napije, nadysze ojczyzny”[29]:

> Bo Sędzia w domu dawne obyczaje chował
> I nigdy nie dozwalał, by chybiano względu
> Dla wieku, urodzenia, rozumu, urzędu.
> „tym ładem — mawiał — domy i narody słyną,
> Z jego upadkiem domy i narody giną!” (s. 11)

Obiad i wieczerza w Soplicowie zawsze zaczynają się stałym rytuałem uporządkowania biesiadujących oraz wypiciem wódki przez mężczyzn i wspólnym jedzeniem litewskiego chłodnika. Rytuał ten, na zasadzie dokładnego powtórzenia, wymieniony zostaje w *Panu Tadeuszu* trzy razy — chłodnik więc, „chołodziec litewski” to potrawa, która w poemacie pojawia się najczęściej:

> Goście weszli w porządku i stanęli kołem;
> Podkomorzy najwyższe brał miejsce za stołem;
> Z wieku mu i urzędu ten zaszczyt należy.
> Idąc kłaniał się damom, starcom i młodzieży.
> Przy nim stał kwestarz, Sędzia tuż przy Bernardynie,
> Bernardyn zmówił krótki pacierz po łacinie.
> Mężczyznom dano wódkę; wtenczas wszyscy siedli
> I chołodziec litewski milcząc żwawo jedli. (s. 13, 73, 113)

Zdaniem M. Jarosińskiej, w poemacie uderza pewna „oczywistość chłodnika — chłodnik, jaki jest każdy wie”[30], choć nie można się z tym do końca zgodzić, ponieważ w wydaniu *Pana Tadeusza* Biblioteki Narodowej Stanisław Pigoń zamieszcza wyjaśniający przypis, że „chołodziec (forma białoruska), czyli

[29] A. Witkowska, R. Przybylski: *Romantyzm*…, s. 298.
[30] M. Jarosińska: *Kuchnia polska i romantyczna*. Kraków 1994, s. 205.

chłodnik, jest potrawą ulubioną na Litwie w porze letniej, z młodych liści burakowych, ogórków, jaj, szyjek rakowych i zimnej śmietany”[31].

Chłodnik, przynajmniej ze słyszenia, jest zupą dobrze znaną odbiorcy polskiemu — mylić może jedynie owa białoruska, archaiczna forma leksemu: *chołodziec*. Powtarzalność rytuału jedzenia chłodnika oraz określający go przymiotnik „litewski” dowodzą tego, że była to zupa dla tego regionu charakterystyczna, o czym zaświadcza również w *Encyklopedii staropolskiej* Z. Gloger, podając na nią dokładny przepis[32].

Innymi typowo polskimi zupami poematu są „rosół staropolski” i „barszcz królewski”. O ile chłodnik wydaje się daniem codziennym (na co wskazują jego rytualne, powtarzalne spożywanie i obecność na stole Soplicowa w dni powszednie), o tyle barszcz królewski i rosół staropolski otwierają korowód dań sławnego „obiadu polskiego” podczas uroczystej „uczty staropolskiej” z ostatniej księgi poematu, co oznacza, że zupy te mają znaczenie odświętne, są jedzone przy okazji ważnych uroczystości. Jeśli chodzi o rosół, to jego „niedzielna” funkcja w zasadzie niezmiennie trwa do dnia dzisiejszego:

> tu Wojski skończył opis i laską znak daje,
> I wnet zaczęli wchodzić parami lokaje
> Roznoszący potrawy: barszcz królewskim zwany
> I rosół staropolski sztucznie gotowany,
> Do którego Pan Wojski z dziwnymi sekrety
> Wrzucił kilka perełek i sztukę monety,
> (Taki rosół krew czyści i pokrzepia zdrowie). (s. 257)

Z. Gloger pisze, że „barszcz, krupnik, rosół, kapuśniak — to prawdziwie polskie zupy!”[33], przy czym jedynie barszczowi w swojej *Encyklopedii staropolskiej* poświęca specjalne miejsce hasłowe, wyjaśniając, że jest to „od najdawniejszych czasów ulubiona w Polsce polewka kwaskowata, gotowana zwykle z kwasu burakowego (tzw. zakwaszona ćwikła) lub chlebowego, uważana przez dawnych botaników za lekarstwo […]. Cezary Biernacki — cytuje Gloger — podaje, że barszcz królewski był najpopularniejszą, a w miarę dodawanych przypraw najcelniejszą, prawdziwie polską, z wielkim smakiem, ba! z respektem! przyjmowaną zupą. (Bywał dwojaki: mięsny i postny: pierwszy z uszkami, gotowany z mięsem wołowym, rurą lub chrzanem, drugi: czysty lub zabielany z grzybami, śledziem i kaszą.) W Litwie lud gotował barszcz z boćwiny, czyli liści burakowych”[34].

Barszcz współcześnie nie ma już wymiaru „królewskiego”, wersja barszczu czerwonego zwana jest potocznie „zupą buraczkową” albo też nazwa „barszcz”

[31] A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz*. Oprac. S. Pigoń. Wrocław—Warszawa—Kraków 1996, s. 29.
[32] Zob. hasło „Zupy”, w: Z. Gloger: *Encyklopedia staropolska*. Warszawa 1974, s. 508.
[33] Ibidem.
[34] Ibidem, s. 116—117.

dotyczy określenia samego zakwasu mącznego, z którego później dopiero powstaje inna zupa, np. popularny żurek. Dzisiaj pierwszeństwo w momentach uroczystych zdecydowanie przypada rosołowi, podawanemu — poza niedzielą — na wszelkiego rodzaju chrzcinach, weselach i jubileuszach małżeńskich — tak też stereotypowo rosół się kojarzy. W poemacie wrzucono do niego „z dziwnymi sekrety / kilka perełek i sztukę monety": jest to jedna z metod wydobycia z rosołu właściwości leczniczych — informację tę podaje Stanisław Czerniecki, autor znanej w tamtych czasach książki kucharskiej z 1682 r. (to z niej Wojski przygotowuje potrawy na „ostatnią ucztę staropolską", o czym można dowiedzieć się z autorskich przypisów Mickiewicza). Czerniecki pisze: „[…] trzeci sekret daje cudowne lekarstwo przyrządzone z soku różnych mięsiw uważonego ze sznurem pereł i dukatem"[35]. Istotą rosołu jest więc również to, że jako „wywar z kości i mięsa z dodatkiem jarzyn"[36] stanowi podstawę innych zup, będąc niejako ich esencją.

W przekładzie przed tłumaczem poważne trudności stawia fakt, że nazwy potraw odwołują się zazwyczaj do doświadczenia zmysłowego odbiorców (smak), którzy denotują dany leksem dzięki wiedzy ogólnej o potrawie, połączonej z indywidualnym doświadczeniem. Trudno jest przedstawić smak na obrazku — zauważa E. Skibińska: „o ile bowiem można sięgnąć po encyklopedyczną ilustrację czy opis i zobaczyć, dowiedzieć się […], jak wyglądały kontusz czy konfederatka, o tyle przecież nie sposób obiektywnie opisać smaku zrazów, bigosu czy kawy"[37]. Dlatego też najczęściej odbiorca sekundarny, nie znając danej potrawy, odkrywa ją dzięki kontekstowi albo po prostu dowiaduje się o niej z przypisu, co również wymaga od niego odrobiny wyobraźni.

Wszystkie trzy omówione wcześniej potrawy (zupy) w przekładzie słoweńskim zostały zekwiwalentyzowane za pomocą opisowej amplifikacji: „chłodnik litewski" to „litvanska hladna pesna juha"[38]:

> ko moški so spili žganje, vsi so sedli,
> Litvansko hladno pesno juho s tekom jedli. (s. 15, 79, 123)

Dodatkowo — prawdopodobnie z uwagi na sugestię S. Pigonia — owa: „litvanska hladna pesna juha" została opatrzona przypisem: „juha iz rdeče pese, kumaric, jajc, koščkov mesa ali rakov in kisle smetane, servirana hladno" (s. 323). Ważne w tym miejscu są wszystkie znaczące informacje, podkreślające specyfikę chłodnika — przy czym jego pełne znaczenie w przekładzie buduje

[35] Za: ibidem, s. 114.

[36] *Słownik języka polskiego*. T. 3. Red. M. Szymczak…, s. 75.

[37] E. Skibińska: *Przekład a kultura*…, s. 166.

[38] Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: A. Mickiewicz: *Gospod Tadej ali zadnji maščevalni pohod na Litvi. Plemiška povest v verzih iz let 1811 in 1812 v dvanajstih spevih*. Prev. R. Štefan. Ljubljana 1974.

(czy zestawia) kilka znaczeń leksemów słoweńskich: „litvanska" — „z Litwy" (lokalizacja geograficzna), „hladna" — „zimna" (specyfika serwowania), „pesna" — „buraczana" (główny składnik przepisu), „juha" — „zupa", „wywar" (nazwa ogólna, przynależność). Również przypis wydaje się tutaj wyborem koniecznym, ze względu na to, że podobnie brzmiąca „definicja" (amplifikacyjne wyjaśnienie) pojawia się w przypadku „barszczu królewskiego" — w tłumaczeniu jego ekwiwalent to: „kraljevska pesna juha" — jedynym zatem elementem odróżniającym chłodnik (bez przymiotnika „królewski") od barszczu jest fakt, że nie je się go na zimno. Odbiorca sekundarny (nie zerknąwszy do przypisu z dokładnym opisem chłodnika) będzie te dwie zupy kojarzył podobnie, jako „zupę z buraków" — obie bowiem zostały skategoryzowane jako „pesna juha". W zasadzie jedynie kontekst: czas i miejsce podania (chłodnik — powszednio, barszcz — uroczyście) oraz przymiotnik „kraljevska" rozróżni status i specyfikę obydwu zup, prezentując odbiorcy słoweńskiemu miejsce owych dań w kulturze kulinarnej Polaków:

> S tem Vojski je končal in s palico dal znak,
> In že z jedmi strežarji stopajo čez prag:
> Najprej na vrsti sta **kraljevska pesna juha**
> In **mesna, staropoljska**, ki se čudno kuha,
> Saj Vojski vanjo na način skrivnosten, star,
> Tri bisere je vrgel in kovan denar
> (ki čisti taka juha, zdravje okrepi). (s. 285)

Jak widać, podobnie rzecz ma się z „rosołem" — jego waga i funkcja dania uroczystego stają się w przekładzie oczywiste: razem z barszczem („kraljevsko pesno juho") przez współrzędność spójnikową jest — „prva na vrsti" — najważniejszym daniem „obiadu polskiego".

Wydawać by się mogło, że „rosół staropolski" jako „mesna staropolska juha" w tłumaczeniu również przybiera formę amplifikacyjnego wyjaśnienia, jednak tak się nie dzieje, ponieważ w języku słoweńskim „juha"/„mesna juha" (mimo rozszerzenia) jest dokładnym ekwiwalentem polskiego rosołu. Leksem „juha", oznaczający ogólnie „zupę", jednocześnie oddaje jej esencję, istotę, a więc „wywar"; po dodaniu przymiotnika uszczegóławiającego „mesna" — albo jeszcze szczegółowiej: „goveja" (wołowa), „piščančja" (drobiowa) — oznacza właśnie ową podstawę wszelkich zup — „wywar z mięsa i jarzyn" tożsamy z „rosołem". Rzeczywiście, słoweńska „mesna" („goveja", „piščančja", „svinjska") „juha" ma smak i składniki takie same, jak polski rosół. W przekładzie jednak oswojona „doświadczeniowo", znana dobrze odbiorcy słoweńskiemu potrawa została „uegzotyczniona", naznaczona śladem polskości z uwagi na konsekwentne zachowanie przez tłumaczkę leksemu „staropoljska".

Warto zwrócić uwagę na obecne w oryginale, stereotypizujące, ukonkretniające kwantyfikatory nazw polskich realiów kulturowych: jeśli „chłodnik", to

„litewski', „barszcz" — „królewski", „rosół — staropolski". Określenia te kulturowo, ale również geograficznie „naznaczają" wymienione rzeczowniki, utożsamiają je na zawsze z polską kulturą, tworząc ów specyficzny „klimat polskości". Tłumaczka prawie zawsze (czasem nawet kosztem rytmu wiersza) zachowuje tego typu „polonizujące" ukonkretnienia, konsekwentnie eksponując ślady wszelkiej obcości w ramach mocno wyczuwalnej strategii prezentacji.

Fragment *Pana Tadeusza* traktujący o bigosie jest chyba najpiękniejszym hołdem w literaturze polskiej oddanym potrawie. Gloger pisze: „[…] a któryż to Polak na wspomnienie bigosu nie sięga myślą do *Pana Tadeusza*!?"[39]. Bigos jako danie, które każdy Polak jadł i zna od zawsze, uważany jest za „arcypraktyczny wynalazek kuchni polskiej […], który — jak czytamy w *Encyklopedii staropolskiej* — podaje się na gorące śniadanie, zwłaszcza dla wyjeżdżających w podróż, i na wieczerzę. W domach staropolskich bigos z kiełbasą podany przed zupą rozpoczynał obiad"[40]. Według *Słownika języka polskiego*, jest to „potrawa przyrządzana z kapusty kiszonej, różnych gatunków mięsa i kiełbasy, gotowana na wywarze z kości i grzybów suszonych z dodatkiem przypraw"[41].

Cyprian Kamil Norwid w *Liście do Henryka Prendowskiego*[42] określił bigos mianem „narodowy!", co niejako przyczyniło się do powstania nieprototypowych konotacji tegoż leksemu, związanych z bałaganem, chaosem, zamieszaniem (fraz. „narobić bigosu, sprawić kłopot, zmartwienie, narobić zamieszania")[43], a używanych zazwyczaj w odniesieniu do sytuacji politycznej w Polsce, co również wpisuje się niejako w powyższe rozważania o (stereotypie) „polskości".

W poemacie Mickiewicza scena z gotowaniem bigosu odbywa się w dość kluczowym momencie, a mianowicie po polowaniu, podczas którego Robak ratuje życie „ostatniemu z Horeszków". Rzecz dzieje się na powietrzu:

> W kociołkach bigos grzano, w słowach wydać trudno
> Bigosu smak przedziwny, kolor i woń cudną:
> Słów tylko dźwięk usłyszy i rymów porządek,
> Ale treści ich miejski nie pojmie żołądek.
> Aby cenić litewskie pieśni i potrawy,
> Trzeba mieć zdrowie, na wsi żyć i wracać z obławy. (s. 99)

„O nie! — pisze Kazimierz Wyka — nie jest to już potrawa dla hultajów ani też pokarm niezdrowy (choć rzeczywiście „trzeba mieć doń zdrowie"), tu bigos staje się składnikiem obrzędu lub — jak kto woli — elementem rytuału

[39] Z. Gloger: *Encyklopedia*…, s. 172.
[40] Ibidem, s. 172—173.
[41] *Słownik języka polskiego*. T. 1…, s. 164.
[42] Zob. pl.wikisource.org
[43] *Słownik języka poskiego*. T. 1…

myśliwskiego. Podniośle batalistyczny fragment o bigosie jest, oczywiście, na granicy żartu"[44].

W tym swoistym *laudum* kulinarnym narrator odwołuje się do realnego, zmysłowego doświadczenia odbiorcy (smak = czucie, kolor = wzrok, woń = węch) — nie sposób oddać istoty bigosu wyłącznie za pomocą słów, ponieważ słowa bez konkretnego „doświadczenia bigosu" i pewnej wiedzy związanej z okolicznościami jego spożywania („trzeba mieć zdrowie, na wsi żyć i wracać z obławy") są tylko pustymi dźwiękami, pozbawionymi prawdziwej, namacalnej treści (słuch, przez instrumentację głoskową, odgrywa ważną rolę w płaszczyźnie językowej opisu dania, ale podczas realnej degustacji jest właściwie jedynym zmysłem całkowicie zbędnym).

Bigos, jako jedno z kluczowych realiów związanych z kulinariami polskimi, w słoweńskim kontekście kulturowym nie występuje, dlatego nie można odwołać się do nabytej wiedzy i ramy doświadczeniowej odbiorcy sekundarnego. W tym przypadku faktycznie czytelnikom przekładu musi wystarczyć wyłącznie opis językowy, czyli „dźwięk słów i rymów porządek", ponieważ brakuje tutaj wypełnionego realną „treścią" ekwiwalentu.

Tłumaczka nie odwołuje się do przypisu, lecz adaptując polską nazwę dania („bigos"), stosuje ekwiwalent opisowy; zaraz na początku fragmentu wyjaśnia znaczenie leksemu i kategoryzuje go, używając klasyfikacji ogólnej „jed":

> V kotlih so greli bigos — skoraj ni besed
> Za barvo, vonj, okus, ki ga ima ta **jed**
> Le prazen zvok meščan bo slišal, rime same
> Vsebine pa njegov želodec ne dojami.
> Prav ceni se litvanska pesem in jedača,
> Če človek zdrav je, s kmetov in se z lova vrača! (s. 106)

Mamy tutaj również do czynienia z dość ciekawym przekształceniem translatorycznym, które pełni funkcję — rzec można — kompensacyjno-mentalną, a związane jest z wprowadzeniem elementu kultury bliskiej odbiorcy przekładu:

> Prav ceni se litvanska pesem in jedača,
> Če človek zdrav je, **s kmetov** in se z lova vrača! (s. 106)

W oryginale jednym z warunków, które pozwolą docenić wartość bigosu (a co za tym idzie — litewskich obyczajów), jest konieczność „życia na wsi". Fraza ta, w kontekście kultury szlachecko-ziemiańskiej prezentowanej w poemacie i znanej odbiorcy prymarnemu, konotuje automatycznie żyjącą na wsi szlachtę, ziemiaństwo (oddające się w tym przypadku rozrywce polowania).

[44] K. Wyka: *Pan Tadeusz. Studia o poemacie*. Warszawa 1963, s. 295—296.

W przekładzie zamiast frazy „na wsi żyć" występuje fraza „biti s kmetov", co znaczy dosłownie „być z chłopów", „być chłopem" — modyfikacja ta (transpozycja) ewidentnie odwołuje się do swojskiego kontekstu charakterystycznej dla Słoweńców kultury chłopskiej. Słoweńcy jako naród nie mieli nigdy warstw wyższych — społeczeństwo słoweńskie na przestrzeni wieków zawsze podporządkowane było obcej arystokracji i związane głównie z kulturą wiejską[45]. W wyniku tej modyfikacji zmienia się w przekładzie dość skonkretyzowana w oryginale i odczytana stereotypowo perspektywa kulturowa — dzięki wprowadzeniu elementu „swojskości" fragment świata przedstawionego, który mógł wydawać się nieco oddalony i obcy odbiorcy sekundarnemu, staje się mu bliższy, bardziej zrozumiały, „udomowiony" (takich przykładów dotyczących innych dziedzin życia, nie tylko jedzenia, jest w przekładzie poematu więcej).

Innym interesującym przykładem destereotypizacji odczytania jest sam „przepis" na bigos, będący poetyckim opisem jego składników i samego procesu gotowania:

> Bierze się doń siekana, kwaszona kapusta,
> Która wedle przysłowia sama idzie w usta:
> Zamknięta w kotle, łonem wilgotnym okrywa
> Wyszukanego cząstki najlepsze mięsiwa:
> I praży się aż ogień wszystkie z niej wyciśnie
> Soki żywne, aż z brzegów naczynia war tryśnie
> I powietrze dokoła zionie aromatem. (s. 99)

Ów „przepis" na bigos, choć głównymi jego elementami są banalne „kapusta i mięsiwo", ociera się o poetycką perwersję: mamy tu do czynienia nie z procesem dosłownego gotowania, lecz erotycznym spółkowaniem spersonifikowanych składników („kapusta łonem wilgotnym okrywa…", „war tryśnie" *etc.*), któremu towarzyszy najwyższa temperatura i zakończone „wyciśnięciem soków żywych" szczytowanie, po którym następuje spadek napięcia, gdy „powietrze dokoła zionie aromatem". Asocjacje seksualne (akt miłosny) budzi ekspresywne nagromadzenie określeń z pola semantycznego erotyki: „sama idzie w usta", „łonem wilgotnym okrywa", „mięsiwa", „ogień", „praży się", „wyciska soki żywe", „wytryśnie", „zionie aromatem". Bigos, z uwagi na zestawienie zmysłowych doznań kulinarnych z erotycznymi, staje się niejako podwójnie wyeksplikowanym źródłem rozkoszy, aktem kreacji, feerią zniewalającego smaku.

W przekładzie — w miarę możliwości dość konkretnego języka słoweńskiego i mimo braku zabiegu personifikacji — ta nieprototypowa płaszczyzna poetyckiego opisu została zachowana — erotyczne asocjacje w Mickiewiczowskim „przepisie", podkreślające ekscytujące doznania zmysłowe/fizyczne, są bardzo wyczuwalne:

[45] Por. A. Trstenjak: *Misli o slovenskem človeku*. Ljubljana 1991.

Predvsem sestavlja zelenjava ga različna,
Podlaga mu naribano je kislo zelje —
Pregovor pravi: samo v usta se zapelje —
Zaprto v kotlu, krho, kot nekak pokrov je
Ki skriva pod seboj najboljše le mesovje;
Tako se praži, ogenj mu iztiska sok,
Da para brizga iz posode naokrog
In zrak z vonjavo čudovito prepoji. (s. 106)

Tłumaczka wybiera nieprototypowe czasowniki ruchu i określenia używane zazwyczaj w odniesieniu do uprawiania miłości (kojarzące się z uprawianiem miłości): „v usta se zapelje", „podlaga mu", „skriva pod seboj", „kot pokrov je", „se praži", „iztiska sok", „brizga", „z vonjavo prepoji", znakomicie obrazując w tłumaczeniu ciąg skojarzeń (zmysły — erotyka — kulinaria), łączący pojęcie bigosu ze zmysłowym, niemal perwersyjnym odczuwaniem rozkoszy.

Zachodzi ryzyko (i tak też się dzieje), że odbiorca prymarny, mający „w głowie" realny, dobrze znany obraz gotującego się bigosu, zmylony jego oczywistością, nie dostrzeże głębszych, erotycznych sensów poetyckiego opisu, bo w toku aktualizacji będzie ów przepis na bigos konceptualizował i interpretował mechanicznie, powierzchownie; recepcję i odczytanie — jak twierdził W. Lippmann — poprzedzi wiedza i realne doświadczenie[46], blokując niejako nieprototypowe możliwości interpretacyjne obrazu. Odbiorca sekundarny, nieobciążony kulturowo-mentalnym schematem leksemu „bigos", bez trudu dostrzeże w tym fragmencie coś więcej niż znajomy przepis: dla niego będzie to orgia kapusty („zelja") i mięsiwa („mesovja"), zakończona rozkosznym spełnieniem, czytaj: gotową potrawą o ekscytującym smaku.

Jedynie w tekście przekładu dokonuje się swoista gra z jego odbiorcą, która może dostarczyć mu o wiele więcej niż czytelnikowi oryginału przyjemności związanej z aktualizacją tekstu: odbiorca słoweński, ponieważ nie zna pojęcia „bigos", może odkrywać jego znaczenie od ogółu („ta jed") do szczegółu (przepis i „rozkosz" smaku), powoli je oswajając. Dzięki stopniowemu dozowaniu informacji sam ma szanse stworzyć sobie swoje — nieobciążone kulturą i doświadczeniem — wyobrażenie bigosu. Być może w tym przypadku potraktuje to zacne danie jak afrodyzjak?

W poemacie jedzenie, rytuał spożywania posiłków towarzyszą kluczowym dla zwrotu akcji wydarzeniom — od inicjalnej kolacji oraz (dnia następnego) śniadania i obiadu (wprowadzenie i prezentacja bohaterów), przez wieczerzę (na której dochodzi do otwarcia wypowiedzianego konfliktu między Horeszkami a Soplicami), znów śniadanie (podczas którego major Płut wypija 3 wazy ponczu i pijany ponosi porażkę, źle dowodząc równie pijanymi rosyjskimi żołnierzami),

[46] Por. W. Lippmann: *Javno*…

po finalny obiad, czyli „ostatnią ucztę staropolską", która przynosi zgodę, radość i nadzieję na wolną ojczyznę. W *Panu Tadeuszu* je się często i dużo — zbieranie się przy stole to ważny element życia towarzyskiego, czas, w którym wszyscy bohaterowie są razem. Ten swoisty kult wspólnego spożywania posiłków wiąże się z występowaniem kolejnych „słów kluczy" w języku polskim, takich jak: UCZTA i BIESIADA. Słowa te, również naznaczone polską specyfiką kulturową, stanowią nie tyle trudny, ile interesujący problem w kontekście omawianego tutaj słoweńskiego przekładu.

Biesiada — według *Encyklopedii staropolskiej* — to „posiedzenie wesołe przy napitku i potrawach, uczta, cześć, bankiet, kusztyk, gody, ucztowanie, zabawa"[47]. Gloger pisze, że „lud wiejski nazywa biesiadą każdą uroczystość rodzinną, a mianowicie wesela i chrzciny, w których starym zwyczajem cała wieś bierze udział, tak jak dawniej po domach szlacheckich całe sąsiedztwo, stary bowiem zwyczaj był wspólny całemu narodowi. Uczta miała ściślejsze niż biesiada znaczenie i dlatego pod wyrazem »uczta« będą opisy dawnych uczt. O biesiadach mawiano: kiedy siedzisz przy biesiadzie, nie myśl o żadnej zwadzie"[48]. W *Słowniku języka polskiego* M. Szymczaka czytamy, że biesiada to „wystawne przyjęcie"[49], UCZTA zaś to „wystawne, huczne przyjęcie z udziałem wielu gości"[50], które — jak sugeruje etymologia słowa — przygotowywane było na czyjąś CZEŚĆ[51]. Pojęcie „ucztowanie" wiązało się z kulturą „wysoką", królewską, magnacką czy rycerską, czyli w późniejszych realiach polskich także szlachecką[52]. Polacy znani są ze swojej staropolskiej gościnności i zamiłowania do uginających się pod ciężarem ogromu jedzenia stołów, dość przypomnieć takie przysłowia związane z jedzeniem i przyjmowaniem gości, jak: „zastaw się, a postaw się" czy też „kto je i pije, ten dobrze żyje". W poemacie pojęcia „biesiada" i „uczta" pojawiają się najczęściej właśnie w kontekście obfitego spożywania posiłków przez szlachtę polską, połączonego z szeroko pojętą zabawą:

> Hreczecha […]
> Nie dziw, ze szlachtą strawił życie na **biesiadach**,
> Na polowaniach, zjazdach, sejmikowych radach. (s. 116)

---

[47] Z. Gloger: *Encyklopedia*…, s. 172.

[48] Ibidem.

[49] *Słownik języka polskiego*. T. 1…, s. 163.

[50] *Słownik języka polskiego*. T. 3…, s. 578.

[51] W *Słowniku etymologicznym języka polskiego*, pod hasłem UCZTA, czytamy: „[…] od XV w. wystawne przyjęcie, bankiet, biesiada, w dial. śląskim »uszanowanie, cześć« […], okazanie szacunku, uczczenie kogoś, zwłaszcza przez wydanie przyjęcia na jego cześć. Por. hasło POCZET, w: W. Boryś: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków 2005, s. 662.

[52] Zob. Ł. Gołębiowski: *Domy i dwory*. Lwów 1884, s. 84—95. Podaję za: E. Skibińska: *Przekład a kultura*…, s. 178.

przede wszystkim zaś w odniesieniu do wieńczącego fabułę obiadu polskiego z *Księgi XII*, okraszonego zaręczynami trzech par, obecnością wielkich generałów, sławnym koncertem Jankiela, polonezem i gestem uwłaszczenia chłopów:

> Bo Wojski ma na jutro **biesiadę** wyprawić,
> Która chce dom Sopliców na wiek wieków wsławić,
> Biesiadę godną miłych sercom polskim gości
> I odpowiednią wielkiej dnia uroczystości,
> Co jest świętem kościelnym i świętem rodziny;
> Jutro odbyć się mają trzech par zaręczyny,
> Zaś jenerał Dąbrowski oświadczył z wieczora,
> Że chce mieć obiad polski, choć spóźniona pora,
> Wojski zebrał co prędzej z sąsiedztwa kucharzy
> Pięciu ich było, służą, on sam gospodarzy. (s. 237)
>
> Już goście zgromadzeni w wielkiej zamku Sali,
> Czekając **uczty** koło stołu rozmawiali. (s. 250)
>
> I wszyscy takim starym **ucztują** zwyczajem?
> Powiedz mi, bo ja życie straciłem za krajem.
> […]
> Jest to pamiątka tylko owych **biesiad sławnych**,
> Które dawano w domach panów starodawnych,
> gdy polska używała szczęścia i potęgi. (s. 258)

Mają więc słowa „biesiada" i „uczta" znaczenie szczególne, to słowa ewokujące w kontekście kultury polskiej czy dokładniej: szlacheckiej, coś więcej niż wspólne jedzenie, są odświętne, sugerują rozmach, wystawność, przedsięwzięcie ku czci kogoś ważnego; szczególnie „uczta" kojarzy się z kulturą „wysoką", ma w sobie pewien patos („ucztować po królewsku", „jak książęta"), nieco inaczej niż „biesiada", mająca mimo swoistego „rozmachu" wymiar bardziej ludyczny.

W języku słoweńskim — znów ze względów historyczno-kulturowych — brak ekwiwalentów, które miałyby tak nacechowane znaczenie, jak polskie pojęcia: „uczta" i „biesiada" (w sensie ewokujące ów specyficzny obraz ucztowania czy biesiadowania na pańskich — szlacheckich, magnackich, królewskich — dworach czy w pałacach). Słoweńcy mają bardzo (współcześnie nawet bardziej niż Polacy) rozwiniętą kulturę wspólnego świętowania podczas jedzenia, mocno związaną przede wszystkim z kultem wina i zamiłowaniem do „biesiadnej" muzyki („narodnozabavna glasba"). Słoweńska kultura chłopska wytworzyła jednak inny, bardziej prosty, ludyczny model zabawy czy świętowania, który nie przystaje do polskiego schematu pojęciowego leksemów „biesiada" czy „uczta", związanego — szczególnie w przypadku „uczty" — z kulturą wyższych warstw społecznych czy (*vide*: biesiada) drobnej szlachty.

W przekładzie mamy do czynienia z dwoma ekwiwalentami wymieniowych pojęć, są to GOSTIJA i POJEDINA:

Ni čudno, s šlahto bil v življenju na neštetih
**Gostijah**, lovih, sejmih je, posvetih. (s. 126)

Le Vojskega oči se v sanjah umirijo
Pripraviti **gostijo** namreč jutri mora,
Ki naj bo v večno slavo Soplicova dvora
Teh gostjov, ki so lubi poljskim srcem, vredno,
Primerno za slovesnost dneva prav izredno,
Cerkveni in družinski praznik bosta hkrati,
Kar tri zaroke skupaj jim je praznovati,
A general Dąbrowski je odredil jasno,
Naj bo kosilo poljsko! (s. 261—262)

Že gostje so v graščinski veliki dvorani,
Čakaje na **gostijo** vsi pri mizi zbrani. (s. 275)

in povsod na takšen star način **gostijo**
Povej, že zdavnaj sem zapustil domačijo.
[…]
Samo spomin nekdanjih so **pojedin** slavnih,
Kot so prirejali je v hišah starodavnih'
Ko Poljska se moči je, sreče veselila! (s. 286)

POJEDINA — według SSKJ — to „prireditev, na kateri se postreže z veliko različnimi, dobrimi jedmi in pijačami"[53], GOSTIJA zaś — to „pojedina, navadno ob kakem pomembnem dogodku"[54]. Znaczenie słoweńskich leksemów oparte jest głównie na obrazie jedzenia i picia (*vide*: struktura słowa: po-JED--ina); polska „uczta" i „biesiada" ewokują dodatkowo cały ciąg asocjacji: tańce, pieśni, zabawy, huczne toasty, rozmowy i dysputy, wystawność, przepych *etc*. Widać tutaj wyraźnie różnicę w konceptualizowaniu sposobu świętowania przez odmiennie (w sensie historycznym) ukształtowane społeczeństwa.

Słowa „gostija" i „pojedina", używane w przekładzie zamiennie, wystarczająco, choć tylko do pewnego stopnia, oddają atmosferę Soplicowskich szlacheckich uczt i biesiad. Asocjują głównie obecność gości i wielość podawanych potraw. Istota „obiadu polskiego" czy patos i ogrom „uczty staropolskiej" wyłania się jednak z samego tekstu *Księgi XII* poematu, co niejako uzupełnia referencjalnie znaczenia słoweńskich leksemów, poszerzając je o kulturowo obcy kontekst.

[53] *Slovar slovenskega knjižnega jezika* [SSKJ]. Gl. ured. A. Bajec. Ljubljana 1994, s. 889.
[54] Ibidem, s. 251.

Przesadną obfitość jedzenia można dostrzec na owym sławnym, oczekiwanym przez generała Dąbrowskiego „obiedzie polskim", podczas „ostatniej uczty staropolskiej" przygotowanej przez Wojskiego Hreczechę:

> Tu Wojski skończył opis i laską znak daje,
> I wnet zaczęli wchodzić parami lokaje
> Roznoszący potrawy: barszcz królewskim zwany
> I rosół staropolski sztucznie gotowany,
> Do którego Pan Wojski z dziwnymi sekrety
> Wrzucił kilka perełek i sztukę monety,
> (Taki rosół krew czyści i pokrzepia zdrowie).
> Dalej inne potrawy, a któż je wypowie!
> Kto zrozumie nieznane już za naszych czasów
> Te półmiski kontuzów, arkasów, blemasów,
> Z ingredyjencyjami pomuchl, figatelów,
> Cybetów, piżm, dragantów, pinelów, brunetów;
> Owe ryby! Łososie suche, dunajeckie,
> Wyzyny, kawijary weneckie, tureckie,
> Szczuki główne i szczuki pogłówne, łokietne,
> Flądry i karpie ćwiki i karpie szlachetne!
> W końcu sekret kucharski: ryba nie krojona,
> U głowy przysmażona, we środku pieczona,
> A mająca potrawkę z sosem u ogona. (s. 257)

Mickiewicz — jak podaje Pigoń w przypisach do wydania *Pana Tadeusza* z Biblioteki Narodowej — „w głębokim swym kulcie dla staropolszczyzny miał osobliwy sentyment dla dawnej kuchni i z tym się nie taił. […] nie będziemy opisywać rosołów z figatelami i pulpetami, ogromnych pasztetów […]. Nazwy potraw staropolskich zaczerpnął poeta głównie z Czernieckiego, nie ustrzegł się jednak niedokładności"[55].

Stanisław Pigoń ponadto, a także Elżbieta Skibińska we wspomnianej wcześniej analizie potraw owego fragmentu starają się wyjaśnić faktyczne pochodzenie i znaczenie dań typu: kontuzy, figatele, arkasy, blamasy, pinele *etc*., wnioskując, że panuje tutaj zupełny kulinarny chaos, pomieszanie smaków i natłok kuchennej różnorodności. Jakkolwiek owo swoiste wyliczenie otwierają dwie — omówione wcześniej — sztandarowe zupy polskie: barszcz królewski i rosół staropolski, do którego Wojski wrzucił perełki i monetę — wedle wskazań sławnej wówczas, a wspomnianej przez Pigonia książki kucharskiej Czernieckiego[56], w której znaleźć można również specjalny przepis na ową „rybę nie krojoną / u głowy przysmażoną / a we środku pieczoną". Nie chodzi tutaj jednak o odwzorowanie właściwych dań i ich rzeczywistej kolejności, lecz o stworzenie

[55] A. Mickiewicz*: Pan Tadeusz*. Oprac. S. Pigoń…, s. 521.
[56] Ibidem.

— także w płaszczyźnie brzmieniowo-formalnej — wrażenia obfitości, ogromu, ekspresji i dynamiki, z jaką dania owe pojawiają się na staropolskim stole. Nie jest ważne — w sferze pojęciowej — znaczenie i jakość podawanych potraw, lecz ich liczba, ogrom, nadmiar ewokujące polską gościnność, zamiłowanie do rytuału jedzenia, ucztowania i biesiadowania. Mickiewicz — zdaniem Skibińskiej — „jednym tchem wymienia potrawy kwaśne i słodkie desery, dania główne i przyprawy oraz dodatki, a obok właściwych dań potraw pojawiają się nazwy gatunków ryb, używane jako nazwy dań, choć bez szczególnych określeń. A do tego ze składni zdania wynika, że pomuchle, figatele, cybety i piżma, draganty, pinele i brunele to składniki kontuzów, arkasów i blemasów, co może budzić pewne zdziwienie, ale pamiętajmy, że to bajka, a bajka nie musi być fotograficznie wierna realiom”[57].

Tłumaczka słoweńska znakomicie odszyfrowała intencję autora i zobrazowała w przekładzie baśniowy wymiar „obiadu polskiego ostatniej uczty staropolskiej”:

S tem Vojski je končal in s palico dal znak,
In že z jedmi strežarji stopajo čez prag:
Najprej na vrsti sta kraljevska pesna juha
In mesna, staropoljska, ki se čudno kuha,
Saj Vojski vanjo na način skrivnosten, star,
Tri bisere je vrgel in kovan denar
(ki čisti taka juha, zdravje okrepi);
A kdo vse druge znal našteti bi jedi!
Lek do bi še te naše kar sirotne čase
Poznal kontuze in arkase in blamaže!
Zatem začimbe razne, ribje figatele,
Orešek, mošek, vse brunele in pinele!
In ribe — suhe lososе v Dunaju ujete,
Beneške, turške kaviarje in jesetre,
Kot laket dolge ščuke, kajpak tudi manjše,
Platnice, krape najdeš — prav debele tanjše…
Še kuharska posebnost: riba prekajena
Samo pri glavi, na sredini zapečena,
Pri repu pa v omaki slastno narejena. (s. 285)

Zachowała realistyczny początek i koniec tej swoistej listy dań: zgodnie z oryginałem, otwiera ją: „kraljevska pesna juha” i „mesna staropoljska juha”, zamykają zaś gatunki ryb i „kuharska posebnost: riba prekajena […], by w środku „korowodu” potraw podjąć ową semantyczno-onomatopeiczną grę z językiem. Zastosowała zabieg egzotyzacji: albo adaptując owe dziwnie brzmiące nazwy potraw do przekładu, bez podania jakiegokolwiek wyjaśniającego przypisu,

[57] E. Skibińska: *Przekład a kultura*…, s. 191.

choć z punktu widzenia odbiorcy sekundarnego słowa te nic nie znaczą, albo stosując rzeczowniki z pola semantycznego związanego w języku słoweńskim z jedzeniem, pasujące do onomatopeicznej warstwy tekstu, a niebędące ekwiwalentami nazw/rzeczowników oryginału, np.:

> Zatem začimbe razne, ribje figatele,
> Orešek, mošek, vse brunele in pinele! (s. 285)

Również w tłumaczeniu natłok nazw i dźwięków sugeruje ową pożądaną obfitość i nadmiar panujący na ostatniej uczcie staropolskiej.

Także tutaj mamy do czynienia ze swoistym zabiegiem destereotypizacji przez interpretację: z perspektywy odbiorcy słoweńskiego nazwy owe brzmią, po pierwsze, obco, po drugie zaś — zabawnie, nierealnie, BAŚNIOWO właśnie. Rzeczywistość dla odbiorcy polskiego historycznie realistyczna, zabarwiona jedynie baśniowością w oryginale, w przekładzie przyjmuje wymiar szczególnie baśniowy. To wrażenie bajkowości, baśniowości, swoistej „egzotyki" rozciąga się na całość tłumaczenia poematu. Warto (również w kontekście destereotypizacji) zwrócić uwagę na fakt, że konwencja ta, subtelnie obecna w oryginale, o wiele intensywniej jawi się w przekładzie — właśnie z uwagi na nieustanną obecność elementów z punktu widzenia współczesnego odbiorcy sekundarnego obcych, egzotycznie brzmiących, oddalonych nie tylko ze względu na dystans kulturowy, ale i czasowy.

W tłumaczeniu uderza również bardzo mała liczba przypisów, które — jeśli już się pojawiają — umieszczone zostały na końcu epopei, nie zaś pod tekstem.

E. Skibińska, przywołując dylemat Schleiermachera o tym, czy „zaprowadzić czytelnika do pisarza i jego kraju, czy też odwrotnie: przyprowadzić pisarza i jego ojczyznę do czytelnika?"[58], raz jeszcze podkreśla fakt, że przecież kraj Mickiewicza funkcjonuje jedynie zapisany w księgach, co więcej, w pewnym sensie nie istniał nigdy, czego przejawem jest zamierzona przez autora (i wspomniana również na początku artykułu) subtelnie baśniowa konwencja poematu: „zabawowo-bajkowy charakter opisów w *Panu Tadeuszu* — pisze Przyboś — rzuca się wielokroć w oczy […]. Opis Litwy nie miał być opisem realistycznie wiernym, uwzględniającym rzeczowo czy mniej ładne, czy nawet brzydkie cechy przedmiotów, miał to być opis idealizujący, unoszący utracony kraj szczęśliwego dzieciństwa w sferę baśni. […] W raju tym równocześnie kwitną kwiaty wiosenne i dojrzewają owoce jesieni. W tym samym czasie fiołki i astry zdobią jakiś idealny sezon, w którym mak mami źrenicę wielością »farb żywych, różnych« i w którym dojrzewa harbuz, żniwiarze kończą żniwo i kosi się trawę, a święto Matki Boskiej Zielnej przypada w Niedzielę Palmową. W tym kraju rosną drzewa, krzewy i trawy niby takie same, jak w rzeczywistości, podobne, ale jednak inne, piękniejsze, ubarwione i obwiedzione

[58] Ibidem, s. 201.

rysunkiem, i ugrupowane w szczególnym porządku perspektywicznym, jak na obrazie malarskim”[59].

Tym bardziej pozbawiony przypisów pod tekstem słoweński przekład *Pana Tadeusza* może jawić się przeciętnemu odbiorcy sekundarnemu, który nie interesuje się historią i nie czyta wstępów czy posłowia, jako przedziwna baśń z dziejów dawnej Polski i Litwy, legenda o słowiańskim raju utraconym. Poza tym wprowadza niejako tak pożądany z punktu widzenia romantycznych poetyk dodatkowy element tajemnicy. Zachowane przez tłumaczkę w tekście elementy obcości, egzotycznie brzmiące słowa, niezrozumiałe nazwy miejsc, dziwne „urzędy”, obyczaje, potrawy, magiczna natura czy opowieści o bohaterach i awanturnikach — wszystko to w oderwaniu od konkretnego kontekstu historyczno-kulturowego potęguje doznanie baśniowości, w pierwszej kolejności nadając poematowi wymiar uniwersalno-metafizyczny, nie zaś historyczno-narodowy. Dzięki temu kontekstualnemu przeniesieniu przez proces przekładu dokonuje się swoista destereotypizacja odczytań oryginału, który w nowym kontekście kulturowym zaczyna żyć na nowo, swoim własnym, niezależnym życiem.

„Znaczenie — pisze Rozka Štefan — jakie *Pan Tadeusz* zyskał w świecie dzięki przekładom, polega na jego artystycznej prawdzie. To dzięki niej indywidualny świat poety przeistoczył się w ogólny obraz szlacheckiego społeczeństwa — odzwierciedlając całą ówczesną Polskę, stał się jednocześnie obrazem uniwersalnym, zrozumiałym i bliskim wszystkim ludziom. Mocno zakorzeniony w oddalonym od nas czasie oraz specyficznym, określonym miejscu jest jednocześnie aktualny do dzisiaj: w idei dążenia do wolności w imię własnego narodu i w marzeniu o sprawiedliwie zorganizowanym społeczeństwie”[60].

Tłumaczka w posłowiu podkreśla uniwersalną wartość Mickiewiczowskiego poematu, wynikającą przede wszystkim z jego artyzmu, a w sferze tematycznej — dotyczącą ideału wolności (osobistej, narodowej), życia człowieka w harmonii z naturą i otaczającymi go ludźmi. Jeśli zaś chodzi o historyczno-kulturowe zabarwienie epopei, to należy zwrócić uwagę na fakt, że Mickiewicz wiele polskich realiów kulturowych wyjaśnia czy definiuje sam: jako narrator, gawędząc po szlachecku, niczym kustosz oprowadza po swoim świecie czytelników — niezależnie czy jest to przekład, czy oryginał. Tak więc takie „słowa klucze”, jak: „bigos”, „barszcz”, „chłodnik”, „rosół”, „uczta”, czy wreszcie: „kontusz”, „dwór szlachecki, „szlachta”, „zajazd”, „Soplicowo”, nie mogą być niezrozumiałe, bo ich znaczenie odkrywa się przed czytelnikiem w toku **uważnej** aktualizacji tekstu. Odbiorca prymarny konceptualizuje jednak te pojęcia stereotypowo, z perspektywy własnego kulturowo-historycznego doświadczenia, przez pry-

[59] J. Przyboś: *Historia szlachecka, czyli baśń.* W: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1956, s. 55—59.

[60] R. Štefan: *Pesnik in njegovo delo*. In: A. Mickiewicz: *Gospod Tadej ali zadnji maščevalni pohod na Litvi*…, s. 319 (Tłum. — A.M.).

zmat wyuczonej podczas szkolnych zajęć wiedzy. Przeciętny czytelnik polski interpretuje *Pana Tadeusza* „epopeicznie" jako część historii własnego narodu — baśniowość i komizm obecne w poemacie, z jego perspektywy, obciążonej wiedzą historyczną — będą miały zawsze wymiar patetyczny, gorzki posmak doświadczenia klęski, bo przecież każdy Polak z lekcji historii wie, jak skończyła się owa bajka o wymarzonej u boku wielkiego Napoleona wolności… Odbiorca przekładu, zakorzeniony w odmiennej kulturze, odczyta polską epopeję narodową z innej perspektywy, inaczej, na nowo, poszukując jednocześnie (być może z prawdziwym zaciekawieniem) śladów tego, co „inne".

„Zapewne czytelnicy tłumaczenia tekstu mocno nacechowanego kulturowo, silnie osadzonego w realiach innej kultury, zrozumieją nieco mniej niż odbiorcy oryginału należący do owej kultury, ale z drugiej strony będzie to również zależało w obu przypadkach od przygotowania tychże odbiorców — zauważa Hejwowski, pisząc o przekładzie *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego — żaden Polak nie rodzi się z wiedzą na temat złotych rogów, czapek z piór, chochołów. Przeważnie uczymy się o znaczeniu tych symboli w szkole […]. Nie można wykluczyć, że na przykład irlandzki intelektualista zrozumie »lepiej« *Wesele* niż Polak, który nie interesuje się literaturą"[61].

Tłumaczenie takich — wydawać by się mogło — nieprzekładalnych arcydzieł, jak *Pan Tadeusz* to nie tylko rodzaj kulturowej edukacji przez przekład, ale również szansa dla samego arcydzieła, które przytłoczone patosem stereotypowych rodzimych odczytań, w nowym kontekście kulturowym może zostać prawdziwie „ocalone".

[61] K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2007, s. 73.

**Anna Muszyńska-Vizintin**

## Destereotipizacija interpretacij izvornega besedila v prevajanju — nekaj tez o kulinariki *Gospoda Tadeja* Adama Mickiewicza v slovenskem prevodu Rozke Štefan

Povzetek

*Gospod Tadej ali zadnji maščevalni pohod na Litvi* Adama Mickiewicza — poljska narodna epopeja, napisana v obdobju romantike — je mojstrovina, ki velja za neprevedljivo. Vsebuje in kodificira določeni „vzorec poljskosti": stereotipne predstave vsega, ki naj bi veljalo za tipično poljsko, neločljivo povezano s poljskim (kulturnim, zgodovinskim, literarnim, političnim) kontekstom in okoljem.

V razpravi je izpostavljena teza, da številni pojmi oz. predstave, ki veljajo v določeni kulturi za stereotipične, v prevodu spreminjajo svoj status: niso več shematične in očitne (izgubljajo

svojo stereotipnost) Postopek „destereotipizacije" se dogaja v glavnem zaradi prenosa besedila v drug jezik, drugi kulturni kontekst ter zaradi kulturno drugače vzgojenega sprejemnika (bralca), ki interpretira tekst s popolnoma drugega, novega vidika.

Ključne besede: „poljskost", neprevedljivost, tipične jedi (kulinarika), medkulturna komunikacja, interpretacjia, destereotipizacija, kulturni kontekst.

**Anna Muszyńska-Vizintin**

## Source text's destereotypization of interpretations in the process of translations — some theses about the culinary art of Adam Mickiewicz's *Sir Thaddeuss* in Rozka Štefan Slovenian translations

### Summary

Adam Mickiewicz's *Sir Thaddeus, or the Last Lithuanian Foray* — Polish national epic poem, written in the Romantic period — is a masterpiece, considered to be untranslatable. It contains and codifies certain "patterns of Polishness": stereotypical depictions of everything that are typically Polish, and indivisibly connected with the Polish (cultural, historical, literary, political) context and environment.

In the article it is asserted that a number of terms and depictions, which, in a certain culture are considered as stereotypical, in a translation change their status: they are neither schematic nor obvious anymore (they lose their stereotypy). The process of "destereotypization" takes place mainly because of the transfer into another language and into another cultural context, and because of the receiver's (reader's) different cultural education, who interprets the text from a completely different, new point of view.

Key words: „Polishness", untranslatable, typical dishes (culinary), intercultural communication, interpretation, destereotypization, cultural context.

**Joanna Mleczko**

# Bułgarska obrzędowość weselna w przekładzie *Synowej* Georgiego Karasławowa

W literaturze przedmiotu *obrzęd* definiowany jest[1] jako przekazywane z pokolenia na pokolenie, ściśle określone i niezmienne formy (wzorce) zachowania, przypisane do momentów przełomowych w życiu człowieka i przyrody (obrzędy cyklu rodzinnego i dorocznego), powiązane z obowiązującym w danej społeczności systemem światopoglądowym. Tym samym staje się on nośnikiem treści specyficznych (stereotypowych) dla kultury[2],

[1] Przedstawiona definicja *obrzędu* obejmuje jego najważniejsze cechy konstytutywne wymieniane przez literaturę przedmiotu (jak dotąd termin ten nie został jednoznacznie zdefiniowany). Por. definicje obrzędu np. w: А. Байбурин: *Бележки към проблема „фолклор и ритуал”*. Превод Н. Шипчанова. „Български фолклор” 1985, кн. 1, с. 29; E. Durkheim: *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*. Przeł. A. Zadrożyńska. Warszawa 1990, s. 31; Л. Миков: *Фолклор, език и народна съдба*. София 1979, с. 130.

[2] Stereotypy mogą przybierać różne formy: językową, literacką, ikoniczną, behawioralną, kulturową. W obrębie tej ostatniej występują pod postacią rytuału — gdy dotyczą sfery *sacrum*, i obyczaju — gdy wiążą się ze sferą *profanum* (B. Tokarz: *Twórca — stereotyp — profilowanie, czyli literacka rzeczywistość alternatywna*. W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa 2003, s. 164). Traktowanie *obrzędu* i *rytuału* jako określeń synonimicznych jest typowe dla słowników i opracowań anglo-, francusko-, rosyjsko-, a także bułgarskojęzycznych. W słownikach języka polskiego terminy te są synonimami (zob. np.: *Wielki słownik wyrazów bliskoznacznych PWN*. Red. M. Bańko. Warszawa 2008), ale już w literaturze przedmiotu mogą być traktowane jako odrębne terminy (w *Słowniku etnologicznym rytuał* jest definiowany jako „rodzaj obrzędu dotyczącego dziedzin życia uznawanych w danej społeczności za bardzo ważne […] i dlatego realizowanego w formalnie bardzo ściśle określony sposób”; *Słownik etnologiczny — terminy ogólne*.

którą reprezentuje. Ich transfer w przekładzie może nastręczyć sporo problemów, bo wymaga nie tylko tłumacza wnikliwego, doskonale zorientowanego w sferze kultury typu ludowego (obcej i własnej), ale także świadomego konsekwencji wynikających z przeniesienia znaków obcej kultury na grunt kultury rodzimej, a co za tym idzie — wybierającego takie strategie translatorskie, które pozwolą odbiorcy tekstu sekundarnego uruchomić łańcuch skojarzeń jak najbardziej podobnych do tych, które są udziałem odbiorcy tekstu wyjściowego.

Niniejszy artykuł jest próbą analizy polskiego przekładu powieści bułgarskiego pisarza Georgiego Karasławowa[3] *Synowa*[4], będącej ciekawym przykładem sięgania literatury pięknej po wzorce kultury ludowej. Pisarz przywołuje w niej, choć tylko fragmentarycznie (wybierając elementy o największym stopniu ustabilizowania[5]), wzorzec tradycyjnego bułgarskiego wesela: 1) wstępny etap obrzędowości weselnej związany ze zrytualizowaną formą zalotów (poszukiwania przez chłopaka kandydatki na żonę i okazywania sobie uczuć przez młodych); 2) obrzędowość nocy poślubnej, zamykającą tzw. właściwe wesele, z kluczowym dla jej znaczenia stereotypem słodkiej rakii; 3) mające swój początek w obrzędowości przypadającej już na okres po właściwym weselu werbalne zachowa-

---

Red. Z. Staszczak. Warszawa 1987, s. 321). W niniejszym artykule traktuję *obrzęd* i *rytuał* jako określenia synonimiczne.

[3] Georgi Karasławow (1904—1980) należy do pisarzy o bogatym dorobku twórczym. Jego utwory poruszające tematykę wiejską silnie wpisują się w nurt beletrystyczny, ukształtowany przez takich autorów, jak: Elin Pelin, Konstantyn Petkanow czy Jordan Jowkow. Powieści G. Karasławowa *Synowa* (*Снаха* 1942, za którą autor otrzymał nagrodę literacką oraz nagrodę Bułgarskiej Akademii Nauk; główny jej bohater to jedna z najcelniejszych w literaturze bułgarskiej kreacji chłopa) i *Bieluń* (*Тамул* 1938) zaliczane są do najlepszych osiągnięć bułgarskiej społeczno-obyczajowej prozy wiejskiej — miały być częścią tetralogii ukazującej obyczajowo-moralne skutki chłopskiej żądzy posiadania. *Synowa* stanowi kontynuację zainteresowań pisarza psychiką bułgarskiego chłopa, dla którego chęć posiadania ziemi jest ważniejsza od szczęścia w rodzinie. Chciwość staje się powodem wypędzenia z domu tytułowej synowej (wdowy po zmarłym synu), a sam bohater decyduje się przyznać do popełnionej niegdyś zbrodni nie z powodu wyrzutów sumienia, lecz ze strachu przed utratą najlepszego pola. „Życiowa wiedza pisarza, który sam był synem chłopskim, znalazła tu odbicie w konkretnym obrazie codziennego bytowania i wiejskiego pejzażu, politycznych knowań kacyków, wiejskiej i naiwnej religijności chłopa. Bohaterowie chłopscy zostali pokazani od wewnątrz ich własnego duchowego i materialnego świata, w nierozerwalnej więzi z ziemią i **skostniałą tradycją obyczajową** [podkr. — J.M.] […]". (T. Dąbek-Wirgowa: *Historia literatury bułgarskiej. Zarys*. Warszawa 1980, s. 265). Por.: ibidem, s. 264; *Речник по българска литература.* I част. Подбор. и ред. И. Сарандев. Пловдив 1999, s. 242—246.

[4] Pierwsze polskie wydanie tej powieści ukazało się drukiem w 1949 r., drugie zaś — w 1984 r.

[5] Jak pisze Jerzy Bartmiński, „składniki tworzące treść semantyczną stereotypu mają układ radiacyjny i strefowy. Wokół semantycznego jądra skupiają się cechy o różnym stopniu ustabilizowania (stereotypizacji)". (J. Bartmiński: *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem — na przykładzie stereotypu matki*. W: *Język a kultura*. T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne.* Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998, s. 80).

nia młodej mężatki wobec członków nowej rodziny, a także obojga małżonków względem siebie[6].

Dwa ostatnie elementy stanowią specyfikę bułgarskiego stereotypu wesela — nie odnajdziemy ich w polskim stereotypie tradycyjnego wesela, choć zarówno jeden, jak i drugi wpisują się w model wesela słowiańskiego[7]. Oba stereotypy częściowo zachodzą na siebie w pierwszym z przywołanych w powieści elementów, dając tym samym szansę tłumaczowi na odwołanie się do wiedzy uprzedniej adresata sekundarnego i przywołanie wzorca rodzimego, chociażby tylko w jakiejś jego części. W transferze treści kulturowych, które niosą z sobą elementy bułgarskiego stereotypu, Zofia Wolnik-Czajkowska na ogół ucieka się do przypisu lub pominięcia, rzadziej zaś podejmuje próbę jego odtworzenia na drodze poszukiwania ekwiwalentu funkcjonalnego. A gdy już taki zaproponuje, to niejednokrotnie jest on wynikiem błędnej interpretacji, świadczącej o niewystarczającej wiedzy na temat rzeczywistości, do której odsyła tekst wyjściowy, a czasami, niestety, także wiedzy językowej.

Po raz pierwszy odwołania do obrzędowości weselnej pojawiają się już na początku powieści, w związku z ukradkowymi spotkaniami głównej bohaterki z jej ukochanym. W bułgarskiej tradycji (powieść rozgrywa się w 1. połowie XX w., kiedy obrzęd weselny przechodził pewną transformację, ale wciąż był jeszcze żywy) wzajemne kontakty przedstawicieli obu płci podlegały ścisłej reglamentacji i rytualizacji (poza sytuacjami, w których rodzice dziewczyny lub chłopaka albo obojga, byli przeciwni ich związkowi, co zmuszało młodych do potajemnych spotkań). Po osiągnięciu określonego progu wiekowego (innego w różnych rejonach kraju) gotowi do ożenku dziewczęta i chłopcy mogli się spotykać tylko w ściśle wytyczonej przestrzeni publicznej i w ściśle wyznaczonym czasie[8], co tłumaczy niezadowolenie ojca bohaterki i pretensje do żony, która pozwala, by zalotnik córki przychodził do ich obejścia: — *Не ми харесват, ти казвам. Аз знам: момата и момъкът да* ***се лъжат на хорото и по седенките****… Такива работи в двора си не ща, чу ли?*[9]. W polskim przekładzie: *Nie po-*

[6] W bułgarskiej literaturze przedmiotu tradycyjny obrzęd weselny obejmuje działania rytualne podejmowane w ramach trzech cykli (ich granice są nieostre): „przedweselnego" (wybór partnera życiowego, swaty, zaręczyny), „właściwego wesela" (tu najczęściej: czynności w domu panny młodej, w cerkwi i w domu pana młodego), „poweselnego" (prowadzenie panny młodej do wody, zdjęcie welonu, po raz pierwszy wykonywane przez młodą mężatkę czynności gospodarskie w domu męża, odwiedziny krewnych młodej mężatki w jej nowym domu oraz obojga małżonków w jej rodzinnym domu). Zob. np.: Е.С. Узенёва: *Болгарская свадьба: этнолингвистическое исследование*. Москва 2010, с. 18—20; С. Генчев: *Семейни обичаи и обреди*. В: *Софийски край. Етнографски и езикови проучвания*. Отг. ред. С. Генчев. София 1993, s. 206—218.

[7] Zob. А.В. Гура: *Брак и свадьба в славянской народной культуре: семантика и символика*. Москва 2012, s. 507—530 (noc poślubna); 94—95, 543 (werbalne zachowania młodej mężatki, szerzej — synowej, żony).

[8] Р. Иванова: *Българската фолклорна сватба*. София 1984, s. 20—21.

[9] Г. Караславов: *Снаха*. http://chitanka.info/text/14321-snaha

*doba mi się, mówię ci. Dziewczyna i chłopak mogą sobie* ***żartować w tańcu i na wieczorkach***[10]*. Nie chcę, by takie rzeczy działy się na podwórku, słyszysz?* W oryginale wymienione zostały miejsca, w których młodzi mogli sobie okazywać uczucie (bułgarskie ***лъжа се***, które w języku ludowym zwykle występuje w liczbie mnogiej (tak jak w tekście wyjściowym) oznacza 'kochać się, pozostawać w miłosnych relacjach z kimś'[11], zalecać się, a nie jak chce autorka przekładu ***żartować***, co w najmniejszym stopniu nie pozwala odbiorcy sekundarnemu łączyć spotkań bohaterów z zalotami, z czym nie ma problemu odbiorca prymarny). Jednym z nich są ***седенки*** 'niegdysiejsze wieczorne zabawy młodzieży, podczas których dziewczęta wykonywały jakieś kobiece prace, a towarzyszący im chłopcy bawili je opowieściami i zaczepkami'[12]. W polskim przekładzie zostały one oddane przez ***wieczorki***, choć lepszym ekwiwalentem byłyby tu znane polskiej tradycji ludowej, mieszczące się w polskim stereotypie tradycyjnego wesela i pełniące analogiczną funkcję co bułgarskie ***седенки***[13], ***wieczornice***[14]. Zupełnie niefortunne jest natomiast zastąpienie bułgarskiego wyrażenia ***на хоро*** polskim ***w tańcu***. ***На хоро*** należy tu bowiem rozumieć nie jako taniec, lecz szerzej — jako miejsce w publicznej przestrzeni wsi, gdzie jej mieszkańcy spotykali się, żeby tańczyć choro, specyficzny dla całych Bałkanów taniec, będący głównym komponentem obrzędowości rodzinnej i dorocznej[15]. Tak więc w bułgarskiej kulturze ludowej to, co niesie z sobą wyrażenie ***на хоро***, wiąże się z miejscem i czasem, które — w kontekście obrzędowości przedweselnej — mogły sprzyjać poszukiwaniom właściwych kandydatów na synowe i zięciów, wyborowi partnera życiowego, akceptacji zalotów lub ich odrzuceniu. Ważny był tu zatem nie tyle sam taniec, ile czasoprzestrzeń i przypisany do niej określony typ zachowań kulturowych poddanych silnej schematyzacji (sposób okazywania zainteresowania dziewczyną przez chłopaka, jego rodzinę, jej reakcja)[16].

Pojawiające się w tekście źródłowym wszystkie trzy komponenty stereotypu kulturowego wiążącego się ze wstępnym etapem obrzędu weselnego w przekładzie zostały utracone. Rodzi się pytanie, czy udałoby się je zachować? Dwa z nich (zaloty, wieczornice) bez wątpienia tak, trzeci pozostaje wyzwaniem dla

[10] G. Karasławow: *Synowa*. Przeł. Z. Wolnik-Czajkowska. Warszawa 1984.

[11] *Български тълковен речник*. Ред. Л. Андрейчин и др. София 2002, s. 426.

[12] Ibidem, s. 875.

[13] Ta forma nawiązywania kontaktów między dziewczętami i chłopcami w wieku przedmałżeńskim była znana wszystkim narodom słowiańskim (Б. Ганева: *Пеенето в седянката във връзка с нейната предбрачна функция*. В: *Проблеми на българския фолклор*. Т. 8: *Българският фолклор в славянската и балканската културна традиция*. Ред. С. Стойкова и др. София 1991, s. 259). Szerzej na ten temat zob. Ив. Г. Прыжов: *Вечерницы, или женские общественные собрания*. „Русский фольклор" 1968, № 11, s. 3—25.

[14] Por. F. Sławski: *Podręczny słownik bułgarsko-polski*. T. 2. Warszawa 1987, s. 985.

[15] А. Стойнев: *Българска митология. Енциклопедичен речник*. София 2006, s. 347.

[16] Zob. np. А. Анчев: *Сватбени обичаи и обреди*. В: *Сакар. Етнографско, фолклорно и езиково изследване. Етнографски проучвания на България*. Ред. Р. Попов и др. София 2002, s. 268.

tłumacza, zwłaszcza, że mamy tu do czynienia z partią dialogową, która ogranicza możliwość zastosowania np. peryfrazy. Wydaje się jednak, że lepszym ekwiwalentem bułgarskiego ***на хоро*** byłoby polskie ***na tańcach*** (zamiast ***w tańcu***), które zresztą tłumaczka zastosowała w innym miejscu: *А след сватбата се заредиха празници, именни дни и гощавки. Всеки празник те ходеха на гости у старите.* […] *Следобед излизаха* ***на хорото****, гледаха отстрани горди и недостъпни, защото знаеха, че всички ги зяпат и всички само за тях приказват.* // *A po weselu zaczęły się święta, imieniny i przyjęcia. W każde święto młodzi odwiedzali rodziców Sewdy.* […] *Po obiedzie wychodzili* ***na tańce****, stawali z boku, dumni i nieprzystępni, gdyż wiedzieli, że wszyscy patrzą na nich i wszyscy tylko o nich mówią.* Ten fragment tekstu, w odróżnieniu od wcześniejszego, wyraźnie wskazuje na publiczny (*wszyscy*) i okazjonalny (*w każde święto*) charakter tego, co w bułgarskiej tradycji ludowej kryje się pod pojęciem ***на хоро***. Pod tym względem polskie ***tańce*** jako ‘zabawa taneczna’ są z pewnością nieco bliższe bułgarskiej jednostce znaczeniowej niż wcześniejszy ***taniec***. W polskim przekładzie bułgarskie ***на хоро*** ma jeszcze jeden odpowiednik — bardzo ogólne ***przy ludziach***, które jednak nie wystarcza do przeniesienia do kultury rodzimej znaku kultury wyjściowej przywołanego w tekście prymarnym (*Най-напред дойде любовта и със Стойка, задевките* ***по хората*** *и* ***по тлаките****, срещите до кладенеца зад тръстиката, вечерите в гостната стая и пътуването до Бачковския манастир.* // *Najpierw przyszła miłość, zaloty* ***przy ludziach*** *i* ***na wieczorkach****, spotkania przy studni, wieczory w gościnnym pokoju i podróż do baczkowskiego klasztoru*…). Tak więc za każdym razem w przekładzie Z. Wolnik-Czajkowskiej to samo pojęcie kultury wyjściowej jest przez nią inaczej dekodowane, a proponowane ekwiwalenty za każdym razem wywołują w odbiorcy sekundarnym skojarzenia odmienne od tych, które są udziałem odbiorcy prymarnego. Na marginesie — błędnym ekwiwalentem są tu też ***wieczorki*** w miejsce ***тлаки***, które w ludowej kulturze bułgarskiej oznaczały rodzaj wieczornic, na których spotykano się w ramach sąsiedzkiej pomocy[17].

Po raz kolejny obrzędowość weselna zostaje przywołana, gdy Sewda i Stojko, już jako młodzi małżonkowie, zostają zaproszeni na wesele w charakterze gości. W tym stosunkowo krótkim fragmencie tłumaczka zamieściła aż cztery przypisy dotyczące realiów obrzędowych, z których na szczególną uwagę zasługują dwa. Pierwszy wiąże się z postacią obrzędową — kumem. Termin ten w przypisie został objaśniony jako ‘opiekun państwa młodych’. Tymczasem z przebiegu opisywanych wydarzeń jasno wynika, kim jest kum, jakie jest jego miejsce w hierarchii postaci obrzędowych, i jakie są jego, utrwalone w bułgarskiej tradycji weselnej, funkcje. I tak kumem na weselu jest ojciec chrzestny jednego z młodych[18]

[17] *Български тълковен*…, s. 972.

[18] W znaczeniu tym leksem *kum* występuje również w języku polskim (‘ojciec chrzestny w stosunku do matki chrzestnej i do rodziców dziecka’— *Słownik języka polskiego PWN*. Red. L. Drabik, E. Sobol. T. 1. Warszawa 2007, s. 332), sama instytucja kumostwa zaś znana jest także w polskiej

(*— Хайде, добре сте ми дошли! И да даде Господ всекиму да доживее такива радости и да дочака венчаването на всички свои кръщелници* […]. // *— Witajcie mi! I niech Bóg da każdemu dożyć takich radości i doczekać ślubu wszystkich swoich chrześniaków* […].). Ma on prawo zaprosić na wesele własnych gości (*Чичо му Иван Юрталанов беше кум. Като най-близък човек от кумовото крило — както наричаха роднините на кума, които той от свое име канеше на сватбата — Иван покани брата си Тодора. // Kimet państwa młodych był ich wuj, Iwan Jurtałan. Jako najbliższego człowieka ze swej strony Iwan zaprosił brata swego, Todora*.), zajmuje honorowe miejsce przy stole (*Кумът седеше на най-личното място, гледаше важно, гладеше дългите си мустаци и често-често дигаше чашата с вино. // Kum siedział na poczesnym miejscu. Miał gładką twarz, długie wąsy, patrzył poważnie i często podnosił kielich z winem*.), ma władzę, która sprawia, że wszyscy podporządkowują się jego woli (*Той приказваше важно и тежко, благославяше като владика, защото знаеше, че всеки ден не се пада човеку такава власт и такава чест. // Mówił godnie i ciężko, błogosławił jak biskup, gdyż wiedział, że nie każdego dnia człowiek może dostąpić takiej władzy i zaszczytu; Музикантите посвириха малко и щом кумът им даде знак, те замлъкнаха и се придръпнаха към софрата. // Muzykanci trochę pograli, a gdy kum dał im znak, zamilkli i przysunęli się do stołu*.). Wszystkie elementy składające się na stereotyp tej roli obrzędowej zostały w tekście sekundarnym odtworzone — przypis tłumaczki jest tu zbędny, tym bardziej, że w proponowanej przez nią definicji[19] pojawia się składnik treściowy stereotypu kuma, który nie został przywołany w tekście wyjściowym (być może wybijał się on na plan pierwszy w znanym jej rodzimym stereotypie tej postaci funkcyjnej).

Drugi z interesujących nas przypisów dotyczy bardzo wyrazistego i pojemnego semantycznie znaku kultury wyjściowej, jakim jest słodka rakija, która w odbiorcy prymarnym wywołuje ciąg skojarzeń obejmujących określone ele-

tradycyjnej kulturze — tłumaczka nie odwołuje się zatem do zupełnie obcej odbiorcy przekładu rzeczywistości kulturowej. Zarówno w Bułgarii, jak i w Polsce istotą kumostwa była troska o nowo narodzone dziecko i zabezpieczenie jego potrzeb życiowych, od dnia chrztu aż do wejścia w dorosłe życie, a kumowie byli zapraszani jako goście honorowi na wszystkie najważniejsze uroczystości swoich chrześniaków, w tym i wesele (B. Ogrodowska: *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce*. Warszawa 2001, s. 99). W obrzędzie weselnym kumowie (kum tworzył parę rytualną z kumą — *notabene* w przekładzie termin ten nie został objaśniony) występowali nie tylko w charakterze opiekunów nowożeńców (zastępowali im rodziców, znajdowali się zawsze obok nich, brali udział w rytuałach połączenia panny młodej i pana młodego). Kum był jedną z głównych postaci obrzędu weselnego, honorowym gościem obdarzanym szczególnym szacunkiem (А.В. Гура: *Брак и свадьба*…, s. 116, 124—125; А. Стойнев: *Българска митология*…, s. 174) i to właśnie ten aspekt wysuwa się na plan pierwszy w przytoczonym fragmencie powieści, a nie relacje kuma z nowożeńcami, którzy zresztą są nieobecni — weselnicy ucztują w oczekiwaniu na wiadomość o przebiegu ich nocy poślubnej.

[19] Co nie oznacza, że jest niepoprawna — po prostu zbyt lakoniczna, nieuwzględniająca całego diapazonu ról obrzędowych, jakie w bułgarskim obrzędzie weselnym przypisywane są postaci kuma.

menty kodu przedmiotowego (słodzona, podgrzewana, czasami zabarwiana na czerwono jako znak „czystości" panny młodej), akcjonalnego[20] i przestrzenno-temporalnego (podawana gościom weselnym zgromadzonym w domu pana młodego, zanoszona rodzicom panny młodej i, co ma miejsce w powieści, kumowi jeszcze w noc poślubną (po pomyślnej defloracji) albo następnego dnia) obrzędu weselnego[21]. Ten kompleks czynności rytualnych był właściwy dla południowej Słowiańszczyzny, gdzie przywiązywano szczególną wagę do dziewictwa panny młodej[22]; słodka rakija nie ma zatem swojego odpowiednika w polskim tradycyjnym weselu. Z. Wolnik-Czajkowska i tym razem odwołuje się do przypisu: *След венчавката, след даровете, угощението и хората у младоженеца кумът взе най-добрите музиканти и пое със своето кумово крило към дома си, за да се весели там и да чака* ***блага ракия*** *след полунощ. // Po ślubie, ofiarowaniu darów, przyjęciu i tańcach u pana młodego kum wziął najlepszych muzykantów i wraz z gośćmi ruszył do swego domu, by tam z pieśnią i muzyką czekać na* ***słodką wódkę***** po północy* (*słodką wódkę pije się po dopełnieniu małżeństwa i stwierdzeniu niewinności żony). Biorąc pod uwagę, że nie jest to dialog, można było wprowadzić do tekstu docelowego dodatkową informację semantyczną, która w bułgarskiej obrzędowości weselnej tworzy stereotyp słodkiej rakii jako znaku dziewictwa panny młodej (*Po ślubie, ofiarowaniu darów, przyjęciu i tańcach u pana młodego kum wziął najlepszych muzykantów i wraz z gośćmi ruszył do swego domu, by tam z pieśnią i muzyką czekać po północy na słodką* ***rakiję***, ***znak czystości panny młodej*** // ***na dowód czystości panny młodej — słodką rakiję*** [podkr. — J.M.]). Większe zastrzeżenie niż samo odwołanie się do przypisu budzi jednak jego treść — w definicji tłumaczka jako ekwiwalent ***rakii*** podaje ***wódkę***, chociaż w innym miejscu decyduje się na transfer bezpośredni z użyciem funkcjonującego w języku polskim zapożyczenia: *Най-напред гостите и Юрталана пиха* ***ракия*** […]. *// Najpierw goście i Jurłatan pili* ***rakiję*** […].

Rakija jest typowym alkoholem produkowanym na Bałkanach od XIV w. — najpierw z winogron, a później także innych owoców. We wszystkich krajach regionu, zwłaszcza ta z winogron, a więc będąca pochodną wina, które przez symboliczny związek z krwią Chrystusa traktowane jest jak święte, odgrywa szczególnie ważną rolę w tradycyjnej obrzędowości[23], w tym i weselnej, pojawiając się podczas całego obrzędu[24]. Zastąpienie rakii wódką w sytuacji, w której nie jest ona zwykłym alkoholem przeznaczonym do spożycia, lecz pełni

[20] А. Стойнев: *Българска митология*…, s. 25.

[21] Ibidem, s. 25—26.

[22] Samo sprawdzanie cnoty panny młodej znane było także tradycji polskiej, ale niewątpliwie była to cecha peryferyjna (o małym stopniu ustabilizowania) stereotypu polskiego obrzędu weselnego (por. А.В. Гура: *Брак и свадьба*…, s. 530).

[23] K. Bielenin: *Rakija w bałkańskich rytuałach magicznych*. „Etnolingwistyka" 2006, T. 18, s. 138.

[24] Р. Иванова: *Българската фолклорна*…, s. 28—139.

określoną funkcję rytualną (***wódeczką*** jest też nazywana w przekładzie pieśni ludowej: *Мар, Марийке, ти наша комшийке, / налей вино, вино и* ***ракия****… // Mar, Maryjko, nasza sąsiadeczko, / nalej wina, wina i* ***wódeczki****…*), a pozostawienie oryginalnej nazwy tam, gdzie taka ekwiwalencja byłaby dopuszczalna[25], świadczy o ograniczonych możliwościach tłumacza w interpretacji faktów kultury źródłowej. Ponadto użycie polskiego *quasi*-ekwiwalentu w stosunku do pojęcia, które i tak miało zostać objęte przypisem, doprowadziło do kuriozalnej sytuacji, w której tłumacz objaśnił nieistniejące pojęcie kulturowe.

Zmiana statusu społeczno-rodzinnego nowożeńców pociągała za sobą ustanowienie nowych relacji rodzinnych, co było szczególnie ważne dla młodej mężatki, wchodzącej do nowej rodziny. Wraz ze zmianą tych relacji zmieniały się jej zachowania werbalne — obowiązujący ją sposób zwracania się do męża i członków jego rodziny[26]. Utrwalone w języku zwroty honoryfikatywne stanowiły zatem istotny element stereotypu[27] panny młodej/młodej mężatki, która w toku wzajemnych odwiedzin między obu rodzinami, jakie miały miejsce w pierwszym tygodniu po właściwym weselu, do rodziców męża zaczynała zwracać się tak, jak do swojej matki i swojego ojca, używając pieszczotliwych wokatywnych form terminów pokrewieństwa (*мамо*, *мале*, *манъ* — w stosunku do matki męża, i *матко*, *мате*, *тейко*, *теми*, *тетьо* — w odniesieniu do jego ojca)[28]. W taki też sposób zwraca się do rodziców męża bądź mówi o nich tytułowa bohaterka powieści, co trafnie zostało oddane w polskim przekładzie, w którym tłumaczka zastosowała zdrobniałe formy adresatywów (*— Защо не спиш,* ***тетьо?*** *— подпитваше го тя внимателно. / — Нощ — година, бульо — отвръщаше той. // — Dlaczego nie śpisz,* ***tatku?*** *— pytała go z szacunkiem. / — Noc jest długa, synowo — odpowiadał; —* ***Тетю*** *ми се види нещо… а? — питаше Севда мъжа си. // — Coś mi się widzi, że* ***tatko****…? — pytała Sewda męża*.).

Problem dla tłumacza stanowiło natomiast znalezienie ekwiwalentu dla specyficznych form adresatywnych zarezerwowanych dla rodzeństwa męża. I tak np. występujący w powieści specjalny termin określający jego starszego brata został zastąpiony nazwą własną (*— Виках да си дойде и* ***батьо ти****, та всички заедно да вечеряме… // Jak tylko przyjdzie* ***Stojko****, zaraz będziemy wieczerzali*.), termin ***кака*** — używany na określenie starszej siostry męża — przez peryfrazę (*Каквото плати на* ***кака****, това ще платиш и на нас. // Ile zapłaciłeś* ***starszej siostrze****, tyle zapłacisz i nam*.).

---

[25] Nie jest to jednak regułą i nie zawsze rakija jako nienacechowany rytualnie alkohol oddawana jest na drodze transferu bezpośredniego.

[26] Por.: А.В. Гура: *Брак и свадьба…*, s. 94; *Сборник за народни умотворения и народопис*. T. 49, 1958, s. 715.

[27] Por. J. Bartmiński, J. Panasiuk: *Stereotypy językowe we współczesnym języku polskim*. W: *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*. Lublin 2007, s. 93—94.

[28] А.В. Гура: *Брак и свадьба…*, s. 94—95, 115.

Język bułgarski, zwłaszcza jego ludowa odmiana, dysponuje bardzo rozbudowaną tytulaturą (zróżnicowaną dialektalnie), która nie ma odpowiedników w języku polskim, w tym także w dialektach, gdzie zachowały się jedynie ślady dawnych nazw pokrewieństwa. Oba systemy są więc niesymetryczne, co rodzi trudności w procesie translacji. W analizowanym przekładzie problematyczne okazują się także dwie nazwy pokrewieństwa, pojawiające się tym razem w partiach narracyjnych powieści. W bułgarszczyźnie, inaczej niż w języku polskim, funkcjonują odrębne terminy nazywające rodziców żony i rodziców męża. W powieści mamy do czynienia głównie z tymi ostatnimi: ojcem męża — *свекър* i jego matką — *свекърва*. Oba leksemy zostały odziedziczone z języka prasłowiańskiego. W postaci *świekra* i *świekier* znane były także polszczyźnie, gdzie występowały oprócz form *teścia* i *teść*, które oznaczały odpowiednio matkę i ojca żony. Jednak stosunkowo wcześnie to rozróżnienie zaczęło zanikać: najpierw w okresie staropolskim *świkier* i *teść* funkcjonowały jako synonimy różniące się nacechowaniem stylistycznym — ekspresywny *świekier*, neutralny *teść*, a na przełomie XVII i XVIII w. w użyciu pozostał tylko *teść*. Podobny los podzieliły żeńskie odpowiedniki obu nazw: już w XV w. *świekra* i *teścia* (od XIX w. *teściowa*) występowały w języku wymiennie, by w końcu *świekra* zyskała status formy archaicznej. Mimo że *świekier* i *świekra* nie przetrwały w polszczyźnie ogólnej lub ograniczyły swój zasięg użycia, to jednak do dziś zachowały się w gwarach ludowych, gdzie używane są także formy *teść* i *teściowa*[29]. Mając do wyboru dwie pary nazw pokrewieństwa występujące w polskim języku ludowym, tłumaczka decyduje się na konsekwentne użycie starszej, bardziej archaicznej formy ***świekra*** (*Пратена е от **свекървата** — види се, и за това са си приказвали. // **Świekra** ją wysłała, widać i o tym rozmawiały.*) oraz wymienne użycie form ***świekier*** (*И тя си мислеше вече как всички вкъщи ще се зарадват, когато ѝ проличи. Едно момче искаше да си роди, Тодор. Името на **свекъра**. // Już sobie wyobraziła, jak wszyscy w domu będą radzi, gdy się dowiedzą. Chciała urodzić chłopca. Dać mu imię **świekra***.) i ***teść***, z wyraźną przewagą tej ostatniej, powszechnie stosowanej w polszczyźnie ogólnej, gdzie ma szerszy zasięg znaczeniowy (*И дълго време Севда трепереше от страх и не можеше да погледне **свекъра** си в очите. // Długi czas Sewda drżała ze strachu i nie mogła spojrzeć **teściowi** w oczy.*).

Inną specyficzną cechą ludowego języka bułgarskiego, niezwykle trudną do oddania w przekładzie, jest tabuizacja obejmująca werbalne relacje między mężem i żoną. W tradycyjnej bułgarskiej kulturze ludowej było nie do przyjęcia, by mąż i żona zwracali się do siebie po imieniu, bo to oznaczałoby, że się nie kochają. Mąż zwykle nazywał swoją żonę ***мари!***, a ona jego — ***бре!*** (mimo że oba zwroty w innych okolicznościach brzmią obraźliwie, w tym przypadku są

[29] H. Grochola-Szczepanek: *Męskie i żeńskie nazwy rodzinne w języku ludowym z terenu polskiego Spisza*. „Język Polski" 2007, T. 87, 4—5, s. 333.

wyrazem bliskości, familiarności)[30]. Powieść G. Karasławowa jest świadectwem zmian, jakie zachodziły na wsi bułgarskiej w XX w., już bowiem młode pokolenie — Sewda i Stojko — zwracają się do siebie po imieniu, a ich rodzice oprócz samych imion jako adresatywu używają także starych form ***мари!*** i ***бре!***, ale w kontaminacji z nazwą własną. Dla tej ostatniej zbitki w polskim przekładzie tłumaczka nie znajduje ekwiwalentu funkcjonalnego (— *Тошо* ***бре****, от някое време си такъв… — заекна тя. // — Toszo, od jakiegoś czasu jesteś taki…! — zająknęła się*).

Przedstawiona tu mikroanaliza tekstu, ograniczająca się tylko to kilku wybranych znaków kultury składających się na stereotyp bułgarskiego tradycyjnego wesela, wyraźnie wskazuje na niedoskonałości polskiego przekładu. Razi w nim niekonsekwencja, z jaką tłumaczka podchodzi do transferu tych samym znaków kultury, nadużywanie przypisu jako sposobu na zachowanie elementów stanowiących o odmienności kultury wyjściowej i docelowej albo jej zacieranie. Być może przyczyna tego tkwi w niedostatecznej znajomości realiów tej pierwszej, odkrywania przywołanych w tekście stereotypów kulturowych, co pociąga za sobą błędną interpretację określonych jednostek znaczeniowych (trzy różne ekwiwalenty dla bułgarskiego pojęcia *на хоро*), bagatelizowanie znaczenia niektórych z nich (jak w przypadku *słodkiej rakii* zastąpionej przez *słodką wódkę*), a może także i tej własnej, co nie pozwala na poszukiwanie wyraźnych paraleli kulturowych (*седенки/wieczorki* zamiast *wieczornic*). Zapewne zastosowanie przypisów miało być, w intencji tłumaczki, wyrazem błędnie pojętej troski o odbiorcę docelowego, uczynienia, z myślą o nim właśnie, przekładu jak najbardziej czytelnym, co — niestety — czasami przyniosło skutek odwrotny. Część z zamieszczonych przypisów nie spełnia bowiem swojej funkcji (*kum* — przypis zbędny i nieadekwatny do rzeczywistości, która została przywołana w tekście prymarnym, podobnie jak ***reczenica*** ‘bułgarski taniec narodowy’, która jednak przede wszystkim jest tańcem ludowym i w takiej funkcji wystąpiła w tekście źródłowym — informacja podana w przypisie nie miała więc żadnego znaczenia, poza edukacyjnym; *słodka wódka* — pojęcie nieistniejące w kulturze wyjściowej), a czasami zawiera błędy (***kawala*** ‘instrument ludowy, rodzaj fletu’ — w języku bułgarskim ***кавал*** [‘tradycyjny instrument dęty z drewna’[31]] jest rodzaju męskiego i taką też formę podaje Franciszek Sławski w *Podręcznym słowniku bułgarsko-polskim*, oprócz definicji ‘rodzaj długiej fujarki pasterskiej’[32] — nie tylko próba adaptacji zapożyczenia do systemu języka polskiego odbyła się wbrew obowiązującym zasadom, ale i objaśnienie wydaje się mało trafne,

[30] Л. Каравелов: *Собствените имена на българите*. В: *Памятники народного быта болгар*. Москва 1861, s. 285—287, za: Й. Коцева: *Езиково табу в българския песенен и прозаичен фолклор*. В: *Проблеми на българския фолклор. Език и поетика на българския фолклор.* София 1980, s. 117.

[31] *Български тълковен*…, s. 335.

[32] F. Sławski: *Podręczny słownik*…, s. 351.

zwłaszcza drugi jego komponent; zamiast przypisu można było wprowadzić ekwiwalent gwarantujący relację przybliżonej identyczności: ***Кавали*** *свирят* (liczba mnoga!) *в усои, / Грозданка двори метеше* […]. *//* ***Fujarki*** *w cieniu wygrywają // Grozdanka podwórze zamiata* […]; w tłumaczeniu Z. Wolnik-Czajkowskiej: ***Kawala*** *w cieniu wygrywa* (liczba pojedyncza!) […]).

Przeniesienie znaków kultury obcej na grunt rodzimy nie powiodło się. Nieumiejętny dobór ekwiwalentów i strategii translatorskich sprawił, że przywołane w powieści G. Karasławowa wzorce zachowania właściwe stereotypowi tradycyjnego obrzędu weselnego nie zostały odtworzone (może poza, choć i tu tylko fragmentarycznie, wzorcami zachowań werbalnych).

**Йоанна Млечко**

## Българският сватбен обред в превода на *Снаха* на Георги Караславов

Резюме

В статията се обсъждат въпроси, свързани с някои начини (чрез забележка, непосредствен трансфер или с помощта на еквивалентен израз), по които се предават в превода избрани елементи на българския стереотип около традиционната сватба. Те се анализират поотделно на три равнища: 1) на акционалния код — предбрачните взаимоотношения на младите, които довеждат до избора на бъдещата съпруга; 2) на предметния код — сладката ракия като символ на девствеността на невястата; 3) на вербалния код — обръщенията на съпрузите един към друг.

Ключеви думи: стереотип, традиционната българска сватба, забележка, непосредствен трансфер, еквивалентен израз.

**Joanna Mleczko**

## Bulgarian wedding rite in translation of *Snaha* by Georgi Karaslavov

Summary

Article addresses issues related to the ways (note, a direct transfer, equivalence) of rendering in translation selected elements of stereotypical traditional Bulgarian wedding (at the level of the operational plane — relation between representatives of both sexes, leading to the selection of candidates for the wife, objective code — sweet rakija as a symbol of virginity of the bride and verbal code — addressative phrases in relations between husband and wife).

Key words: stereotype, traditional Bulgarian wedding, note, direct transfer, equivalence.

**Małgorzata Filipek**

# Stereotyp mężczyzny w przekładzie *Opowieści o mężczyznach* Miloša Crnjanskiego

Znaczna część naszej przestrzeni duchowej, obrazów i sposobów reagowania na świat i na innych ludzi wytworzona jest przez stereotypy, tj. spontanicznie ukształtowane, *quasi*-empiryczne generalizacje, które — gdy już się utrwalą — niemal nie dają się korygować przez późniejsze doświadczenia[1]. Stereotypy są częścią wspólnego dziedzictwa przekazywanego z pokolenia na pokolenie, a powstają w najwcześniejszym okresie rozwoju jednostki, która uczy się ich, obserwując i naśladując zachowania rodziców, rówieśników, ważnych dla niej osób dorosłych. Przyswajanie stereotypów dokonuje się zwłaszcza w kontaktach z osobami i grupami znaczącymi, intensyfikuje się w warunkach silnego obciążenia emocjonalnego. Stereotypizowanie bywa często sposobem na uproszczenie spojrzenia na świat, zwalnia z podejmowania intensywniejszych wysiłków umysłowych, co przesądza o łatwym ich przyswajaniu i dużym przywiązaniu do nich[2].

Jednym z najbardziej rozpowszechnionych jest stereotyp płci. Płeć oddziałuje na wszystkie sfery aktywności człowieka, stanowi ważny składnik tożsamości, konstruowania własnego „ja" i samoidentyfikacji. Ustalenie tego, kim się jest, wymaga między innymi określenia przynależności płciowej, która opiera

[1] L. Kołakowski: *O stereotypach narodowych.* W: L. Kołakowski: *Mini-wykłady o maxi-sprawach.* Kraków 2008, s. 199.

[2] M. Chodkowska: *Antyczne korzenie współczesnych stereotypów.* W: *Stereotypy — walka z wiatrakami?* Red. A. Bujnowska, J. Szadura. Lublin 2011, s. 16—17.

się na utożsamieniu z daną grupą mężczyzn lub kobiet oraz wyobrażeniu o tym, co znaczy być mężczyzną i kobietą. Płeć wpływa na postrzeganie samego siebie oraz na ocenianie innych osób. Dychotomiczny podział płci nie wydaje się tak prosty, gdy spotyka się osobę, która wymyka się tej klasyfikacji. Współczesne badania z zakresu *gender studies* podważają oczywistość tego, co znaczy być mężczyzną czy kobietą. Podejście ponowoczesne do kwestii płci akcentuje fakt, że podstawy biologiczne nabierają znaczenia dopiero w interpretacji społeczno-kulturowej, a kultura wpisuje w fizyczność człowieka (*sex*) określoną treść (*gender*). Nie wystarczy więc zastosowanie biologicznej płci do opisu i percepcji tego, że jest się kobietą czy mężczyzną, potrzebna jest do tego pewna manifestacja zachowań męskich i kobiecych[3].

Kwestie płci zajmują istotne miejsce w dorobku pisarskim Miloša Crnjanskiego (1893—1977), który wykazał zainteresowanie tym zagadnieniem już na początku swojej drogi twórczej, nadając zbiorowi opowiadań z 1920 r. tytuł *Opowieści o mężczyznach* (*Приче о мушком*)[4]. Pierwsze serbskie wydanie *Opowieści o mężczyznach* zawierało sześć utworów odzwierciedlających spojrzenie autora na rzeczywistość[5]. W zbiorze opowiadań pisarz połączył utwory o charakterze krytyczno-satyrycznym [*Święta Wojwodina* (*Света Војводина*); *Apoteoza* (*Апотеоза*); *Wielki dzień* (*Велики дан*)] w cykl *Za zasłoną św. Wita* (*Иза видовданске завесе*), nawiązując tym samym do wierszy *Pieśni na dzień św. Wita* (*Видовданске песме*) z tomu poetyckiego *Liryka Itaki* (*Лирика Итаке*, 1919), w którym przywołując tę ważną dla Serbów datę dzienną[6] dokonał rewizji mitu narodowego[7]. W trzech innych opowiadaniach [*Ogród błogosławionych kobiet* (*Врт благословених жена*); *O bogach* (*О боговима*); *Legenda* (*Легенда*)] składających się na cykl *Mętne symbole* (*Мутни симболи*) pisarz traktuje rzeczywistość w sposób alegoryczny. Do kolejnych wydań zbioru opowiadań *Opowieści o mężczyznach* włączone zostały także następujące utwory: *Zabójcy* (*Убице*, 1918), *Adam i Ewa* (*Адам*

[3] M. Bieńkowska-Ptasznik: *Problem tożsamości płci w świetle badań nad transseksualizmem*. W: *Tożsamość i przynależność. O współczesnych przemianach identyfikacji kulturowych w Polsce i w Europie.* Red. zbiorowa. Toruń 2008, s. 198—201.

[4] М. Црњански: *Приче о мушком.* Београд 1993.

[5] Р. Вучковић: *Ране приповетке Милоша Црњанског.* В: М. Црњански: *Приче о мушком*…, s. 171.

[6] Przymiotnik „vidovdanski" w nazwie cyklu pieśni i opowiadań nawiązuje do dnia 28.06. („Vidov dan", po polsku „dzień św. Wita"). Z dniem tym związane są ważne wydarzenia historyczne. I tak 28.06.1389 r. to data klęski wojsk serbskich z walce z Turkami na Kosowym Polu; 28.06.1914 r. — data zamachu w Sarajewie. Dzień 28.06. zaznaczył się także w najnowszej historii narodu serbskiego. Z okazji 600-lecia bitwy na Kosowym Polu (28.06.1989 r.) Slobodan Milošević (1941—2006) wygłosił w tym historycznym miejscu przemówienie do narodu serbskiego, łącząc w nim hasła komunistyczne z nacjonalistycznymi. 28.06.2001 r. Milošević został przekazany Międzynarodowemu Trybunałowi Karnemu dla byłej Jugosławii w Hadze.

[7] М. Пантић: *…И друга проза Милоша Црњанског.* В: *Књига о Црњанском.* Приред. М. Ломпар. Београд 2005, s. 196.

*u Ева*, 1918), *Raj* (*Paj*, 1920) i *Trzy krzyże* (*Три крста*, 1922), które stały się nieodłączną częścią książki.

Trzy opowiadania z serbskiego wydania *Opowieści o mężczyznach — Święta Wojwodina*[8], *Wielki dzień* oraz *Raj* — wraz z minipowieścią *Dziennik o Czarnojeviciu* (*Дневник о Чарнојевићу*, 1921) znalazły się w opublikowanym w 1971 r. zbiorze polskich przekładów prozy Crnjanskiego, którym Danuta Ćirlić-Straszyńska nadała tytuł *Zapiski o Czarnojeviciu i inne utwory*[9].

Akcja opowiadań osadzona została w leżącej między Dunajem, Sawą i Cisą Wojwodinie. „Mała ojczyzna" Crnjanskiego do zakończenia pierwszej wojny światowej wchodziła w skład monarchii austro-węgierskiej. Zaprezentowane czytelnikom polskim utwory odzwierciedlają losy Serbów z węgierskiej części imperium Habsburgów przed jego rozpadem oraz tuż po upadku, gdzie prawo dyskryminowało narody słowiańskie, a awans społeczny nie był możliwy bez znajomości języka niemieckiego i węgierskiego. Na obszarze tym rozwinął się narodowy ruch serbski, którego uczestnicy prowadzili walkę o uniezależnienie się od władz węgierskich, o wpływy w Cerkwi prawosławnej i w oświacie[10]. Wystąpienia Serbów przeciwko dyskryminacji godziły w uprzywilejowaną pozycję Niemców i Węgrów, którzy od początku XX w. dążyli do rozluźnienia stosunków z Austrią, a nawet do oderwania się od niej[11].

W opowiadaniach na tle walki o prawa narodowe i procesu upadku władzy węgierskiej toczy się życie urzędników państwowych i ich rodzin, ma miejsce powitanie przez miejscową ludność żołnierzy serbskich przybyłych z Królestwa Serbii, podejmowane są próby rekonstrukcji normalnego życia i odbudowywanie poczucia bezpieczeństwa, utraconego w wyniku pierwszej wojny światowej i przemian, skutkujących ustanowieniem nowego porządku politycznego na Bałkanach i w całej Europie.

Podjęta przez Crnjanskiego tematyka wojny oraz przeobrażeń społecznych i polityczno-ustrojowych wiąże się stereotypowo ze sferą funkcjonowania mężczyzn. Pisarz, kreśląc w *Opowieściach o mężczyznach* wyraziste sylwetki bohaterów, sięgnął do stereotypów związanych z płcią.

Stereotypy płci można rozpatrywać na kilku płaszczyznach. Dotyczą one między innymi cech fizycznych, psychicznych i ról społecznych. Crnjanski w swoich opowiadaniach skoncentrował się na kilku szczegółach wyglądu po-

[8] M. Crnjanski: *Święta prowincja*. Tłum. M. Znatowicz-Szczepańska. „Bluszcz" 1927, nr 8, s. 12—13; nr 9, s. 10—11; nr 10, s. 8—9; nr 11, s. 12—13; nr 12, s. 10—11; nr 13, s. 8—9. Cytaty zaczerpnięte z tego przekładu zostały oznaczone w tekście za pomocą umieszczonego w nawiasie numeru czasopisma i numeru strony.

[9] M. Crnjanski: *Zapiski o Czarnojeviciu i inne utwory.* Tłum. D. Ćirlić-Straszyńska. Warszawa 1971. Wszystkie cytaty w języku polskim pochodzą z tego wydania.

[10] Walce przewodziła utworzona w 1869 r. Partia Liberalna pod przewodnictwem Svetozara Mileticia. W wyniku rozłamu tej partii w 1891 r. powstała Partia Radykalna, na której czele stał Jakov Tomić.

[11] M. Tanty: *Bałkany w XX wieku. Dzieje polityczne.* Warszawa 2003, s. 98—101.

staci. W przypadku Panty Popicia uwagę zwracają oczy, włosy i ramiona [„żółte, wilgotne oczyska, […] wypomadowane włosy […], ramiona […] szerokie i wysokie" (*Święta Wojwodina*, s. 148)], a także małe stopy w lakierkach, bufiaste spodnie oraz broń — „złoty, cienki »degen«" (*Święta Wojwodina*, s. 147). W opisie charakteryzującego się wysokim wzrostem Maksy Szepicia wyróżnia się długi, czarny surdut i wystająca z kieszeni chustka, którą bohater wyciera wąsy. Pisarz zwrócił uwagę na obuwie portiera Jozy, niesforną fryzurę Tomy, siwą brodę Pery Greka oraz abnegację byłego partnera Jeli, który „nie chciał nawet porządnie się umyć" (*Święta Wojwodina*, s. 164).

Każde społeczeństwo, tworząc wizerunek idealnego przedstawiciela danej płci, określa też role społeczne, które przekazywane są członkom społeczeństwa w procesie socjalizacji. W literaturze psychologicznej funkcjonuje tzw. Inwentarz Ról Płciowych (BSRI — *Bem Sex Role Inventory*), którego autorką jest Sandra Lipsitz Bem. Według listy określeń związanych z rolami płciowymi, cechy męskie to między innymi: skłonności przywódcze, agresywność, ambicja, analityczność, asertywność, współzawodnictwo, obrona własnych poglądów, dominacja, skuteczność, wiara we własne siły, indywidualizm, łatwość podejmowania decyzji, niezależność, samowystarczalność, silna osobowość, chęć zajmowania stanowiska w sprawie, skłonność do podejmowania ryzyka[12]. Stereotypy płci dotyczą też cech psychicznych i właściwości behawioralnych, które w danej kulturze przypisywane są jednej płci i porównywane z drugą. Stereotyp męski wyraża się w niezależności, aktywności, kompetencji, łatwości podejmowania decyzji, nieuleganiu naciskom, poczuciu przywództwa[13].

Kategorię nadrzędną stereotypu płci stanowią desygnaty „mężczyzna" (*мушкарац*, *мушко*) i „kobieta" (*жена*). Zgodnie z definicją słownikową, „mężczyzna" to „osobnik płci męskiej" [„чељаде мушког пола, мушка глава"[14]], a „kobieta" — „towarzyszka mężczyzny, kobieta zamężna, małżonka" [„другарица човека, удата жена, супруга"[15]]. Podobną definicję zawiera słownik „Macierzy Serbskiej", charakteryzujący kobietę jako „osobę pod względem płci **przeciwstawną mężczyźnie**" [„лице по полу **супротно мушкарцу**, женско"[16]]. Takie usytuowanie kobiety w relacji do mężczyzny, uznawanie jej za byt niesamodzielny, potwierdza stereotypową niższość kobiety, co jest pochodną kultury patriarchalnej, kształtującej w społeczeństwie przekonanie o przewadze mężczyzn. Niższa pozycja kobiet w społeczeństwie jest zjawiskiem występującym powszechnie na całym świecie, a skrajnym przykładem nierówności między

[12] E. Głażewska: *Płeć i antropologia. Kulturowa koncepcja płci w ujęciu Margaret Mead*. Toruń 2005, s. 134—135.

[13] M. Dziekanowska: *Męska płeć kulturowa w perspektywie socjologicznej*. W: *Męskość w kulturze współczesnej*. Red. A. Radomski, B. Truchlińska. Lublin 2008, s. 62—63.

[14] *Речник српскохрватског књижевног језика*. Издао др Л. Бакотић. Београд 1936, s. 552.

[15] Ibidem, s. 234.

[16] *Речник српскохрватскога књижевног језика*. Књ. 2. Нови Сад—Загреб 1967, s. 26.

płciami są kraje islamskie[17]. Wielowiekowa niewola turecka sprawiła, że islam, który wywarł wpływ na kulturę serbską, o wiele wyraźniej niż kultura polska zaznacza wyższość mężczyzny nad kobietą. Różnica ta manifestuje się już na poziomie definicji słownikowej, która określa kobietę jako „dorosłego człowieka płci żeńskiej"[18].

Akcentowanie nadrzędnej roli mężczyzny na płaszczyźnie fabularnej utworów Crnjanskiego najdobitniej ilustrują dwie sceny ze *Świętej Wojwodiny*, w których Panta Popić pojawia się najpierw w towarzystwie Milevy, a następnie w obecności Jeli. Aktorka, podobnie jak żona, została podporządkowana woli mężczyzny[19], który wrzuciwszy pięć kostek cukru do swojej kawy, zawsze zostawiał na stole jedną kostkę dla każdej z towarzyszek życia, a resztę zamykał na klucz. Efekt podobnego myślenia stanowi refleksja Pery Greka, który widząc na wozie mężczyznę i kobietę stwierdził, że przed wojną kobieta nie siedziałaby obok męża, jej miejsce bowiem było za jego plecami.

Porządek społeczny podtrzymujący i powielający relację dominacji mężczyzny nad kobietą pozwala odnieść wrażenie, że jego położenie jest uprzywilejowane[20]. Tymczasem mężczyzna podlega presji otoczenia, gdyż musi przejąć odpowiedzialność za losy rodziny, za jej ochronę fizyczną i status materialny. Mężczyzna przyjmował narzucony wzorzec zachowania w obawie przed zakwestionowaniem swojej roli kulturowej i utratą szacunku otoczenia. Normy, których musiał przestrzegać, mogły stwarzać wrażenie zniewolenia. Od tego, w jakim stopniu mężczyzna zdołał podporządkować się stereotypowi płci, zależała jego akceptacja w społeczeństwie.

Wyobrażenia na temat męskich bohaterów opowiadań z cyklu *Opowieści o mężczyznach* ukształtowane w świadomości odbiorców oryginału i przekładu pozwalają zilustrować formuły etykiety grzecznościowej. Różnica tych wyobrażeń jest konsekwencją odmienności zakresu pól semantycznych poszczególnych desygnatów w oryginale i w polskiej wersji utworu. Tytuł **„господар"**, który stosuje autor oryginału w odniesieniu do Popicia [„господар Пантелија Попић"; „господар Панта Попић"] oraz wobec Pery Greka [„господар Пера Грк"; „господар Пера"] oznacza człowieka, który wydaje rozkazy i dysponuje ludźmi pracującymi dla niego[21]. Wymowę potwierdza także definicja zaczerpnięta ze słownika „Macierzy Serbskiej", według której **„господар"** to „**ten, kto rozkazuje**; gospodarz; pan domu; przest. mąż; **ten, który panuje nad sytuacją**,

[17] K. Arcimowicz: *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda. Fałsz. Stereotyp.* Gdańsk 2003, s. 55.

[18] *Słownik języka polskiego.* Red. M. Szymczak. T. 1. Warszawa 1992, s. 944.

[19] F. Grčević: *Počeci proznog lirizma Miloša Crnjanskog*. In: *Srpske teme. Komparatistika srodnih književnosti*. Zagreb [b.d.w.], s. 177.

[20] З. Томић: *Мушки свет*. Београд 2001, s. 39.

[21] *Речник српскохрватског књижевног језика*…, s. 137.

zwycięzca; właściciel, posiadacz, bogacz, pracodawca”[22]. W polu znaczenia tego desygnatu znajduje się zatem siła, władza, dominacja, czyli cechy stereotypowo przypisywane mężczyznom.

W przekładzie D. Ćirlić-Straszyńskiej ci dwaj mężczyźni to: „pan Pantelija Popić”/„pan Panta Popić” oraz „pan Pera Grek” albo „pan Pera”. Naczelnik stacji z opowiadania *Raj*, który w przekładzie nazwany został „panem szefem”, w oryginale występuje jako „госпон шеф” (*Paj*, s. 125). Odpowiednik **„господин”/„госпон”** stanowi element tytulatury, nadawany każdemu człowiekowi, z którym nie łączą rozmówcy bliskie relacje[23]. Definicja zamieszczona w słowniku sześciotomowym poszerza zakres semantyczny, odnosi się do człowieka wywodzącego się z warstwy mieszczańskiej; urzędnika, pracownika umysłowego; człowieka, który przywiązuje wagę do swojej powierzchowności i zachowania; człowieka wytwornego [„човек из грађанске класе (најчешће као титула у ословљавању, из почасти); чиновник, онај који не ради физичке послове; онај који пази на своју спољашњост и на понашање; отмен човек; џентлмен”[24]]. W polu semantycznym tego desygnatu nie pojawiają się cechy podkreślające moc i potęgę wpisaną w stereotyp mężczyzny, jak to miało miejsce w przypadku desygnatu „господар”. Ów naczelnik stacji, „pan szef”, nazywany jest wprawdzie „najważniejszą osobistością w mieście” (*Raj*, s. 222), lecz jego pozycja społeczna różni się znaczne od pozycji Panty Popicia czy naczelnika zarządu miejskiego, którym był Pera Grek, zanim zastąpił go urzędnik węgierski. Tłumaczenie polskie nie akcentuje więc tak wyraźnie, jak czyni to oryginał, pozycji społecznej tych mężczyzn.

Współczesne stereotypy lokują mężczyznę w świecie zewnętrznym, gdzie spełnia się w życiu zawodowym. Zgodnie z powszechnymi oczekiwaniami, powinnością mężczyzn jest bowiem utrzymanie rodziny i praca zarobkowa. Wśród bohaterów Crnjanskiego znajdują się przedstawiciele różnych zawodów — urzędnicy państwowi, oficerowie wojska, kupcy, aktorzy, duchowni, rzemieślnicy. Poza miejscem pracy (magistrat, zakład fryzjerski, sklepy, cerkiew, teatr), można ich spotkać w przestrzeni publicznej, gdzie aktywnie uczestniczą w wydarzeniach determinujących losy całej społeczności, np. na wiecu, gdzie ważą się losy konfliktu z władzą węgierską; na ulicach, gdzie dokonują samosądu nad węgierskim naczelnikiem i świętują odejście administracji węgierskiej, rozmawiają o polityce, kolportują ulotki, śledzą doniesienia prasowe, uczestniczą w zebraniach, wyrażają swoje sympatie polityczne oraz określają swój stosunek do obcej władzy [Panta Popić „kazał wygarbować skórę komisarzowi” (*Święta Wojwodina*, s. 174)]. Przedmiotem rozmyślań i dyskusji mężczyzn stają się także przeżycia z okresu pierwszej wojny światowej.

---

[22] *Речник српскохрватскога књижевног језика.* Књ. 1…, s. 538.

[23] *Речник српскохрватског књижевног језика*…, s. 137.

[24] *Речник српскохрватскога књижевног језика*. Књ. 1…, s. 539.

Mężczyźni ze znanych czytelnikowi polskiemu opowiadań to patrioci, sprzeciwiający się procesowi madziaryzacji ludności serbskiej oraz obrońcy serbskiej tradycji i kultury. Pochwałę serbskości i skierowaną do rodaków przestrogę przed odwrotem od tradycji wygłasza w opowiadaniu *Święta Wojwodina* poeta Laza Kostić (1841—1910), uznawany przez przedstawicieli awangardy, do której należał M. Crnjanski, za przywódcę duchowego, oraz młody kleryk, który wędruje po wsiach, zwołując wiece i zebrania.

Mężczyźni z opowiadań Crnjanskiego funkcjonują nie tylko w przestrzeni publicznej, lecz także w sferze prywatnej. Pisarz szkicuje ich sytuację rodzinną, relacje z najbliższymi. Panta Popić rozmyśla o pozbyciu się żony, obwiniając ją o rozpad małżeństwa i swój romans z aktorką. Jego teść, kupiec Maksa Szepić, martwi się o los córki Milevy, stając się uosobieniem troskliwego ojca. Wdowiec Pera Grek, były naczelnik zarządu miejskiego, unika kontaktów z obecnie wrogo do niego nastawioną córką, z którą przed laty łączyły go bliskie relacje. Kupcy, którzy w obawie przed grasującymi na drogach bandami nie wracają na noc do swoich rodzin, przesiadują w domu publicznym, gdzie prowadzą długie rozmowy o swoich rodzinach i dzieciach.

Oprócz wojny i polityki, za domenę mężczyzn uznawana jest sfera seksu. Symbolem przyzwolenia na swobodę obyczajów, której beneficjentami są zgodnie ze stereotypowym wyobrażeniem głównie mężczyźni, staje się dom publiczny „Raj". Przebywają w nim kupcy, odwiedzają go uczniowie, oficerowie, urzędnicy państwowi. O stereotypowo przypisywanej mężczyznom swobodzie w sprawach seksu świadczą liczne przygody Popicia. Jego żona znajdowała usprawiedliwienie dla takiego postępowania [„A niech tam, jest przecież mężczyzną" (*Święta Wojwodina*, s. 153)], posłusznie przyjęła też myśl o tym, że mąż może wypędzić ją z domu i zamieszkać z kochanką. Aktorka Jela również kwituje dążenie Panty do seksualnego zbliżenia, posługując się stereotypową, uogólniającą oceną — „wszyscy jesteście tacy sami" (*Święta Wojwodina*, s. 165).

Za pośrednictwem przekładu czytelnik zdobywa wiedzę o innym narodzie, jego uwarunkowaniach politycznych, religii, mentalności, kulturze. Przekład pozwala zetknąć się z odniesieniami kulturowymi i wyobrażeniami wiążącymi się z wieloma sferami życia ukazanymi w przestrzeni oryginału. Wiele z tych sfer stanowi obszar dominacji mężczyzn.

W *Opowieściach o mężczyznach* kryją się informacje dotyczące politycznego statusu ziem na obrzeżach Austro-Węgier zamieszkałych przez ludność serbską. Te przygraniczne terytoria Serbowie zasiedlali od czasów zadanej im przez Turków klęski oraz przez cały XVI i XVII w.[25] Na ziemiach, które służyły obronie imperium Habsburgów przed inwazją turecką, wyodrębniono tzw. Pogranicze Wojskowe. Już pod koniec XVIII w. doszli do głosu zwolennicy likwi-

[25] М. Калаузов: *Постанак, развитак и развојачење војне границе аустријске монархије*. В: „Зборник Матице српске за друштвене науке". 125. Нови Сад 2008, s. 143.

dacji Pogranicza, które straciło znaczenie obronne po ustąpieniu Turków z ziem austriackich, węgierskich i chorwackich. Gdy w 1867 r. Turcy opuścili tereny Serbii, a na Węgrzech wprowadzono powszechny obowiązek służby wojskowej, istnienie Pogranicza Wojskowego przestało mieć uzasadnienie. Po likwidacji okręgów obszar ten został podporządkowany władzy cywilnej na terenie Węgier i Chorwacji[26].

Informacje o przygranicznych terytoriach, z którymi związane są losy bohaterów opowiadań, należą do stereotypowo przypisywanej mężczyznom dziedziny wojskowości. Pera Grek ma ochotę porozmawiać **„o ludziach z pogranicza"** (*Wielki dzień*, s. 204) z przybyłymi na terytorium Wojwodiny żołnierzami Królestwa Serbskiego, major serbskiego wojska zaś czyni aluzje do pochodzenia oraz działalności swego przyszłego teścia: „Ej ви **црнорукче**, **граничаре**" (*Велики дан*, s. 49), co D. Ćirlić-Straszyńska przekłada: „Ej, wy, **człowieku z pogranicza**, **spiskowcu spod znaku Czarnej Ręki**" (*Wielki dzień*, s. 204), odkrywając przed czytelnikami polskimi fakt przynależności mężczyzny do tajnej organizacji patriotycznej, której celem była walka o wyzwolenie Serbów spod panowania tureckiego i austro-węgierskiego[27]. Pera Grek, czekając na przybycie żołnierzy z Serbii, często rozmyśla o stacjonującym na dawnym Pograniczu „regimencie z Liki" (*Wielki dzień*, s. 203), o którym opowiadali mu ojciec i stryj. Panta Popić, komentując swoje liczne przygody z kobietami z różnych środowisk, mówi: „my, **ludzie z pogranicza**, nie przebieramy" (*Święta Wojwodina*, s. 149), co odpowiada stwierdzeniu „**граничар** не бира" (*Света Војводина*, s. 10). Autorka polskiej wersji opowiadania z 1927 r. przetłumaczyła słowa Popicia, nawiązując do zajęcia, które było udziałem większości mężczyzn Pogranicza: „żołnierz nie przebiera" (nr 8, s. 13). Do politycznego statusu leżącej na obrzeżach Austro-Węgier Wojwodiny nawiązuje wypowiedź sławiąca serbską kulturę i tradycję, której nie wykorzeni obca władza: „Co znaczą granice, budapeszteńscy ministrowie i generałowie wiedeńscy?" (*Święta Wojwodina*, s. 168).

Przekład *Opowieści o mężczyznach* rodzi w świadomości czytelnika wyobrażenie o mieszkańcach Wojwodiny, których umysłowość kształtowała się w sferze wpływów obcych, głównie węgierskich. Wpleciona w tekst utworu leksyka węgierska (np. *nagyságos*, *vicispán*), informacje o dawnym Pograniczu Wojskowym czy o obecności komisarza węgierskiego, dają pewne pojęcie o relacjach panujących między administracją węgierską a ludnością serbską, w przypadku której biegła znajomość języka węgierskiego stanowiła szansę na otrzymanie lub zachowanie stanowiska. Przed koniecznością nauki języka stanął urzędnik Panta Popić. W ciągu trzech miesięcy opanował ten język młody duchowny, który w wynaradawianych wsiach serbskich podnosił świadomość narodową. Kon-

[26] Ibidem, s. 141—146.

[27] D. Ćirlić-Straszyńska: *Przypisy.* W: M. Crnjanski: *Zapiski o Czarnojeviciu i inne utwory.* Tłum. D. Ćirlić-Straszyńska. Warszawa 1971, s. 236.

sekwencje wynikające z nieznajomości języków urzędowych monarchii ponosił między innymi fryzjer Toma, który nie mógł znaleźć pracy poza rodzinnym miasteczkiem.

Przedmiotem odrębnych konotacji dla czytelnika serbskiego i polskiego staje się węgierski kontekst opowiadań. W tłumaczeniu M. Znatowicz-Szczepańskiej urzędnicy węgierscy „zbiją wszystkich, gdy tylko nastaną" (nr 9, s. 10). Z zasłyszanej przez Popicia dyskusji wynika, że gdy w miasteczku pojawią się urzędnicy węgierscy, zostaną pobici przez mieszkańców Wojwodiny. Przekład Ćirlić-Straszyńskiej oddaje sens oryginału [„мађарске чиновнике претуку кад дођу" (*Света Војводина*, s. 11)], który świadczy o chęci przeciwstawienia się Węgrom i gotowości użycia przemocy fizycznej: „[…] kiedy pojawią się węgierscy urzędnicy, trzeba im wygarbować skórę" (*Święta Wojwodina*, s. 151). Gwałtowna reakcja tłumu na słowa Popicia o tym, że w magistracie ma go zastąpić komisarz węgierski oraz scena przepędzenia węgierskiego zwierzchnika, którego Toma „dosiadł […] niczym konia" (*Wielki dzień*, s. 179), sprawiają, że czytelnik polski, odczuwający sympatię do Węgrów i postrzegający ich głównie przez pryzmat urzeczywistnionej przez generała Józefa Bema idei wspólnej walki o wyzwolenie, zachowanej w popularnym powiedzeniu „Polak, Węgier, dwa bratanki…", otrzymuje inny obraz relacji serbsko-węgierskich niż odbiorca oryginału. Wyobrażenia o prowadzonym przez administrację węgierską procesie wynaradawiania ludności serbskiej może oprzeć na doświadczeniach historycznych własnego narodu.

Rozbieżności w percepcji oryginału i przekładu wynikają z odmiennego traktowania pewnych postaci, stanowiących swoiste (w tym przypadku męskie) symbole kulturowo-historyczne. Do kategorii różnic w percepcji oryginału i przekładu polskiego należy ocena postaci ostatniego cara rosyjskiego, który staje się przedmiotem rozmów bohaterów opowiadania *Wielki dzień*, oraz figury duchownych prawosławnych.

Miłość Tomy do władcy Rosji była widoczna dla każdego klienta jego zakładu, gdzie wisiało pięć portretów cara. Na jego pozytywny stosunek do Mikołaja II wpływała przyjaźń łącząca Rosję z narodem serbskim, którego dążenia niepodległościowe wspierał carat. Dla czytelnika polskiego figura rosyjskiego cara to symbol trudnego sąsiedztwa, rozbiorów i ponadstuletniej niewoli narodu. Car, który zdaniem Tomy nie powinien zostać zabity chociażby z powodu wyznania, uosabia wielowiekową przyjaźń serbsko-rosyjską oraz wspólną religię Serbów i Rosjan.

Prawosławie reprezentują w opowiadaniach osoby duchowne, które zostały usytuowane przez Crnjanskiego w kontekście odległym od religijnego. Przedstawione przez pisarza postaci wpisują się w stereotyp mężczyzn, którzy nie stronią od alkoholu i towarzystwa kobiet. Pisarz ukazał pijanego popa, który na kolacji na cześć żołnierzy serbskich „bełkotał coś, płacząc z radości" (*Wielki dzień*, s. 201). Crnjanski wymienił też przedstawicieli wyższej hierarchii

duchownej — patriarchę, zwanego Strojnisiem, oraz wrażliwego na kobiece wdzięki władykę, który okazywał nadmierne zaciekawienie sprawami, które nie powinny absorbować duchownego [„Ech, a kto zobaczy nogi tej dziewczyny…" (*Święta Wojwodina*, s. 161)]. Wizerunek prawosławia w opowiadaniach współtworzy także pełna złych emocji postać protopopa, który nienawidzi Popicia i „mówił o nim »hycel«" (*Święta Wojwodina*, s. 149). Negatywne wartościowanie wypływa także z przesądów, którym ulega Maksa Szepić, wierząc, że spotkanie z nieznajomym popem [„trzy razy spotkał nieznajomego popa" (*Święta Wojwodina*, s. 171)] zapowiada nieprzyjemne zdarzenie. Sytuacje te wraz z funkcjonującym stereotypem popa jako obarczonego rodziną, nadużywającego alkoholu brodatego ignoranta, zupełne przeciwieństwo wykształconego, uduchowionego księdza, przekładają się w tłumaczeniu na niższość kulturalną prawosławia[28]. Pozytywne konotacje związane z Cerkwią budzi sam Maksa Szepić, cieszący się w lokalnym środowisku wielkim szacunkiem za sprawą godności, jaką pełni. „Тутор" oznacza stojącą na czele zarządu Cerkwi osobę, która troszczy się o sprawy Cerkwi i jest łącznikiem między duchownymi a wiernymi[29]. Odnosząc się do pełnionej przez bohatera funkcji, Znatowicz-Szczepańska uczyniła z Szepicia „kolatora"[30] (nr 12, s. 11), podnosząc rangę pełnionej przez mężczyznę funkcji, którą Ćirlić-Straszyńska przełożyła jako „kurator gminy cerkiewnej".

Różnice w odbiorze oryginału i przekładu dotyczą wydarzeń z przeszłości, których sens umyka przeciętnemu odbiorcy tłumaczenia. „Nieszczęsne Kosowe Pole" (*Święta Wojwodina*, s. 168), do którego nawiązuje młody duchowny odwiedzający wsie serbskie, pragnąc rozbudzić uczucia patriotyczne ich mieszkańców, stanowi najważniejszy symbol kształtujący świadomość religijną, narodową i państwową Serbów. Dla odbiorcy przekładu mogą pozostać nieczytelne reminiscencje wydarzeń pierwszej wojny światowej, do których w rozmowach nawiązują bohaterowie Crnjanskiego. Opowieść „o albańskich górach i o odwrocie" (*Wielki dzień*, s. 201) nie kojarzy się czytelnikowi polskiemu z długotrwałą (od 25 listopada 1915 r. do 21 stycznia 1916 r.) operacją wycofywania się z Serbii oddziałów serbskich, które ze stratami w ludziach i w sprzęcie dotarły do Adriatyku, skąd na okrętach mocarstw zachodnich ewakuowały się, wraz z dowództwem i rządem, na wyspę Korfu[31]. Różnice w percepcji obu wersji dotyczą licznych postaci historycznych (Arsenije Čarnojević), pisarzy (Milovan Vidaković, Milutin Uskoković, Laza Kostić), działaczy kultury (Dimitrije Ružić, Antonije Hadžić, Živojin Dačić). D. Ćirlić-Straszyńska wyjaśniła czytelnikom

[28] A. Skrzypek: *Polska — Rosja — stereotypy.* Dostępny w Internecie: http://www.wbc.poznań.pl/Content/39758/ [Data dostępu: 2.01.2013].

[29] *Речник српскохрватскога књижевног језика.* Књ. 6. Нови Сад 1976, s. 349.

[30] Por. osoba mająca prawo obsadzania urzędów kościelnych, zwykle fundator kościoła lub spadkobierca fundatora. Cyt. za: *Słownik języka polskiego*…, s. 953.

[31] M. Tanty: *Bałkany w XX wieku*..., s. 129.

polskim rolę i miejsce tych postaci w polityce i kulturze serbskiej[32]. W scenie przypominającej przygody miłosne Popicia pod portretem „nieszczęsnego wojewody Szupljikaca" (*Święta Wojwodina*, s. 149) D. Ćirlić-Straszyńska objaśniła nawet postać z portretu[33], w odróżnieniu do autorki wcześniejszego tłumaczenia, która zastąpiła serbskiego wojewodę bardziej znaną postacią — syna cesarza Franciszka Józefa. W tej wersji tłumaczenia z portretu uśmiechał się „nieszczęsny arcyksiążę Rudolf" (nr 8, s. 13). Tłumaczka drukowanego w sześciu odcinkach opowiadania zatytułowanego *Święta prowincja* zrezygnowała z objaśniania pozajęzykowego kontekstu utworu, pozostawiając bez komentarza rzeczywistość ukazaną przez Crnjanskiego. Pominięta w tytule utworu obca nazwa geograficzna pojawia się w formie spolszczonej wraz z wyjaśnieniem [„**Wojewodzina** — prastara dzielnica serbska pod zaborem węgierskim" (nr 11, s. 13)] dopiero w czwartym odcinku opowiadania. Znatowicz-Szczepańska, eliminując przejawy obcości, spolszczyła także imiona głównych bohaterów (pani Mila, Helena, Pantaleon) oraz pisownię nazwisk (Popicz, Widakowicz) i nazw geograficznych (Wrszac, Chopowo), usunęła też z utworu niektóre elementy prawosławia. W tłumaczeniu tym aktorka Helena wykonuje szalony taniec przed kanonikiem (nr 10, s. 9), a nie przed władyką, a Pantaleon Popicz, rozważając pomysł wypędzenia żony Mili, przypomina sobie, że „żenił się przecie w kościele" (nr 10, s. 8), podczas gdy w nowszym przekładzie „brał ślub w cerkwi" (*Święta Wojwodina*, s. 158). Znatowicz-Szczepańska, usuwając elementy wyobcowujące przekład, koncentruje się na ukazanych przez Crnjanskiego relacjach międzyludzkich, opartych na trójkącie miłosnym, który tworzy niewierny mąż i dwie kobiety.

Obfitujące w odniesienia historyczno-kulturowe opowiadanie opatrzone zostało trzema przypisami. Oprócz nazwy geograficznej, są to elementy związane z codziennym życiem: „rakija" — w przypisie Znatowicz-Szczepańskiej — „śliwowica" (nr 10, s. 9) oraz ornament na gałce laski Szepicia przedstawiający „święte litery S", gdzie „cztery S oznaczają maksymę — samo sloga Srbiju spašava — tylko jedność (zgoda) może zbawić Serbię" (nr 12, s. 11). Decyzja tłumaczki o pominięciu wielu elementów pozajęzykowych sprawiła, że pewne obszary tekstu stały się dla czytelnika polskiego niedostępne. Odbiorca współczesny zwróci niewątpliwie uwagę na przestarzałą już formę językową pierwszej wersji opowiadania. Jej „staroświeckość" wynika nie tylko z dystansu dzielącego czas powstania przekładu od współczesności, lecz także z obecności leksyki

[32] Np. Jakov Jakšić to „wojewoda, uczestnik pierwszego powstania serbskiego przeciwko Turkom (1804 r.)", król Milan, który „zrzekł się tronu" (*Wielki dzień*, s. 187), to „Milan Obrenović (1854—1901) — król Serbii od r. 1882, który w r. 1889 abdykował na rzecz syna, Aleksandra I" itd. Por. D. Ćirlić-Straszyńska: *Przypisy*…, s. 234—235.

[33] Por. Stevan Šupljikac (1786—1848) — wojewoda serbski w okresie Wiosny Ludów i powstania na Węgrzech w 1848 r. Przeszedł burzliwe koleje życia: był oficerem austriackim, francuskim i znowu austriackim. Cyt. za: D. Ćirlić-Straszyńska: *Przypisy*…, s. 233.

bliskiej poetyce młodopolskiej, np.: „noce miesięczne" (nr 9, s. 10), „miodna słodycz" (nr 9, s. 11) czy „rozpaczny […] płacz" (nr 10, s. 8).

M. Crnjanski lokuje postaci mężczyzn w stereotypowo przypisywanej im przestrzeni publicznej. Są to: wiec, sklep, dom publiczny, karczma, gdzie dyskutują o polityce i sprawach prywatnych. Spotkaniom tym zawsze towarzyszy alkohol. Stereotypem tym posłużył się pisarz, kreśląc powierzchowność Panty Popicia, który miał oczy „puste **jak dwa wypite kieliszki**" (nr 8, s. 12) lub w tłumaczeniu Ćirlić-Straszyńskiej — „puste **jak szklanki po winie**" (*Święta Wojwodina*, s. 148). Cuchnący winem Panta często budził w swojej żonie odrazę. Dla Milevy jego „pijackie szepty" (*Święta Wojwodina*, s. 158) składały się na traumatyczne wspomnienia nocy poślubnej. Pod wpływem alkoholu [„przy którejś libacji" (*Święta Wojwodina*, s. 157)] zrodził się także pomysł wypędzenia Milevy z domu. Maksa Szepić po alkoholu wygłaszał płomienne przemówienia polityczne, Pera Grek zaś „zaszywał się w gospodzie" (*Wielki dzień*, s. 192), by uniknąć uszczypliwości córki. Narzeczony Nady podczas kolacji na cześć żołnierzy z Królestwa Serbskiego wypijał „kieliszek za kieliszkiem" (*Wielki dzień*, s. 200), a kapitan, który w ciągu nocy w „Raju" zamawiał dwadzieścia butelek wina, miewał oczy „podpuchnięte od hulanki" (*Raj*, s. 216). Portier Joza, którego obowiązkiem było utrzymywanie porządku w „Raju", często chował butelki z winem, aby zapobiec konfliktom. Po nocy spędzonej w gospodzie Panta pamiętał tylko, „że chciał się z kimś bić" (*Święta Wojwodina*, s. 169). Obrazy nocnych libacji i nadużywania trunków nawiązują do utrwalonego przez stereotyp wizerunku mężczyzny, który pod wpływem alkoholu demonstruje swoją siłę fizyczną i odwagę.

Akty pijaństwa i anarchii, świadczące o rozluźnieniu norm obyczajowych i moralnych, charakteryzujących czasy burzliwych przemian polityczno-ustrojowych, podlegają konwencjonalizacji[34]. W opowiadaniach ukazane są sceny, które stały się wyobrażeniem pewnych sytuacji społecznych, ludzkich postaw i zachowań, co ilustruje nieład przed magistratem, agresja tłumu wobec znienawidzonego naczelnika węgierskiego, pijani ludzie na ulicach lub na wozach przybranych we flagi, pijani żołnierze serbscy noszeni od domu do domu czy „pijane kolo" (*Wielki dzień*, s. 192) tańczone przed cerkwią.

Powstałe w psychologii społecznej pojęcie stereotypu jako „wyobrażenia w naszych głowach" ma związek z językiem. Stereotyp tworzą elementy emocjonalne i wartościujące, towarzyszące tzw. znaczeniu podstawowemu słowa[35]. W tłumaczeniu D. Ćirlić-Straszyńska zastępuje neutralne czasowniki nacechowanymi emocjonalnie zwrotami, które charakteryzują stan uczuciowy czy fizyczny bohaterów; wykracza poza ramy stereotypu mężczyzny, któremu miało być obce okazywanie uczuć. Na przykład córka Nada, która „męczyła" swojego

[34] J. Bartmiński: *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*. Lublin 2009, s. 93.
[35] Ibidem, s. 72.

ojca [„**мучила** […] **је**” (*Велики дан*, s. 42)], w oryginalnej wersji utworu kosztowała Perę Greka „**wiele nerwów**” (*Wielki dzień*, s. 191—192); Toma Polić „miał […] **wyżej uszu**” (*Wielki dzień*, s. 184) ludzi, którym przydzielał ziemię, chociaż w oryginale ludzie ci jedynie „znudzili mu się” [„били **су му досадили**” (*Велики дан*, s. 38)]; Pera Grek, który [„беше изашао” (*Велики дан*, s. 48)], w przekładzie „dreptał na podwórze” (*Wielki dzień*, s. 201). Ćirlić-Straszyńska uzupełnia opowiadania, precyzując w świadomości czytelników polskich obraz miejsc, w których przebywają mężczyźni. Zaznacza, że od dnia, w którym jeden z kupców padł ofiarą zabójcy, pozostali „**zaczęli szukać** […] **schronienia**” (*Raj*, s. 225) w domu publicznym, podczas gdy autor oryginału stwierdza jedynie, że kupcy „od tego dnia przyjeżdżali” [„од тога дана **су долазили**” (*Paj*, s. 127)]. To „szukanie schronienia” wpływa na osłabienie wizerunku mężczyzn, którzy jawią się jako istoty potrzebujące pomocy, a więc słabe, odbiegające od funkcjonującego w świadomości społecznej stereotypu mężczyzny jako osoby silnej, zdecydowanej. Opowiadania Crnjanskiego stanowią świadectwo spojrzenia na rzeczywistość przez pryzmat trudnych doświadczeń wojennych. Proza autorstwa żołnierza armii austriackiej, zmuszonego do walki przeciwko współbraciom, odzwierciedla pełne rezygnacji i ironii spojrzenie na świat. Źródłem takiego widzenia rzeczywistości jest defetyzm człowieka, który przeżył wojnę, doświadczając najpierw relatywizacji, a potem upadku systemu wartości[36].

Cyklowi prozy, w której przeważają wojna i eros[37], Crnjanski nadał tytuł *Opowieści o mężczyznach*, gdyż zgodnie ze stereotypowym wyobrażeniem, są to dwie sfery hegemonii mężczyzn. Trzy polskie przekłady tego zbioru ukazują Wojwodinę, której opis został przejaskrawiony z powodu brutalizacji i wulgaryzacji życia[38]. Nadanie „małej ojczyźnie” autora miana „świętej” przywołuje sferę *sacrum* (Ziemia Święta), co przeczy rzeczywistemu wizerunkowi miejsca, w którym dokonywane są akty rozpusty i przemocy. Z odwróceniem znaczenia mamy do czynienia w opowiadaniu *Wielki dzień* (tytułowy wielki dzień, obnażając najgorsze ludzkie cechy, nie jest dniem wielkości, lecz upadku), a także w utworze *Raj*, w którym przestrzeń domu publicznego staje się granicą oddzielającą przychodzących tu mężczyzn od brutalnego świata. Społeczeństwo ma określone wyobrażenia o tym, jak powinien zachowywać się mężczyzna i jakie cechy winny go charakteryzować; stereotypowo traktuje jako „męskie” cechy związane z siłą, agresywnością, skłonnością do rywalizacji, przebojowością, ambicją, pewnością siebie. Założenia dotyczące męskości wiążą się z odmawianiem mężczyznom prawa do wyrażania uczuć. Uważa się, że każdy mężczyzna musi być zdecydowany, twardy, silny, w żadnym wypadku łagodny i delikatny. Wymaga się od niego, aby polegał jedynie na racjonalnym myśleniu. Mężczyźni z opowia-

[36] М. Пантић: *...И друга проза Милоша Црњанског*…, s. 197.

[37] Р. Вучковић: *Проза српске авангарде*. Београд 2011, s. 33.

[38] Д. Живаљевић: *Милош Црњански, »Приче о мушком«*. В: М. Црњански: *Приче о мушком*…, s. 144.

dań Crnjanskiego — kupcy, oficerowie, urzędnicy aktywni uczestnicy przemian społeczno-politycznych, szanowani żywiciele rodzin, klienci „Raju", pragnący w panującym po wojnie chaosie odnaleźć spokój i poczucie bezpieczeństwa, swoimi zachowaniami wpisują się w istniejący stereotyp tzw. mężczyzny miękkiego, którego cechuje delikatność i wrażliwość, troskliwego, opiekuńczego w stosunku do kobiet[39]. Kupcy w domu publicznym nie spędzali czasu na uciechach cielesnych, lecz rozmawiali „o swoich rodzinach, o dzieciach" (*Raj*, s. 226); przebywający tam popołudniami uczniowie opowiadali dziewczętom o codziennych sprawach, byli „tkliwi i delikatni" (*Raj*, s. 211). Popić w relacjach z kochanką także wykazywał się subtelnością; był „delikatny i cichy" (*Święta Wojwodina*, s. 176), a przed laty manierami potrafił oczarować Milevę, której podobało się, że „całuje ją w rękę i […] mówi »proszę«" (*Święta Wojwodina*, s. 154).

Bohaterom opowiadań Crnjanskiego chęć odnalezienia osobistego szczęścia pozwala wykraczać poza granice wyznaczone przez stereotyp, głównie poza przypisywaną im siłę, bezwzględność czy brak wrażliwości. Ze stereotypowym wyobrażeniem mężczyzny koliduje nadmierne zainteresowanie własnym wyglądem. Panta Popić, który starannie dobiera garderobę, chwaląc swoje lustrzane odbicie, stwierdza z zadowoleniem: „[…] још си леп" (*Света Војводина*, s. 9), co w tłumaczeniu odpowiada frazie: „[…] jeszcze z ciebie **ładny chłopak**" (*Święta Wojwodina*, s. 148). „Damskie buciki z białymi guziczkami" (*Raj*, s. 209), które często nosił portier Joza, nie licują z wyobrażeniem mężczyzny obojętnego na problem własnej prezencji, a ponadto budują jego groteskowy wizerunek.

Crnjanski rozważa w opowiadaniach kwestie narodowe. Nowoczesne pojęcie narodu łączy się tutaj ze stereotypem męskości, zawierającym w sobie cechy męskiej tożsamości[40]. W obrazie polskiej kultury narodowej na plan pierwszy wysuwają się więzi męskiego braterstwa, przyjaźni, idealizowanego słowiańskiego pobratymstwa, uosabianego przez szlacheckich „panów-braci", hufce rycerskie, spiskowców walczących o niepodległość ojczyzny; uczestników ruchów młodzieżowych w XX w.; legionistów Piłsudskiego. W tej walczącej męskiej wspólnocie dominuje patriotyzm i pochwała braterstwa[41]. Wartości te stanowią również ważny aspekt utworów Crnjanskiego, którego bohaterowie rozproszeni w różnych organizmach państwowych (Austro-Węgry, Królestwo Serbskie) doceniają potrzebę jedności i nieodzowność pielęgnowania uczuć patriotycznych.

W tradycyjnym myśleniu o męskości zakładano, że jest ona raz na zawsze ustalona, gdyż wynika z uwarunkowań biologicznych. Różnorodność kontekstów społecznych, w jakich funkcjonujemy, sprawia, że nie ma jednego obowiązującego wzorca męskości[42]. Współczesny paradygmat, w przeciwieństwie do

[39] M. Dziekanowska: *Męska płeć kulturowa w perspektywie socjologicznej*…, s. 63.

[40] M. Janion: *Męska wspólnota i figura Matki*. W: M. Janion: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków 2007, s. 270.

[41] Ibidem, 268—269.

[42] M. Dziekanowska: *Męska płeć kulturowa w perspektywie socjologicznej*…, s. 65.

tradycyjnego, nie jest stały, a jego granice są płynne[43]. W nowym paradygmacie mężczyznom przyznaje się prawo do wyrażania własnych uczuć i pragnień[44], co pozwala cieszyć się rodzicielstwem, być kobiecym przy małym dziecku i zdecydowanie męskim, gdy ono podrośnie[45]. Ten typ relacji, które zaprzeczają stereotypowym wyobrażeniom na temat stosunków panujących w patriarchalnej rodzinie, przypomina związek łączący Perę Greka z córką. Ojciec, ujmowany w stereotypie jako opiekuńczy, surowy, lecz sprawiedliwy, wyrozumiały, cieszący się szacunkiem dzieci[46], w opowiadaniu Crnjanskiego boi się własnej córki i unika spotkań z nią. Kupcy, oficerowie i uczniowie — goście domu publicznego — przeczą stereotypowemu wyobrażeniu mężczyzn szukających w tej instytucji wyłącznie realizacji własnych pragnień seksualnych i zaspokojenia popędu biologicznego. Stereotypowemu widzeniu relacji rodzinnych wymyka się stworzony przez Crnjanskiego schemat, w którym wysoki urzędnik państwowy, narażając się na surowy osąd społeczny, wyrzuca z domu żonę, aby zamieszkać z kochanką.

W opowiadaniach Crnjanskiego mężczyźni ukazani są w różnych sytuacjach i w różnych rolach — męża, kochanka, zwierzchnika, ojca. Stereotyp mężczyzny zarówno w oryginale, jak i w przekładzie ulega procesowi destereotypizacji. Pisarz, wykraczając poza ramy stereotypu, podkreśla głównie emocjonalny wymiar postaci, oddalając się od stereotypowego wizerunku silnego, bezwzględnego, pozbawionego uczuć mężczyzny. Przekłady polskie opowiadań Crnjanskiego zmieniają konotacje semantyczne postaci, nie akcentują, tak jak oryginał, ich pozycji społecznej, rewidują też stereotypowe wyobrażenia na temat relacji łączących przedstawicieli kultury serbskiej z reprezentantami innych narodowości (Węgier, Rosjanin), wskazują na występujące w kulturze oryginału i przekładu różnice w postrzeganiu postaci z innych kręgów kulturowych, uosabiające władzę duchową i polityczną (pop, car).

O ile stereotyp płci, jako wytwór społeczno-kulturowy niezwiązany ściśle z rzeczywistością oryginału, może być odbierany podobnie zarówno przez czytelników oryginału, jak i przez czytelników przekładu, o tyle prezentacje figur mężczyzn występujących w opowiadaniach, niezwiązane bezpośrednio ze stereotypem płci, wywołują odrębne konotacje. Przyczyną odmiennego sposobu percepcji jest różnica pól znaczeniowych desygnatów w oryginale i w przekładzie oraz odrębność doświadczeń historycznych i społeczno-kulturowych odbiorców oryginału i przekładu.

---

[43] K. Arcimowicz: *Obraz mężczyzny w polskich mediach*…, s. 56.

[44] Ibidem, s. 57.

[45] M. Dziekanowska: *Męska płeć kulturowa w perspektywie socjologicznej*…, s. 65.

[46] J. Bartmiński: *Stereotypy mieszkają w języku*…, s. 103.

**Малгожата Филипек**

## Стереотипне представе о мушком идентитету у пољском преводу *Прича о мушком* Милоша Црњанског

Резиме

У *Причама о мушком* Црњански је креирао неколико мушких ликова које је приказао у ситуацијама које се стереотипно везују за мушки свет (професионална делатност, политика, сфера еротике). У послератном свету поремећених вредности, у потрази за стабилизацијом и личном срећом мушкарци прекорачују границе које намеће стереотипна представа о мушком идентитету. Уколико перцепција родног стереотипа не разликује читаоце оригинала и превода, превод намеће пољским читаоцима другачији поглед на неке мушке ликове због разлике у културно-историјским искуствима код читалаца превода.

Кључне речи: стереотип, мушкарац, Црњански, превод.

**Małgorzata Filipek**

## Male gender stereotypes in the Polish translations of Miloš Crnjanski's, *Tales about men*

Summary

Gender stereotypes present a conventionally simplified and standardized conception or image concerning the typical social roles of males and females. M. Crnjanski focuses on the problem of the various stereotypes of men. The writer shows his characters in areas that are stereotypically considered to be appropriate for men, such as professional work, politics, war, and sexual relations. The book contained stereotypes that the readers of the original version and the readers of the translations perceive differently, because Polish and Serbian readers have different historical and cultural experiences.

Key words: stereotypes, men, Crnjanski, translation.

**Aneta Todevska**

# Fallocentryczne stereotypy Stanisława Ignacego Witkiewicza w macedońskim przekładzie powieści *Pożegnanie jesieni*

„Każdy mężczyzna nosi w sobie wieczny obraz kobiety, nie konkretny obraz jakiejś kobiety, ale archetypiczny obraz kobiecości”[1]. Carl Gustav Jung jako jeden z eminentnych naukowców w dziedzinie psychologii postrzegał ludzi jako istoty stworzone z dwóch pierwiastków — męskości i kobiecości, przy czym nie wskazywał na granicę między tym, co męskie, a tym, co kobiece. Biorąc pod uwagę procesy kulturowe i socjopolityczne zachodzące w historii ludzkości, oczywisty jest fakt, że podział ze względu na płeć zrodził się z chwilą powstania społeczeństwa. Jedności, którą dostrzega Jung, Michel Foucault przeciwstawia obraz struktury społecznej opartej na pierwiastku męskim, która umniejsza rolę kobiety, a wszelkie procesy napędzane są w niej przez działania mężczyzny. Jacques Lacan posuwa się jeszcze o krok dalej, twierdząc, że tajemnicza natura kobiety jest tylko wytworem męskiej wyobraźni. Dostrzec tu można proces tworzenia się stereotypu męskiej dominacji, determinującej również granice działań kobiety i jej stosunków z otaczającym światem.

Jeżeli uznamy twierdzenie Lacana dotyczące natury kobiety za prawdziwe, to pojawiają się pytania: W jaki sposób jest ona wyobrażana? Jakie cechy są jej przypisywane i w jakich kategoriach jest klasyfikowana? Jaki wpływ na budo-

[1] C.G. Jung w *Strukturze osobowości* mówi o *anima* i *animus*, personifikacji kobiecej charakterystyki w mężczyźnie i męskiej w kobiecie. Por. m.in. C.G. Jung: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Warszawa 1981.

wanie tego wyobrażenia mają stereotypy zakorzenione w świadomości mężczyzny? Poszukując na nie odpowiedzi, jako jedno z źródeł można wskazać analizę dzieł literackich, które w najbardziej wyczerpujący sposób przedstawiają te wyobrażenia. Analizować możemy je zarówno z perspektywy historycznej, jak i społeczno-kulturowej, do której na potrzeby niniejszego artykułu będę się odwoływać. Proces zacierania się granicy między męskością a kobiecością można zaobserwować w modernizmie, kiedy to powstają dzieła, których autorzy pytają właśnie o to, jaka jest rola kobiety i kto ją narzuca. Wirginia Woolf jako jedna z najbardziej wpływowych artystek należących do Bloomsbury Group w swoim eseju zatytułowanym *A Room of One's Own*[2] podejmuje temat kobiecych postaci w książkach oraz kobiet pisarek. Jej esej, powszechnie uważany za feministyczny, przedstawia literacką i figuratywną przestrzeń kobiet w literaturze tradycyjnie zdominowanej przez patriarchat. Jako przykład Wirginia Woolf podaje fikcyjną postać Judith Shakespeare, rzekomo siostrę Williama Shakespeare'a, która mimo że posiadała te same umiejętności co jej znany brat, nie mogła powtórzyć jego sukcesu, z uwagi na to, że była kobietą. Stereotypowe myślenie mężczyzn kojarzy kobietę z „różowym gettem", w którym ta nie może się kształcić, a jedynym życiowym jej celem jest odgrywanie roli karmicielki rodziny. Rozpatrując modernizm jako jeden z najbardziej otwartych okresów w literaturze, chciałam zwrócić uwagę na obecność męskiego podejścia (fallocentrycznego stereotypu) w stosunku do kobiet, ich wizerunku i roli w społeczeństwie.

Czym dokładnie jest fallocentryzm? Fallogocentryzm lub fallocentryzm to neologizm, stworzony przez Jacques'a Derridę na potrzeby teorii krytycznej i dekonstrukcji, jest słowem odnoszącym się do przywileju męskiego punktu widzenia w konstruowaniu znaczeń. Słowo to jest najbardziej obecne we współczesnej literaturze i dziełach filozoficznych, które zajmują się tematyką *gender*, i stanowi esencję nurtu postmodernistycznego. Główny argument teorii fallocentryzmu stanowi, że kultura zachodnia kulturalnie i intelektualnie jest podporządkowana światu mężczyzn. Objawia się ono zarówno w literaturze, sztuce, jak i języku. Za fallocentryczną uznajemy literaturę, która skoncentrowana jest na mężczyźnie, albo na jego poglądach, szczególnie tę, w której mężczyzna dominuje nad kobietami[3]. Teoria fallogocentryzmu i fallocentryzmu opiera się na postulatach funkcjonujących w kulturze zachodniej, postrzeganej jako podporządkowanej „logocentryzmowi" i „fallocentryzmowi". Derrida używa terminu „logocentryzm", sprzeciwiając się filozofii determinizmu (ponieważ filozofowie dekonstruktywizmu określają siebie mianem przedstawicieli „niedeterminizmu"), a „fallocentryzmu" — po to, by opisać, jak logocentryzm jest

[2] V. Woolf: *A Room of One's Own*. New York 1989.

[3] A. Greenslade: *Fantasy women. The literary roots of Phallocentrism in modern fantasy computer games*. Australian E-book 2011.

generalizowany w patriachalnych (męskich) systemach. Derrida z tych właśnie dwóch terminów tworzy pojęcie „fallogocentryzm". Według Derridy i filozofii dekonstruktywizmu, fallogocentryzm celowo niszczy wszystko i nie respektuje niczego, co nie jest potwierdzone przez niego. Niszczenie wszystkiego, co inne, wiąże się z degradacją filozofii dekonstruktywizmu, a tym samym — kobiecości. Jacques Lacan twierdzi, że każde społeczeństwo jest determinowane przez porządek symboliczny, tzn. system powiązanych i regulowanych znaków, ról i rytuałów, które funkcjonują w społeczeństwie, narzucając jednocześnie jednostkom podział płciowy i klasowy. Jego zdaniem, system opiera się na patriarchacie, który przyjmuje wszystko, co męskie; w tym systemie kobieta znajduje się na marginesie, ponieważ język mężczyzny, sztywny i twardy, nie potrafi wyrazić kobiecych uczuć.

Nawiązując do porządku symbolicznego, Jacques Derrida zwraca uwagę na trzy aspekty. Pierwszym jest przewaga słowa mówionego nad pisanym, czyli logocentryzm, drugi to fallocentryzm, prymat fallusa oznaczającego jednolity popęd w stronę wyznaczonego celu, oraz trzeci, dualizm, czyli koncepcja binarnych opozycji[4]. Egzystencjalistka Simone de Beauvoir w swojej książce *Druga płeć* analizuje podporządkowaną rolę kobiet w męskim społeczeństwie, badając przyczyny religijne, biologiczne i cywilizacyjne, które doprowadziły do takiego stanu rzeczy. Według niej, kobiety przedstawiane są jako „inne" i z uwagi na tę inność są wykluczane z ważnych sfer życia społecznego.

Stereotyp jest zjawiskiem obecnym w każdym społeczeństwie, przedstawia uproszczony obraz rzeczywistości, obcej jednostki bądź grupy, przypisuje przedmiotom oraz zjawiskom określone cechy (mogą one być albo pozytywne, albo negatywne). Stereotypy, mimo że stały się przedmiotem badań lingwistycznych, ze względu na swoją istotę wpływały wciąż na podejście naukowca do analizowanego problemu językowego. Podejście to nie pozostało wolne od wiązania pewnych pojęć z potocznymi wyobrażeniami dotyczącymi konkretnych obiektów. Pionierem klasyfikacji stereotypów w lingwistyce był Hilary Putnam[5], amerykański filozof, zdaniem którego naukowy obraz pewnego przedmiotu różni się od tego, który krąży w powszechnej świadomości, gdzie znaczenie słowa jest częścią, która determinuje punkt odniesienia[6]. Putnam posługuje się pojęciem wektorów, składających się ze skończonej sekwencji elementów, uczestniczących w opisie znaczenia danego słowa w języku. Wektor składa się z czterech elementów: przedmiotu, do którego dane słowo się odnosi, podstawowych cech, które automatycznie pojawiają się w świadomości i odnoszą się do danego przedmiotu (tak zwane stereotypy), znaczenia (wyznaczniki semantyczne), lokującego obiekt w szerszej kategorii, i wyznaczników syntaktycznych. Choć

[4] D. Iwańczyk: *Główne założenia feminizmu postmodernistycznego*. Referat. Dostępny w Internecie: http://www.slideshare.net/dorotka16111/referat-postfeminizm.

[5] H. Putnam: *Mind, language and reality*. Philosophical papers. Vol. 2. Cambridge 1975.

[6] Ibidem, s. X.

stereotyp jest jedną z dodatkowych cech budujących znaczenie słowa, według Putnama, znaczenie słowa nie może ulec zmianie, gdy przekształcimy stereotypowe wyobrażenie na jego temat, lecz dopiero w sytuacji, gdy słowo zacznie być używane w innym kontekście[7]. Korzystanie z perspektywy naukowej pozwala na uzyskanie obrazu badanego pojęcia w zupełnie innym wymiarze. Stereotypy pełnią funkcję poznawczą, wartościującą oraz społeczną, przy czym ta ostatnia umożliwia poznawanie obcych społeczeństw przez odwołanie się do powszechnych wyobrażeń określających ich zachowanie i podstawowe cechy. Wizerunek kobiety w literaturze, oczywiście, w zależności od okresu historycznego, zmieniał się w mniejszym lub w większym stopniu.

Najlepsze przykłady stereotypu kobiety funkcjonującego w męskim umyśle w literaturze polskiej okresu modernizmu odnalazłam w trakcie przekładu książki Stanisława I. Witkiewicza pt. *Pożegnanie jesieni*[8]. Znalazłam tu obrazy kobiet, postaci fikcyjnych, wyobrażanych z perspektywy męskiego pisania, mieszczących się w ramach patriarchatu scharakteryzowanego[9] przez Wirginię Woolf. Artystka ta przedstawia dwa różne światy — świat fikcji literackiej i świat rzeczywisty, w obu zaś żyją kobiety, ale ich pozycja jest diametralnie różna. Podkreśla antagonizm między atrybutami cechującymi te dwa oblicza kobiety. Kobieta wyobrażana jest obiektem czci, niemalże bóstwem, a realnie — jedynie przedmiotem męskiej dominacji: „[…] gdyby kobieta nie istniała w rzeczywistości, a jedynie w pisanej przez mężczyzn literaturze, można by ją sobie wyobrazić jako istotę o niesłychanym wprost znaczeniu; bardzo różnorodną; […] równie wielką i potężną, jak mężczyzna, a zdaniem niektórych, jeszcze go przerastającą”[10]. Faktycznie zaś jest inaczej, „zamykano ją na klucz, bito, ciskano nią po pokoju. Tak oto pojawia się przed nami istota ogromnie dziwaczna i bardzo złożona. W wyobraźni przypisuje się jej najwyższe znaczenie; w rzeczywistości jest go całkowicie pozbawiona”[11].

Analizując tekst Witkiewicza, przytoczę fragmenty, w których można przyjrzeć się sposobowi pisania, stwarzania bohaterki, gdzie stereotyp fallocentryczny przekłada się na język macedoński. To, co charakterystyczne dla dzieła Witkiewicza, to budowa postaci kobiety na podstawie stereotypowego, męskiego punktu widzenia. W *Pożegnaniu jesieni*, mimo próby wejścia w skórę kobiety, Witkiewicz nie oddala się bardzo od powszechnych wyobrażeń na temat kobiet oraz cech narodowościowych, które tu nieodłącznie się z nimi wiążą. Wielu filozofów, jak chociażby Jacques Lacan, Michel Foucault czy Jacques Derrida, w swoich dziełach określa społeczeństwo jako fallocentryczne, zdominowane przez mężczyzn. Witkacy, mimo pewnego wyzwoleńczego, dość odważnego,

[7] Ibidem, s. XV.

[8] S.I. Vitkevic: *Zboguvanje so esenta*. Prev. A. Todevska. Skopje 2011.

[9] W. Woolf: *Własny pokój*. Tłum. A. Gaff. Red. E. Czerwińska. Warszawa 1997, s. 66.

[10] Ibidem.

[11] Ibidem, s. 67.

jak na owe czasy, podejścia do pisania, nie potrafił wyjść poza utarte ramy damsko-męskiego świata. Chociaż w powieści świat na ogół przedstawiany jest z kobiecej perspektywy, stanowi ona wciąż przedmiot męskiego, natrętnego „gapienia się". Bohaterki Witkacego, mimo swego pochodzenia, wciąż są zamknięte w „więzieniu" męskiego świata, pełnego żądzy, zdrady i męskiej dominacji.

Zestawiając obrazy kobiet w powieści Witkiewicza z klasycznym wizerunkiem kobiety w literaturze macedońskiej, zauważa się wyraźną różnicę. Chodzi mianowicie o sposób budowania postaci kobiety. W kontekście macedońskiej literatury jest ona częściej przedstawiana od strony emocjonalnej, nie stanowi obiektu seksualnego (choć dzisiaj pisarze bardziej swobodnie podchodzą do sfery seksualności). Równie rzadko znaleźć można opisy kobiecych cech, które wypływają bezpośrednio z ich pochodzenia narodowościowego czy etnicznego. Różnice w panujących stereotypach czasami utrudniają uchwycenie głębszego sensu danego tekstu, z powodu braku wiedzy o pewnych schematach myślenia. W macedońskiej literaturze często pojawia się męski sposób postrzegania kobiet i pełnionych przez nie funkcji. Kobieta na ogół przedstawiana jest jako matka, mająca obowiązek opiekowania się rodziną, nie pragnie ona nic innego niż spełnić się w roli dobrej gospodyni. Jej tożsamość zawsze jest definiowana przez mężczyznę; kobieta nie ma mocy kreowania samej siebie. W książce Petra M. Andreevskiego *Pirej*[12] główna bohaterka Velika w oczach męża nie jest warta nic, jeśli nie zostanie matką. Przedstawiona jest zatem jako przedmiot służący prokreacji. W powieści *Razboj*[13] Vlady Malevskiego motyw erotyczny ogranicza się tylko do pragnienia sprowadzenia na świat kolejnego pokolenia. W każdej z tych powieści aspekt narodowości kobiety nie jest istotny, większe znaczenie ma środowisko społeczne, które wysuwa się na pierwszy plan. Kobieta nie jest dopuszczana przez autorów do przeprowadzania wielkich zmian społecznych. Jej działania zaledwie sprowadzają się do niewielkich, lokalnych kręgów, jak w przypadku Cvety, bohaterki dramatu Dejana Dukovskiego *Balkanot ne e mrtov*. Wizerunek kobiety w literaturze macedońskiej zaczął ewoluować dopiero w latach dziewięćdziesiątych minionego wieku. Przestaje być ona matką, wyzbywa się wszelkich ciążących na niej dotychczas ograniczeń życia społecznego.

Witkacy w swojej powieści pokazuje dwa typy kobiet, ich wizerunek oparty jest na stereotypowym postrzeganiu. Wpada w pułapkę, o której pisze Woolf, mianowicie przedstawia dwa ekstremalne, nierealne przykłady kobiecości. Pierwszym jest wyniesiona na piedestał bogata i wykształcona Hela Bertz, Żydówka, symbol *über rasy*, obiekt seksualnego pożądania. Do drugiego typu zalicza się Zosia Osłabędska, która opisana jest jako pani domu, średnio wy-

[12] П.М. Андреевски: *Пирej*. Скопје 1983.
[13] В. Малески: *Разбој*. Скопје 1974.

kształcona i umiarkowanie zamożna; stanowi ucieleśnienie głupoty i naiwności. W tej relacji dostrzegamy fallocentryczne nastawienie autora do kobiet; z jednej strony klasyfikuje je według pochodzenia i pozycji społecznej, z drugiej natomiast — według grupy etnicznej. Przedstawienie postaci Heli tworzone jest z perspektywy głównego bohatera — Atanazego Bazakbala, który postrzega ją jako wyjątkowo inteligentną, bogatą i rozwiązłą. Wyobrażenie to łączy się z powszechnym w polskiej kulturze obrazem bogatych Żydów, inteligentnych i obnoszących się ze swoim bogactwem[14]. Witkacy, nadając głównemu bohaterowi powieści typowo męskie cechy, próbuje z jego pomocą podporządkować uczuciowo i erotycznie kobiece postaci książki:

> Хела Бертс, секако, беше Еврејка и олицетворение на сè она што можеше на Атанази да му се допаѓа кај жена каква што беше таа. Освен тоа таа беше, дури и до одредени непреминливи граници, ноторично лесна жена. Во ова Атанази се убеди една вечер која заврши со „пијанка“ à la manière russe. (s. 3)
>
> Hela Bertz była oczywiście Żydówką i wcieleniem wszystkiego tego, co Atanazemu w kobiecie jako takiej podobać się mogło. Prócz tego była, aż do pewnych nieprzekraczalnych granic, kobietą notorycznie łatwą. O tym przekonał się Atanazy na pewnym wieczorku zakończonym „popojką” *à la manière russe*. (s. 12)

Charakterystyka kobiecych postaci autorstwa Witkacego znalazła swoje odzwierciedlenie w trakcie przekładu książki. Przedstawiając bohaterki, starałam się odwoływać do emocjonalnego ubarwiania ich postaci. W przypadku Heli zawsze używałam mocniejszych słów, które oddawałyby jej naturę jako kobiety wyzwolonej, ale też nadawałam jej przy tym cechy, które stereotypowo bardziej skłonna byłabym przypisać mężczyznom, nietknięta jednak została fascynacja Witkacego jej zachowaniem. Można powiedzieć, że w trakcie odbudowywania tej postaci tradycyjne postrzeganie kobiet w kulturze Macedonii było pomocne. Kobietom nie pozwalano siedzieć z mężczyznami[15] przy jednym stole, ani nie mogły kontaktować się z nimi w swoim wolnym czasie, gdyż uważano to za nieprzyzwoite. Do kręgu mężczyzn dopuszczano tylko kobiety uznawane za wróżki lub znachorki; mogły na równi z mężczyznami pić, palić, a nawet przeklinać. Z jednej strony stereotyp pomaga słownie wzmocnić wizerunek postaci w tłumaczeniu, a z drugiej umożliwia zrozumienie fascynacji, jaką autor chce wzbudzić w danym fragmencie książki.

Witkacy w swoim dziele pierwotnie przedstawia Helę Bertz jako coś nieosiągalnego, jako obiekt seksualny, który trudno zdobyć. Biorąc pod uwagę literatu-

[14] W. Filipek: *Stereotyp Żyda w kulturze polskiej — rozpoznanie*. W: *Artmix sztuka feminizm kultura wizualna*. Dostępny w Internecie: http://www.obieg.pl/artmix/1712 [Data dostępu: 19.02.2007].

[15] J. Obrembski: *Folklorni i etnografski materijali od Porecze*. Kniga 1. Skopje 2001.

rę macedońską, w której praktycznie nie występują opisy Żydów, a szczególnie kobiet żydowskich, tłumaczenie tychże sprawiało pewne trudności. Podobne problemy rodziło słowo *goj*, będące biblizmem, który w języku macedońskim występuje niezwykle rzadko. Ponadto przy tłumaczeniu opisów dotyczących tej grupy etnicznej podejście Witkacego wydawało mi się dość śmiałe. W swoich wypowiedziach jest bardzo pewny i konkretny, jako tłumaczka wychowana w kulturze, w której brak szacunku do odrębności często staje się przyczyną konfliktów, byłam ostrożniejsza, nie wysuwając na pierwszy plan egzotyki, z jaką Witkacy przedstawiał Żydów:

> Вашата катастрофа е вештачка. А сепак ја сменивте страната. Каков сте подол, гоју — додаде со одбивност и презир. — Навистина се чудам како паметен човек како Вас ама воопшто не ја разбира целата убавина на нашата раса: тој вкус на источната мистерија преку целото гето и она што е сега. (s. 15)

> Katastrofa pańska jest sztuczna. A jednak zmienił pan front. Jacy wy podli jesteście, goje — dodała ze wstrętem i pogardą. — Naprawdę dziwię się, że człowiek tak mądry, jak pan, nie rozumie właściwie nic a nic całego uroku naszej rasy: tego posmaku tajemniczości wschodniej poprzez całe ghetto i to, co jest teraz. (s. 34)

W przytoczonym cytacie Witkacy prezentuje powszechny w Polsce sposób postrzegania tej grupy etnicznej, pokazuje jej tajemniczość, odrębność kulturową. Hela jest postacią poruszającą się poza granicami „różowego getta”[16], jest przede wszystkim obiektem seksualnym służącym do „gapienia się”. Widać to szczególnie na samym początku powieści, kiedy Atanazy Bazakbal stara się ją seksualnie podporządkować. Hela opisana jest jako ognista kobieta z czerwonymi włosami; w żadnym momencie nie jawi się jako pani domu:

> Заклучи и со чекор на диво животно се приближи до Хела. Дишеше тешко, гледајќи го со широко отворени очи. Му изгледаа понорни. Се заниша совладан од страшната, слепа страст, која како одвратен полип му го стискаше грлото. (s. 9)

> Przekręcił klucz i krokiem dzikiego zwierzęcia podszedł do Heli. Dyszała ciężko, patrząc nań rozszerzonymi oczami. Wydały mu się bezdenne. Zakołysał się podcięty strasznym, ślepym pożądaniem, które ścisnęło go za gardło, jak ohydny polip. (s. 22)

[16] Е. Баковска: *Во тесните одаи на розовото гето* (*или: Ние, нашите невидливи писателки*). „Блесок” 2007, бр. 56, s. 1. Ten termin stosuje się wobec określonej przestrzeni, w której działają kobiety, najczęściej jest to sypialnia, kuchnia, a więc wszystkie miejsca, które tradycyjnie kojarzone są z rolą kobiety.

Jednocześnie mamy do czynienia z obrazem Zosi. Według wizji Witkacego, jest ona podporządkowana jako kochanka i jako kobieta. Nie stanowi obiektu seksualnego, jest uosobieniem przeciętnej pani domu. Autor przedstawia ją jako zwykłą, szarą kobietę. Jeżeli porównamy współczesny obraz Polki z tym, który kształtował się w latach powojennych, to można zauważyć, że zmienił się on od czasów Witkacego. Jednak w latach powojennych zarówno w Polsce, jak i w Macedonii (choć w przypadku macedońskiej literatury i sztuki z pewnym opóźnieniem) kobieta bez względu na pochodzenie była nie tylko matką, ale też żywicielką rodziny, swego rodzaju wojowniczką, co w sposób najbardziej wyrazisty znajduje odzwierciedlenie w monumentalnych pomnikach. Ulokowanie jej postaci w ramach stereotypu kobiecości, do którego również jako tłumaczka mimowolnie się odwołuję, ułatwiło tworzenie opisu Zosi przez dobieranie słów delikatnych, które mogłyby być rozpatrywane jako kobiece:

> „Тие" одеа без маски, постигнувајќи и покажувајќи ја триумфално таа своја единствена безобзирна вредност, акцентирајќи ја непристојноста на опсесивните мисли со крзната, шапките, чорапите, пантофлите, „украсите", „додатоците", „фалтите" […]. И Зосја беше една од нив… (s. 25)

> „One" chodziły bez masek, obnosząc w tryumfie tę swoją jedyną, bezczelną wartość, akcentując nieprzyzwoitość obsesjonalnej myśli futrami, kapeluszami, pończochami, pantofelkami, „wstawkami", „zakładkami" […]. I Zosia była jedną z nich… (s. 52)

Witkacy opisywał Zosię jako typowy przykład kobiety, jej zachowanie. Elena Todevska, w swojej pracy na temat społecznej roli płci w odniesieniu do twórczości, podkreśla: „Jeśli chcemy wyodrębnić dualistyczną pozycję atrybutu zewnętrzności — wewnętrzności, możemy zauważyć, że według istniejących paradygmatów płci, mężczyzna jest tym, który jest sterowany przez własny ekstrawertyzm i ukierunkowany na podbój rzeczy w ich zewnętrznym aspekcie, a kobieta żyje z introwertyzmem wpisanym w jej istnienie, on zaś kieruje nią, by zwróciła się do siebie, ku wewnętrzności"[17]. Z kolei Dubravka Ugrešić w książce zatytułowanej *Forsowanie powieści-rzeki* śledzi stereotypy, które pojawiają się albo odradzają na terenach niegdysiejszej Jugosławii[18]. „Pamiętając, że słowo stereotyp to przede wszystkim pojęcie zaczerpnięte z obszaru socjologii i psychologii społecznej, a warunkiem koniecznym jego zaistnienia jest znak słowny, natomiast literatura to obszar, na którym wyraża się on najpełniej, sądzę, że badanie jego obecności wymaga niekiedy »wyjścia« poza tekst"[19].

[17] Е. Тодевска: *Творештвото на жените уметници во Македонија од 1945 до 2000 година*. Скопје 2012, s. 92 (Tłum. A. Todevska).

[18] D. Ugrešić: *Forsowanie powieści-rzeki*. Tłum. D. Ćirlić-Straszyńska. Warszawa 1992.

[19] M. Karolczuk: *Madonna czy dziwki, bojowniczki czy męczennice? Wojna, nacjonalizm, płeć a „jugo-kobieta" stereotyp własny*. W: *Gorsza kobieta: dyskursy inności, samotności, szaleństwa*. Red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek. Wrocław 2008, s. 268.

Niezwykle zatem istotne dla tłumacza jest rozumienie kontekstu, w którym powstawał dany tekst, znajomość kultury, w jakiej wyrastał pisarz, zrozumienie czasów, w których żył, poznanie tego całego zbioru elementów determinujących jego twórczość.

Idąc dalej, fallocentryzm w powieści Witkacego ujęty w przedstawionej już definicji ujawnia się w postrzeganiu kobiety z męskiej perspektywy, nie jako przedmiotu seksualnego, ale jako matki. Autor, opisując brzemienną Zosię piącą alkohol, zwraca uwagę na jej nieodpowiedzialne zachowanie, przecież jako matka ma obowiązek chronić swoje dziecko, ale też wytyka jej nadmiar opiekuńczości w stosunku do Atanazego:

> За Зосја, ова време беше епохата на надмоќ врз Атанази, кој дотогаш не дозволуваше да биде надвладеан. Фактот дека нејзиниот свршеник беше ранет во двобој ѝ дозволи да го покаже она што беше највредно во неа (од која гледна точка? Се разбира од најобичната-машка), тоа се мајчинските чувства и тоа во однос на непознат маж. (s. 56)

> Dla Zosi czas ten był epoką supremacji nad niedającym się dotąd przezwyciężyć Atanazym. Fakt zranienia narzeczonego w pojedynku dał jej wypromieniować z siebie to, co było w niej najbardziej wartościowego (z jakiego punktu widzenia? Oczywiście, ordynarnie męskiego), to jest uczucia macierzyńskie, i to w stosunku do obcego mężczyzny. (s. 109)

W literaturze kręgu europejskiego pisanej przez mężczyzn obraz kobiety często bywa uniwersalny, mimo pewnego wpływu kultury lokalnej. Autorzy zazwyczaj nadają kobiecie cechy matki, ozdabiają ją czułością, łagodnością, delikatnością. Taki też jest obraz Zosi, natomiast Helę Bertz autor przedstawia raczej jako kobietę zachowującą się w sposób męski, seksualnie otwartą, bez żadnych uprzedzeń, jeśli chodzi o życie erotyczne. Jak mocną postacią jest Hela, widzimy w trakcie jej wspólnej z głównym bohaterem, Atanazym Bazakbalem, podróży do Indii:

> Утре ќе преминам во католицизам — рече гласно […]. Нејзиното лице на необична птица продуховено со аскетство и покајание, кои ѝ ги наметнуваше бездушно разјарениот отец Випштик […]. Дури и Лохојски, кој како антисемит и хомосексуалец не ја трпеше Хела, олицетворението на женскоста во еврејско издание, беше длабоко возбуден од нејзината убавина. (s. 17, 70)

> Jutro przechodzę na katolicyzm — rzekła głośno […]. Jej twarz dziwnego ptaka przeduchowiona askezą i pokutami, które zwalał na nią rozżarty aż do okrucieństwa ksiądz Wyprztyk […]. Nawet Łohoyski, który jako antysemita i homoseksualista nie cierpiał Heli, wcielenia kobiecości w żydowskim wydaniu, wstrząśnięty był do głębi jej pięknością. (s. 37, 133)

Hela jest samowystarczalną amazonką, ambitną i czasem surową. Odnosi się wrażenie, że jest ona dla Atanazego jednocześnie święta i rozwiązła. Jest postacią dominującą w męskim świecie:

> „Света Тереза измешана наполу со еврејска садистка, која ги убива со измачувања во кокаинска возбуда белогвардејските офицери" — си помисли Атанази… (s. 74)
>
> Święta Teresa zmieszana pół na pół z żydowską sadystką, mordującą z torturami w kokainowym podnieceniu białogwardyjskich oficerów — pomyślał Atanazy… (s. 141)

Z mojego punktu widzenia, w pracy tłumacza tematy spoza kręgu rodzimej kultury, obce czytelnikowi, należy przedstawiać w sposób jak najbardziej otwarty, bez używania zawiłych form. Mimo że czasami wydawcy starają się osłabić moc pewnych słów powiązanych z kwestiami drażliwymi, postrzeganymi jako wulgarne lub niestosowne, zadaniem tłumacza jest wytrwałe przekazywanie czytelnikom prawdziwego ich sensu. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest mniejsza bądź większa otwartość danego społeczeństwa. Oczywiście, jako tłumaczka powieści Witkiewicza znalazłam się wobec takich dylematów, zastanawiając się, czy pewne określenia związane ze sferą erotyki tłumaczyć w mniej wulgarnej formie, czy konsekwentnie trzymać się oryginału. Starałam się jednak w każdym przypadku zachować równowagę między mocą danego słowa w oryginale i przekładzie. Jako przykład podaję zdanie pojawiające się na samym początku książki, w przedmowie autora[20]:

> Od czasu jak Brent wydrukował słowo „skurwynsyn" (*Ozimina*), a Boy zdanie, w którym było wyrażenie: „rżną się jak dzikie osły" (Przedmowa do *Panny de Maupin*), uważam że można się czasem nie krępować, o ile to opłaca się w innym wymiarze. (s. 7)
>
> Од времето кога Берент го објави зборот „кучкин син" (во *Посев*), а Бој реченицата во која беше фразата „се дупат како диви магарииња" (во предговорот на *Дамата Де Мопин*), сметам дека понекогаш може да не се воздржуваме, доколку тоа е исплатливо на друг начин. (s. 5)

Niezależnie od liczby dokonanych przekładów, tłumacz zawsze musi wykonywać swą pracę jak najlepiej. W jej trakcie natrafia na stosowane przez autora określone wyobrażenia dotyczące rzeczywistości, oparte lub nie na stereoty-

[20] S.I. Witkiewicz pisze w pierwszym akapicie swojej przedmowy, że użycie w książce wulgaryzmów w kontekście erotycznym nie czyni z jego powieści pornografii. Temat wulgaryzmu w przekładzie omawia Anna Majkiewicz (*Tabu w pracy tłumacza*). W: *Tabu w przekładzie*. Warszawa 2007). Jej zdaniem, literatura poszukując nowych przestrzeni bardzo często odwołuje się do „eksploracji tematu zmysłowości i seksualności człowieka".

pach. Zadaniem tłumacza w tym procesie jest jak najwierniejsze przeniesienie wspomnianych wyobrażeń na język obcy, tak aby stały się zrozumiałe nawet w zupełnie innym kontekście kulturowym. Świadome lub nieświadome odwoływanie się autorów do stereotypów w znacznym stopniu może ułatwić lub utrudnić tłumaczowi zadanie. Istotą stereotypu jest uporządkowanie otaczającego nas świata, oswojenie go i wytłumaczenie zjawisk przez nas bezpośrednio niedoświadczonych; charakteryzuje się on w dużym stopniu uniwersalnością, wiele wyobrażeń jest wspólnych ludziom przebywającym w bliskim sąsiedztwie kulturowym i geograficznym. Jeśli chodzi o tłumaczenie z języka polskiego na macedoński, to posługiwanie się stereotypami stanowiło niejednokrotnie istotną pomoc w zrozumieniu oryginalnego przekazu płynącego od autora, nie brakowało też jednak przypadków, w których różnice w postrzeganiu określonych zjawisk przysparzały poważnych problemów interpretacyjnych.

**Анета Тодевска**

## Фалоцентричните стереотипи на Станислав Игнаци Виткевич во македонскиот превод

Кратка содржина

Преводот на литература од друг јазик на мајчин е изворедно сложена работа, пред ѐе поради појавата на одредени стереотипни пренесување на информации од туѓата култура на својата. Поради тоа ќе го претставам фалоцетризмот на Станислав Игнаци Виткевич во романот *Збогување со есента* во македонскиот превод. Во овој роман тој не се оддалечува од секојдневните стереотипни мислења поврзани со жената од родов аспект, националноста, но и женските размислувања. Ги отсликува како светици, мајки, љубовници, глупави суштества. Интенцијата во овој труд ќе биде преку примери да го прикажам начинот на преведување на одредени стереотипни размислувања и како тие изгледаат во македонскиот превод.

Клучни зборови: фалоцентризам, Станислав Игнаци Виткевич, македонски превод, *Збогување со есента*, стереотипи.

**Aneta Todevska**

# Stanislaw Ignacy Witkiewicz's fallocentric stereotypes in Macedonian translation

Summary

The translation of literature from one language to our own is very complicated work, mainly because of certain stereotypical information from a culture different than ours. That is why this article will be about the fallocentrism of Stanislaw I. Witkiewicz in the novel *Farewell to autumn* translated in Macedonian. In this novel, he does not go far from his man's world and is always connected with the stereotypes of nationality and typical women's behavior. He describes them as saints, mothers, lovers, and stupid beings, which is why examples of the translation of such stereotypical parts and how they appear in Macedonian translation are explored.

Key words: fallocentrism, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Macedonian translation, *Farewell to Autumn*, stereotypes.

**Paulina Pycia**

# Stereotyp kobiety — dramat *Sve o ženama* Miro Gavrana i jego polski przekład

*Wszystko o kobietach* to prowokacyjny tytuł dramatu Miro Gavrana z 2000 r., którego akcja rozgrywa się w Zagrzebiu w czasach współczesnych[1]. Gavran portretuje wachlarz żeńskich charakterów, w sumie piętnaście postaci żeńskich w różnym wieku, które na scenie grane są jedynie przez trzy aktorki. Wśród nich są dwie skłócone siostry i ich matka, dwie przyjaciółki i „ta trzecia", trzy sekretarki pracujące w jednej firmie, trzy małe dziewczynki w przedszkolu i trzy starsze kobiety mieszkające razem w domu seniora. Poszczególne akty, przedstawiające skomplikowane relacje i historie trzech kobiet, przeplatają się z sobą, tworząc ciekawą strukturę. Bohaterki prezentowane są w nietypowych, kryzysowych sytuacjach życiowych: kłótnia sióstr o jednego mężczyznę i mediacyjna rola matki, pseudoprzyjaźń dwóch dorosłych kobiet, z których jedna podporządkowała sobie drugą, i pojawienie się trzeciej, rywalizacja koleżanek z pracy o nowe stanowisko i zmiana układu sił, rozczarowanie małego przedszkolaka i współzawodnictwo kobiet po osiemdziesiątce mieszkających w domu spokojnej starości. Autor umiejętnie łączy dramat z komedią, ukazując bohaterki w niecodziennych sytuacjach i w nietypowych relacjach, lecz z sympatią i humorem.

Polski przekład przenosi akcję dramatu do Polski: zamiast portowej Rijeki (s. 370) mamy centralną Łódź (s. 217), wczasy na Hvarze (s. 368) zostały za-

[1] W 2006 r. powstał dramat pod tytułem *Wszystko o mężczyznach* (*Sve o muškarcima*), który na podobnych zasadach pokazuje relacje między mężczyznami.

stąpione wakacjami w Darłowie (s. 215), Brežice (s. 367) — Marszałkowską (s. 212), a wycieczka w góry Słowenii (s. 360) zostaje zmieniona na wspinaczkę górską w Tatrach (s. 203). Zmianie ulegają też imiona głównych bohaterek. Urszula Zaliwska-Okrutna twierdzi, że „zmieniając […] imię, zastępując je odpowiednikiem w innym języku, zmieniamy narodowość osoby, której to imię nadano […]; w skrócie — zmieniamy jej osobowość”[2]. Trudno znaleźć argumenty, uzasadniające taką decyzję tłumaczek. Zmiana i tak wielu ważnych składników dramatu rodzi pytanie, czy nie zostały przekroczone granice, czy tekst ten można jeszcze nazwać przekładem. Takie zabiegi są bowiem przykładem znacznego nadużycia i braku ekwiwalencji, a kategoria wierności oryginałowi jest przecież związana z poziomem i oceną wartości przekładu. Dramat ten bywał modyfikowany, ale nigdy do tego stopnia. Reżyserka Neva Rošić, przygotowując spektakl dla Chorwackiego Teatru Narodowego w Rijece (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci), zdecydowała się na wzbogacenie języka bohaterek o elementy włoskie i czakawskie, a nawet o komponenty charakterystyczne dla gwar Istrii i żargonu Rijeki. Jest to jednak przeróbka tekstu z myślą o konkretnej formie artystycznej i jej ściśle zdefiniowanym odbiorcy.

Analiza komponentów tematycznych, stylistycznych i struktury tekstu przekładu prowadzi do wniosku, że zachowane zostały jedynie formy dialogów i ich tematyka. Fantazja tłumaczki prowadzi do tego, że tekst przedstawia zunifikowany obraz kobiety. Zatracają się w nim cechy charakterystyczne dla Chorwatek, ich sposób bycia, mentalność, zachowanie (także językowe), które widoczne są w dramacie Gavrana. Zmiana narodowości bohaterek sugerowałaby zatem, że czytelnik odkryje cechy stereotypu Polki, lecz w przekładzie brak i takich wyznaczników. Obraz kobiety jest więc nie tylko zunifikowany, ale też znacznie uproszczony i uogólniony, stereotypowy. Jednocześnie należy przyznać, że przekład w dużym stopniu oddaje kontekst sytuacyjny. Realia chorwackie nie są bowiem w dramacie najważniejsze, stanowią tło dla znajdujących się na pierwszym planie kobiet i ich historii. Nie są również niezbędne do interpretacji tych fragmentów tekstu, które przenoszą powszechne oraz uniwersalne wątki i problemy.

Zakres problematyki związanej ze stereotypami jest bardzo obszerny. Sama definicja pojęcia ma wiele postaci, np.: ustabilizowane wyobrażenie rzeczy i ludzi[3], sąd wartościujący połączony z przekonaniem[4], spetryfikowana forma świa-

[2] U. Zaliwska-Okrutna: *Patty, Patricia czy Patrycja? Antroponimy jako problem tłumaczeniowy i glottodydaktyczny*. W: *Język rodzimy a język obcy. Komunikacja, przekład, dydaktyka*. Red. A. Kopczyński, U. Zaliwska-Okrutna. Warszawa 2001, s. 253.

[3] J. Bartmiński: *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem — na przykładzie stereotypu „matki”*. W: *Język a kultura*. T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*. Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998.

[4] A. Schaff: *Stereotypy a działanie ludzkie*. Warszawa 1981.

domości wspólna dla danej społeczności[5]. Podsumowując, można stwierdzić, że stereotyp jest przekonaniem powziętym z góry, nie wynika z doświadczeń empirycznych, lecz jest uproszczoną oceną przyjętą na podstawie sądów i oczekiwań. Stereotyp kobiety bardzo często zestawiany jest na zasadzie przeciwieństwa ze stereotypem mężczyzny, tworząc układ binarny +/ − (męski/żeński). W świecie mężczyzn mamy do czynienia z władzą i siłą, agresją i dominacją, a także pracą zawodową, podczas gdy kobiety związane są z domem i rodziną, są opiekuńcze, czułe i łagodne. Ich rolę i niższy status określa biologia i tradycja, a także, obecne i dzisiaj, oczekiwania społeczne.

W dramacie Gavrana mężczyźni nie pojawiają się fizycznie, mówi się o nich, wspomina, krytykuje i wyśmiewa, prowadzi się z nimi rozmowę telefoniczną, ale nawet wówczas czytelnik może poznać tylko repliki kobiety. Taki układ uniemożliwia obiektywną konfrontację cech i charakterów, ponieważ mężczyzna jest ukazany jedynie przez pryzmat opinii, sądów i wypowiedzi kobiet.

## Charakter

> W życiu niewiasty rozróżnić można siedem okresów: niemowlę, dziewczynka, dziewczyna, młoda kobieta, młoda kobieta, młoda kobieta i młoda kobieta.
>
> George Bernard Shaw

Jakie są zatem współczesne kobiety? Feminizm w dużym stopniu zmodyfikował pozycję kobiet w większości społeczeństw i wpłynął na kształt nowego, „lepszego modelu" i nowego postfeministycznego stereotypu opartego na kulturze masowej i kulcie ciała. Nowoczesna kobieta jest piękna, młoda i bogata, cechuje ją indywidualizm, asertywność i w pewnym stopniu ekscentryczność[6]. Układ binarny cech kobiecych i męskich został zastąpiony stopniowalnością cech, bardziej/mniej (>/<) męski/żeński (kobiecy).

Także na przykładzie dramatu Gavrana widać, że status i rola kobiety stopniowo się zmieniają, chociaż w jej życiu często ujawnia się kobieca natura: wrażliwa, łagodna, uległa. Na przykład kobiety po trzydziestce z pierwszej historii *Samo prijateljice* (pol. *Tylko przyjaciółki*), Lada, Anita i Stela (w polskim przekładzie: Magda, Anita, Jolka), są samodzielne i niezależne finansowo, co prawda jedna z nich potrzebuje więcej czasu, aby uwolnić się od wpływu matki, ale w końcu jej się to udaje. Jej kobieca pasywność, która akceptuje dominację innej osoby, pozwala jednak na to, aby władczą rolę matki przejęła przyjaciółka.

[5] Z. Mitosek: *Literatura i stereotypy*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1974.

[6] Z. Melosik: *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*. Poznań—Toruń 1996, s. 211.

Greta, Dubravka i Olga (w polskim przekładzie: Krysia, Hania, Ola), koleżanki z pracy w drugiej historii pt. *Karijera* (pol. *Kariera*), upojone alkoholem bez zażenowania poruszają temat seksu i opowiadają o swoich zdradach, a jedna z sióstr — Nena (w polskim przekładzie: Nina), w trzeciej historii zatytułowanej *Ljubav* (pol. *Miłość*), zdradzona, zraniona i rozczarowana, poświęca się karierze zawodowej. Zmianie podlega również stereotyp starszej kobiety, która nie jest już ostoją spokoju i skarbnicą życiowych mądrości, teraz chce być wiecznie młoda i piękna. Kult młodości związany jest najczęściej z wyglądem zewnętrznym, ale także z obsesyjną rywalizacją o partnera. Postaci piątej historii *Dom umirovljenika*[7] (pol. *Dom seniora*), Luiza, Karolina i Agneza (w polskim przekładzie: Luiza, Rozalia, Matylda), mimo podeszłego wieku, nadal konkurują o względy jednego mężczyzny.

Bohaterki analizowanego tekstu Gavrana, mimo znacznej różnicy wieku, wykazują pewne cechy wspólne, są to: chęć rywalizacji z innymi kobietami, przede wszystkim o serce mężczyzny, ale również o miano najlepszej przyjaciółki czy posadę, kłótliwość i gadatliwość, skłonność do przesady i dramatyzowania. Przekład w pełni oddaje stereotypy kobiecej natury przedstawione przez chorwackiego dramatopisarza. Widoczna jest także ich ewolucja i związek z daną generacją. To uniwersalne cechy kobiety, które są charakterystyczne nie tylko dla Chorwatki czy Polki, lecz również dla kobiet innych narodowości wychowanych w kulturze europejskiej i słowiańskiej.

## Modele zachowań

> Kobieta patrzy na jednego mężczyznę, rozmawia z drugim, a myśli o trzecim.
>
> George Bernard Shaw

Maria Strykowska pisze: „[…] zasadniczą istotą stereotypu zachowania uzależnionego od płci jest postrzeganie kobiety jako osoby ciepłej i ekspresyjnej, a mężczyzny jako kompetentnego. Podobnie — mężczyzna jest szanowany, a kobieta lubiana”[8]. Modele zachowań kobiety i mężczyzny kształtowane są od najmłodszych lat w procesie socjalizacji i wychowania dzieci, a praktyki przyswojone w dzieciństwie mają wpływ na ich dorosłe życie.

W czwartej historii zatytułowanej *Vrtić* (pol. *Przedszkole*) w sali zabaw spotykają się trzy kilkuletnie dziewczynki. Jak się zachowują? Mima, Biba

[7] W tym przypadku mogło pojawić się dosłowne tłumaczenie nazwy instytucji, która funkcjonuje w polszczyźnie, czyli „dom emeryta”.

[8] M. Strykowska: *Psychologiczne mechanizmy zawodowego funkcjonowania kobiet.* Poznań 1992, s. 14—15.

i Dada (w polskim przekładzie: Mimi, Binia, Dzidzia) bawią się lalkami Barbie, każda z nich jest „najlepsza" lub „specjalna". Lalki mają „wielkie" samochody i „ogromne" samoloty, a każda z dziewczynek „najładniejszą" sukienkę. To dopiero początki kobiecej rywalizacji, która często opiera się na hiperbolizacji cech, parametrów, właściwości i atrybutów. Już trzy- i czterolatki rozmawiają o zamążpójściu i o tym, jak będzie wyglądał ich mąż. Idealny wybranek będzie, oczywiście, podobny do taty: łysy i z wąsami… To kolejny stereotyp związany z zachowaniem kobiety — dziecięca fascynacja rodzicami i „córeczka tatusia" podświadomie szukająca partnera, który będzie przypominał ojca fizycznie i / lub mentalnie[9].

Z kobietą nieodłącznie kojarzą się też babskie pogaduchy, kobiety uwielbiają bowiem rozmawiać. Bohaterki historii *Kariera*, rozbawione i pod wpływem alkoholu, śpiewają piosenkę *Žena je varljiva* (pol. *Kobieta jest przewrotna*), będącą swobodnym przekładem znanej arii *La donna è mobile* z dziewiętnastowiecznej opery *Rigoletto* Giuseppe Verdiego:

> Žena je varljiva
> Manje il jače
> Bilo da plače
> Ili se smije… (s. 354)

W polskim przekładzie znalazła się natomiast piosenka z 1977 r. śpiewana przez Alicję Majewską *Być kobietą* (słowa: Magdalena Czapińska, muzyka: Włodzimierz Korcz):

> Być kobietą, być kobietą,
> Marzy ciągle będąc dzieckiem.
> Być kobietą, bo kobiety
> Są występne i zdradzieckie.
> Być kobietą, być kobietą,
> Oszukiwać, dręczyć, zdradzać,
> Nawet gdyby komuś miało to przeszkadzać. (s. 196)

Jest to przykład znakomitej adaptacji, czyli takiej techniki tłumaczeniowej, która „polega na zastąpieniu pewnej rzeczywistości społeczno-kulturowej języka wyjściowego przez element rzeczywistości charakterystyczny dla kultury docelowej, znany odbiorcom tekstu docelowego"[10]. Odwołanie się do docelowej kultury sprawia, że tekst tłumaczenia staje się bardziej zrozumiały i przyjazny

[9] W skrajnym przypadku mowa o tzw. freudowskim kompleksie Elektry, czyli podświadomej skłonności płciowej 3—6-letnich dziewczynek do swych ojców i jednoczesne traktowanie matki jako rywalki.

[10] T. Tomaszkiewicz: *Terminologia tłumaczenia*. Red. J. Delisle, H. Lee-Jahnke, C. Cormier. Poznań 2004, s. 21.

nowemu odbiorcy. W ten sposób dochodzi do swoistej asymilacji bohaterek do polskich realiów. Adaptacja wykorzystywana jest bardzo często w celu zachowania komizmu wypowiedzi, co ma miejsce i w tym przypadku. Ta dodatkowo oddaje uniwersalizm pewnych kobiecych cech i zachowań.

O czym jeszcze rozmawiają kobiety dramatu Gawrana? Oczywiście, o sprawach intymnych, seksie i mężczyznach, a także o innych kobietach. Polski przekład w większości przypadków bardzo dobrze oddaje stereotypowe zachowania kobiet w procesie interakcji: wzajemne przerywanie wypowiedzi, interiekcje, pytania pozostawiane bez odpowiedzi, szybkie tempo wymiany zdań i eliptyczne repliki. Oto przykłady:

LUIZA: E, nećeš!
KAROLINA: E, hoću!
LUIZA: E, nećeš!
KAROLINA: E, hoću! (s. 372)

LUIZA: Na pewno nie!
ROZALIA: Właśnie, że tak!
LUIZA: Nie!
ROZALIA: Tak! (s. 220)

ANITA: Slažem se. Ali…
LADA: Ali što? (s. 375)

ANITA: Tak, ale…
MAGDA: Ale co? (s. 224)

STELA: Što hoćeš reći?
LADA: Znaš ti dobro što želim reći.
STELA: Ne, uistinu ne znam.
LADA: Praviš se naivna?
STELA: O čemu ti to?
LADA: Stalo ti je do nje?
STELA: U kom smislu? (s. 381)

JOLKA: Co chcesz powiedzieć?
MAGDA: Już ty wiesz, co chcę powiedzieć.
JOLKA: Nie, naprawdę nie wiem.
MAGDA: Udajesz naiwną?
JOLKA: O co ci chodzi?
MAGDA: Zależy ci na niej?
JOLKA: W jakim sensie? (s. 231)

Może mieć to związek z płcią zarówno autorów tekstów, jak i tłumaczy. Wydaje się bowiem logiczne, że ze względu na różnice w odczuwaniu emocji, reagowaniu czy sposobie myślenia kobietom łatwiej naśladować kobietę. Jed-

nocześnie uważa się, że płeć tłumacza nie odgrywa istotnej roli, ponieważ na pierwszy plan wysuwa się jego doświadczenie, wiedza i umiejętności, które decydują o jakości i wartości tłumaczenia, a dobór technik i strategii translatorskich jest sprawą indywidualną, niezależną od płci[11]. Na uznanie zasługuje jednak sam autor, który już nie raz pokazał, jak dobrze potrafi wczuć się w rolę płci przeciwnej[12].

Kobiety, niezależnie od wieku, lubią się również kłócić; kłótnię najczęściej napędza zazdrość. Dziewczynki w historii *Przedszkole* kłócą się o lalki i sukienki, dorosłe kobiety w pozostałych opowiadaniach — o mężczyzn i inne kobiety. U tych pierwszych szukają miłości i wsparcia, u tych drugich — przyjaźni i oddania. Sprzeczając się, często nie przebierają w słowach, potrafią ranić, są złośliwe, wyrachowane i cyniczne.

Kobiety wykorzystują mężczyzn do swoich celów, mają takie cechy psychofizyczne, które ułatwiają realizację określonych aspiracji. To kolejny stereotyp. W dramacie nie mamy co prawda do czynienia z klasycznym przykładem *femme fatale*, ale bohaterki historii *Kariera* posługują się mężczyznami, by zdobyć lepszą posadę w firmie. Wystarczy rozmowa telefoniczna, komplementy, szantaż, wizja przyszłych korzyści i już jedna z nich osiąga swój cel. Warto wspomnieć o tłumaczeniu pewnego fragmentu tekstu. W oryginale brzmi on następująco:

> […] ti si mu kao saborski zastupnik ipak pomogao da prođe ovaj zakon o uvozu… (s. 376)

W polskim przekładzie pojawia się natomiast zmodyfikowana wersja repliki:

> […] ty jako poseł na sejm pomogłeś mu kiedyś prawnie z tym eksportem… (s. 225)

Różnica między oryginałem a przekładem polega na rezygnacji z zakamuflowanego szantażu. W oryginale mowa o pomocy w przegłosowaniu ustawy o imporcie, w przekładzie — o pomocy prawnej, co do której brak podstaw, by uważać ją za nielegalną. Trudno ocenić, czy jest to zamierzone, i czy taką strategię polska tłumaczka przyjęła celowo, czy też jest to z jej strony niedopatrzenie wynikające z niezrozumienia treści.

Maria Peisert twierdzi, że „w potocznej opinii kobiety mają następujące cechy pozytywne: uczuciowość, spostrzegawczość, osobiste zaangażowanie,

---

[11] O tym m.in. U. Zaliwska-Okrutna: *Czy tłumaczenia mogą być kobiece lub męskie?* W: *Język trzeciego tysiąclecia II*. T. 2: *Polszczyzna a języki obce: przekład i dydaktyka*. Kraków 2002, s. 81—92; *Płeć w przekładzie*. Red. P. Fast. Katowice 2006.

[12] Powieść Miro Gavrana *Klara* opowiada o życiu kobiety od jej wczesnego dzieciństwa do trzydziestego czwartego roku życia. Krytycy i czytelnicy zgodnie twierdzą, że autor jest jednym z niewielu mężczyzn, którzy tak dobrze znają i opisują psychikę kobiety.

łagodność. Cechy negatywne kobiety to: irracjonalność, nielogiczność, niestałość, niezdolność do obiektywnego widzenia spraw”[13]. Zachowanie każdego człowieka przybiera zarówno uniwersalne, ponadkulturowe formy, jak i typowe dla danego środowiska czy danej kultury. Wszystkie podlegają ocenie i swoistej kontroli społecznej. Kalejdoskop kobiecych zachowań przedstawiony w dramacie w dużym stopniu oddany jest w przekładzie tekstu. Dotyczy to jednak cech ogólnych i powszechnych, a nie tych, które — stereotypowo — wiązane są z daną narodowością. Z jednej strony nie zostały uwydatnione cechy przypisywane Chorwatom (także w formie autostereotypu), a które widoczne są w dramacie, np. gościnność (*Tylko przyjaciółki*) czy zrzucanie odpowiedzialności na innych (*Miłość*), z drugiej strony nie zaakcentowano tych, które są przypisywane Polakom.

## Język

> Jeżeli chcesz wiedzieć, co ma na myśli kobieta, nie słuchaj tego, co mówi — patrz na nią.
>
> Oscar Wilde

Z modelami zachowań związane jest również zachowanie językowe, ale jego zakres wymaga osobnej analizy. Stereotypowy styl językowy kobiet ma swoje konkretne wyznaczniki[14]. Pod pojęciem „styl językowy” rozumie się w tym

[13] M. Peisert: *„On” i „ona” we współczesnej polszczyźnie potocznej*. W: *Język a kultura*. T. 9: *Płeć w języku i kulturze*. Red. J. Anusiewicz, K. Handke. Wrocław 1994, s. 94.

[14] O fenomenie języka/stylu językowego kobiet powstało wiele prac, por. m.in.: K. Handke: *Socjologia języka*. Warszawa 2009; *Wulgaryzmy w języku Polek XX wieku*. W: *Polszczyzna dawna i współczesna*. *Materiały z ogólnopolskich konferencji językoznawczych*. Red. C. Łapicz. Toruń 1994, s. 49—60; *Język a kultura*. T. 9: *Płeć w języku i kulturze*…; *Styl kobiecy we współczesnej polszczyźnie kolokwialnej*. W: „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej”. 26. Warszawa 1990, s. 5—24; J. Kowalikowa: *Od męża do palanta, czyli płci „mocnej” osłabianie*. W: *Język trzeciego tysiąclecia II*. T. 1: *Nowe oblicza komunikacji we współczesnej polszczyźnie*. Red. G. Szpila. Kraków 2002, s. 243—250; M. Łaziński: *Czy gramatyka może przeszkadzać w rozmowie kobiety i mężczyzny?* W: *Bariery w komunikacji językowej Polaków*. Red. J. Bartmiński, U. Majer-Baranowska. Lublin 2005, s. 119—146; J. Szpyra-Kozłowska, M. Karwstowska: *Jak Polka z Polakiem — językowe bariery w komunikacji między płciami*. W: *Bariery w komunikacji*…, s. 91—118; M. Marcjanik: *Polska grzeczność językowa a równość płci*. W: *Oblicza komunikacji*. 1. *Perspektywy badań nad tekstem, dyskursem i komunikacją*. Red. I. Kamińska-Szmaj, T. Piekot, M. Zaśko-Zielińska. Kraków 2006, s. 761—771; A. Wilkoń: *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*. Katowice 2000; J. Granić: *Muške i ženske varijante jezika*. In: *Jezik u društvenoj interakciji*. Red. D. Stolac, N. Ivanetić, B. Pritchard. Zagreb—Rijeka 2005, s. 193—204; H. Ćopić: *Žene i jezik*. In: *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*. Red. A. Zaharijević. Beograd 2008, s. 236—248.

przypadku „zasadę (sposób) wyboru, użycia i organizacji środków stylowych w tekście”[15]. Model strategii komunikacyjnej charakteryzują między innymi następujące środki językowe (przede wszystkim leksykalne i składniowe):

- wartościująca i hiperboliczna leksyka, np. *predivno* / *przecudnie* (chorw.: s. 362, pol.: s. 206), *prelijepa* / *prześliczna* (chorw.: s. 363, pol.: s. 207), *odlična* / *przepyszna* (chorw.: s. 368, pol.: s. 214);
- emocjonalność i dwojaka ekspresja wypowiedzi:
  - — o zabarwieniu pozytywnym, np.: zdrobnienia, spieszczenia, afektonimy, wykrzykniki, onomatopeje, np.: *sirotce moja / biedactwo moje* (chorw.: s. 352, pol.: s. 193), *mala / kochana* (chorw.: s. 352, pol.: s. 193), *komadi* / *laski* (chorw.: s. 354, pol.: s. 195), *mužek / mężuś* (chorw.: s. 355, pol.: s. 197), *sestrica* / *siostrzyczka* (chorw.: s. 388, pol.: s. 240), *mačak / misiaczek* (chorw.: s. 376, pol.: s. 225);
  - — o zabarwieniu negatywnym, np.: wulgaryzacja treści, inwektywy, wyzwiska, przekleństwa, zgrubienia, wykrzykniki; np.; *jahanje* / *bzykanie* (chorw.: s. 355, pol.: s. 198), *popušiti / obciągać* (chorw.: s. 356, pol.: s. 198), *kurve* / *dziwki* (chorw.: s. 379, pol.: s. 228), *traljava koza / głupia gęś* (chorw.: s. 356, pol.: s. 228), *stara gadura* / *stara wiedźma* (chorw.: s. 372, pol.: s. 219), *jao / ej* (chorw.: s. 356, pol.: s. 199);
- częste wykorzystywanie operatorów w funkcji fatycznej, np. *Je li tako? / Mam rację?* (chorw.: s. 353, pol.: s. 194);
- frazeologizmy, np.: *disati punim plućima / oddychać pełną piersią* (chorw.: s. 353, pol.: s. 195);
- operowanie formułą „ja”, która nadaje replikom bardziej subiektywny charakter i podkreśla osobiste zaangażowanie, a czasami również przeświadczenie o własnej nieomylności;
- operowanie formułą „my”, która podkreśla przynależność do grupy, z którą kobieta się identyfikuje i z którą łączą ją silne więzi.

W chorwackim tekście często występuje również tzw. *etički dativ* (*dativus ethicus*), np. *E, ta **ti** je dobra!* (s. 355), który nie zmienia sensu wypowiedzi, ale jest wykładnikiem jej emocjonalnego zabarwienia. Taka formuła nie funkcjonuje w języku polskim, co zmuszało tłumaczki do modyfikacji replik, np.: *Uu! To było dobre!* (s. 196). Przykłady potwierdzają, że język bohaterek zarówno chorwackiego oryginału dramatu, jak i jego polskiego przekładu wpisuje się w charakterystykę biolektu[16]. W przypadku kobiet jest to styl, który cechuje między innymi otwartość, subiektywizm i emocjonalność.

W historii *Przedszkole*, zarówno w tekście oryginału, jak i w polskim przekładzie, mamy do czynienia ze stylizacją na język dziecięcy. W tekstach w tym celu posłużono się zapisem fonetycznych zniekształceń charakterystycznych

[15] S. Gajda: *Stylistyka porównawcza języków słowiańskich*. W: *Komparacja systemów i funkcjonowania współczesnych języków słowiańskich*. Red. S. Gajda. Opole 2000, s. 201—207.

[16] Por. A. Wilkoń: *Typologia odmian językowych*…

dla pewnego etapu rozwoju mowy dziecka, kiedy jeszcze nie opanowało ono wszystkich mechanizmów artykulacyjnych, a zatem dla występujących w dramacie trzy- i czterolatków, np. w języku chorwackim: *balbi* zamiast *Barbie* (s. 204), *vejiki* zamiast *veliki* (s. 360); a w polskim przekładzie: *bajbi* zamiast *Barbie* (s. 204), *słysy* zamiast *słyszy* (s. 204). W obu przypadkach zachowano również specyficzną składnię: nieskomplikowaną, zniekształconą, oddającą tok myślenia i logikę małego dziecka. Ilustrują to następujące repliki:

DADA: A ja ću biti vejika kad porastem. (s. 361)

DZIDZIA: Ale ja będę duża jak urosnę! (s. 204),

DADA: Tvoja mama uvijek radi kad su priredbe u vltiću, i ja vidim da je nikad ne vidim u našem vltiću. (s. 361)

DZIDZIA: Twoja mam zawsze pjacuje, jak są występy w przedszkolu, i ja widzę, że jej nigdy nie widzę w naszym przedszkolu. (s. 205)

Ciekawym zabiegiem jest również szybka i zaskakująca zmiana tematu dziecięcej rozmowy, przechodzenie z jednego wątku do drugiego, naśladowanie, np.:

MIMA: A moj će muž imati plavu kosu.
DADA: A moj će biti ćelav ko mój tata.
BIBA: A moj će imati brkove.
DADA: A ja sam vidjela kako se naša teta lubi s ravnateljem vrtića u WC-u. (s. 361)

MIMI: A mój mąż będzie miał jasne włosy.
DZIDZIA: A mój będzie łysy, jak mój tata.
BINIA: A mój będzie miał wąsy.
DZIDZIA: A ja widziałam, jak się nasza pani całuje z dyjektojem przedszkola w ubikacji. (s. 204—205)

Już małe dziewczynki, mimo ograniczonych możliwości w zakresie użycia struktur zdaniowych i kompetencji umysłowych, poruszają w rozmowie te same treści, co dorosłe kobiety. K. Handke twierdzi, że „kobiety preferujące ekspresywną funkcję języka mają jako grupa znacznie więcej wyrazistych właściwości, charakteryzujących głównie ich sposób posługiwania się językiem”[17], warto jednak dodać, że intensywność ekspresji przejawia się także w komunikacji niewerbalnej kobiet: mimice i gestach. W dramacie, czyli w utworze przeznaczonym do wystawienia na scenie, aktor(ka) może zatem wykorzystać również te modele stereotypowych zachowań.

[17] K. Handke: *Język a determinanty płci.* W: *Język a kultura*. T. 9: *Płeć w języku i kulturze*…, s. 16.

Wyzwaniem dla tłumaczki stały się pewne elementy mowy potocznej i żargonu. W tłumaczeniu historii *Przedszkole* brak wielu wyrazów charakterystycznych dla mowy dziecka, występujących w tekście oryginału, np. *kakati*, *bubati*, a jedynym wyrazem, który wpisuje się w słownik trzy- i czterolatków, jest czasownik *siusiać*. Przekład mowy dzieci jest bardzo trudny, o ile w ogóle możliwy. W każdym języku występują jednak pewne utrwalone słówka, uniwersalne powiedzonka, które bezsprzecznie kojarzą się z jego najmłodszymi użytkownikami[18]. Rezygnację z pewnego istotnego elementu językowego, charakteryzującego główne bohaterki tej historii, należałoby zatem zrekompensować na przykład przez stylizację innych wyrazów. Zmiany na płaszczyźnie fonetycznej tekstu nie są bowiem wystarczające do stworzenia idiolektu bohatera, którym jest małe dziecko.

Różnica między oryginałem a przekładem uwidacznia się także na poziomie idiolektów dorosłych bohaterek dramatu. W oryginalnym tekście *Tylko przyjaciółki* kobiety, mówiąc o mężczyźnie, stosunkowo często posługują się słowem *frajer*. Ten aproksymat stał się pułapką w następującym fragmencie:

> LADA: […] Da nisi upoznala nekog frajera? (s. 361)
>
> MAGDA: […] Nie poznałaś chyba jakiegoś frajera? (s. 207)

W żargonie chorwackim nie jest to określenie o charakterze pejoratywnym, przeciwnie, *frajer* to mężczyzna szczególnie atrakcyjny, w związku z tym adekwatne określenia, reprezentujące jednocześnie styl potoczny, to np.: *przystojniak*, *ciacho*. W języku polskim homonimiczny wyraz oznacza mężczyznę, który jest naiwny, łatwowierny i niezdarny. Podobnych trudności przysporzyły tłumaczce wysoce frekwentywne w slangu wyrazy *jebač* i *hebač* (s. 355). I jeden, i drugi został przetłumaczony jako *byczek* (s. 196—197), co nie oddaje gry słownej i dobitności języka, a zatem wpływa również na portrety bohaterek. Podobne zabiegi dotyczą wulgaryzmów występujących w tekście chorwackim, nawet te „łagodniejsze" są w większości przypadków przez tłumaczki konsekwentnie eufemizowane lub nawet pomijane, np.: *E, jebi ga!* (s. 355), *pušačica* (s. 356). Problemem okazały się również niektóre kolokwializmy, np.: czasownik *tupiti* (‘mendzić, truć’) przetłumaczony został jako *mówić* (chorw.: s. 352, pol.: s. 193), *mrdnuti* (‘odczepić się od kogoś’) jako *uwolnić* (chorw.: s. 353, pol.: s. 194), *cugerice* (‘pijanice, moczygęby’) jako *babeczki* (chorw.: s. 354, pol.: s. 195), a związek frazeologiczny *preko velike bare* (‘za wielką wodą’) — jako *za oceanem* (chorw.: s. 362, pol.: s. 206). W innych przypadkach mamy do czynienia nawet z pominięciem fragmentu tekstu, np. *Ima klope za troje!* (s. 363), co można przetłumaczyć: *Jest żarełka dla trzech!*.

[18] W 2009 r. w wydawnictwie Znak ukazał się nawet słownik *I kto to papla? Nietypowy słownik języka dziecięcego*, w którym autor, Damian Strączek, zebrał ponad 200 leksemów i około 350 anegdot.

W dramacie Gavrana w idiolektach kobiet znaleźć można wiele elementów miejskiego żargonu: bezpośredniego i jednoznacznego, w polskim przekładzie mamy natomiast do czynienia z językiem zeufemizowanym, co może między innymi sugerować różnicę pokoleniową między bohaterkami oryginalnego tekstu i jego przekładu. Chorwacki żargon to rodzaj substandardowego stylu językowego grupy społecznej, na który wpływa między innymi: wiek, płeć, środowisko, wykształcenie. Dla chorwackiej kultury charakterystyczne jest to, że w zasadzie w każdym większym ośrodku miejskim wykształcił się odrębny żargon, łączący często komponenty socjolektu, dialektu, a nawet idiolektu. Niektóre elementy leksykalne przenikają następnie do języka ogólnego, a użytkownicy języka przeważnie nie zdają sobie sprawy z ich pochodzenia. Przekład takiej odmiany języka jest bardzo trudny, a ekwiwalencja na tym poziomie w przypadku danego tekstu może być stopniowalna. Rezygnacja w tekście doprowadza do zmiany rejestru języka. Rejestru, który nie bez przyczyny występuje w dramacie w określonych kontekstach, realizując tym samym konkretne cele komunikacyjne. Niestety, we współczesnej polszczyźnie wulgaryzmy coraz częściej stają się wyznacznikiem rejestru języka mówionego, a to w przypadku przekładu dramatu jest szczególnie istotne.

## Zakończenie

> Kobieto, kobieto, jesteś otchłanią, piekłem, tajemnicą, i ten kto powiedział, że cię poznał, jest po trzykroć głupcem.
>
> George Sand

Gavran w swoim dramacie przedstawił stereotypowe obrazy bardziej lub mniej znane każdemu czytelnikowi i często bliskie jego osobistym doświadczeniom. Ten sam układ został zachowany w polskim przekładzie, co dowodzi istnienia uproszczonego, ale i integralnego zbioru cech, powtarzających się w różnych ujęciach, a w efekcie ponadnarodowego i ponadkulturowego stereotypu współczesnej kobiety. Nawet w przypadku takiej definicji należy jednak podkreślić, że nie ma **jednego**, uniwersalnego stereotypu kobiety; jest ich wiele, zależą od pokolenia i środowiska, ale mogą mieć cechy wspólne, ekwiwalentne dla kilku kultur i społeczeństw. Dlaczego? Kobieta często wchodzi w czysto społeczne role córki, żony, matki, przyjaciółki i buduje różnorodne związki interpersonalne, a jej poznawanie rzeczywistości i kontakt z otoczeniem opierają się głównie na uczuciach i emocjach. Z antropologicznego punktu widzenia płeć nie jest bowiem wyznacznikiem biologicznym, lecz — i to w głównej mierze —

kulturowym, o czym jako pierwsi pisali między innymi Bronisław Malinowski i Margaret Mead[19].

Stereotypy wpisane w naturę zarówno kobiet, jak i mężczyzn są stale obecne w życiu każdego społeczeństwa. Ich wpływ na funkcjonowanie we wspólnocie jest często tak duży, że wszelkie próby jego przełamania i przejawy inności budzą dezaprobatę. Niektóre z zachowań, związane przede wszystkim z psychiką, nie zmieniły się nawet pod wpływem emancypacji. W przypadku kobiet bardzo silnie wyraża się potrzeba bliskości czy też bycia z drugą osobą (*Przedszkole*, *Miłość*, *Tylko przyjaciółki*), troska o innych (*Miłość*), ale również współzawodnictwo i agresja (*Kariera*, *Dom seniora*) czy dwulicowość (*Kariera*).

Stereotypowe cechy kobiet nie są wynikiem badań statystycznych ani w przypadku cech najczęściej charakterystycznych dla kobiety, ani w przypadku cech charakterystycznych dla danej narodowości kobiet. Są zbiorem sądów i przekonań przekazywanych z pokolenia na pokolenie, ale — co ciekawe — większość z nich ma charakter uniwersalny i możemy je odnaleźć zarówno w chorwackim dramacie, jak i w jego polskim przekładzie, będącym w określonym stopniu adaptacją oryginalnego tekstu. Podobny prototypowy obraz kobiety funkcjonuje zatem w chorwackiej i polskiej kulturze, co jest wynikiem tożsamych doświadczeń, które kształtują wiedzę o świecie w obu tych krajach.

## Literatura

Gavran M.: *Sve o ženama*. In: *Odabrane drame*. Zagreb 2001, s. 349—389.

Gavran M.: *Wszystko o kobietach*. W: *Antygona Kreona i inne dramaty*. Tłum. K. Brusić, A. Tuszyńska. Kraków 2003, s. 189—243.

Bartmiński J.: *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem — na przykładzie stereotypu „matki”*. W: *Język a kultura*. T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*. Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998, s. 63—83.

*Język a kultura*. T. 9: *Płeć w języku i kulturze*. Red. J. Anusiewicz, K. Handke. Wrocław 1994.

*Język — Stereotyp — Przekład*. Red. E. Skibińska, M. Cieński. Wrocław 2002.

Gajda S.: *Stylistyka porównawcza języków słowiańskich*. W: *Komparacja systemów i funkcjonowania współczesnych języków słowiańskich*. Red. S. Gajda. Opole 2000, s. 201—207.

Gimbut M.: *Przetłumaczyć i zrozumieć. Wzór kobiecości — perspektywa antropologiczna*. W: *Oczekiwania kobiet i wobec kobiet*. Red. B. Płonka-Syroka. Warszawa 2007, s. 359—369.

Głażewska E.: *Płeć i antropologia. Kulturowa koncepcja płci w ujęciu Margaret Mead*. Toruń 2005.

Kovačević B.: *Hrvatski žargon ili hrvatski žargoni?* „Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje” 2002, 27, s. 378—383.

[19] Por. B. Malinowski: *Dzieła* (przede wszystkim T. 6: *Seks i stłumienie w społeczności dzikich oraz inne studia o płci, rodzinie i stosunkach pokrewieństwa*. Warszawa 1987 i T. 9: *Kultura i jej przemiany*. Warszawa 2000), które ukazały się nakładem Wydawnictwa PWN, a także koncepcje M. Mead opracowane przez E. Głażewską (*Płeć i antropologia. Kulturowa koncepcja płci w ujęciu Margaret Mead*. Toruń 2005).

Melosik Z.: *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*. Poznań —Toruń 1996.
*Między oryginałem a przekładem*. 8. *Stereotyp a przekład*. Red. U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków 2003.
Mitosek Z.: *Literatura i stereotypy*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1974.
Nikitina S.J.: *Stereotypy jako bariery kulturowe*. W: *Język a kultura*. T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*. Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998, s. 155—159.
Schaff A.: *Stereotypy a działanie ludzkie*. Warszawa 1981.
Strykowska M.: *Psychologiczne mechanizmy zawodowego funkcjonowania kobiet*. Poznań 1992.
*Terminologia tłumaczenia*. Red. J. Delisle, H. Lee-Jahnke, C. Cormier. Poznań 2004.
Wilkoń A.: *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*. Katowice 1987.
Zaliwska-Okrutna U.: *Patty, Patricia czy Patrycja? Antroponimy jako problem tłumaczeniowy i glottodydaktyczny*. W: *Język rodzimy a język obcy. Komunikacja, przekład, dydaktyka*. Red. A. Kopczyński, U. Zaliwska-Okrutna. Warszawa 2001, s. 247—256.

**Paulina Pycia**

## Stereotip žene — Gavranova drama *Sve o ženama* i njezin poljski prijevod

Sažetak

U ovom radu na osnovi Gavranove drame *Sve o ženama* analiziraju se stereotipi žena koji ovise o generaciji, društvu i kulturi. Usporedba originalnog teksta s tekstom poljskog prijevoda *Wszystko o kobietach* potvrđuje da postoji nekoliko univerzalnih ženskih stereotipa koji su izgrađeni u muškom svijetu. Oni pripisuju ženama osobine kao osjećajnost, popustljivost, brbljavost i svadljivost te specifično jezično ponašanje u interakciji.

Ključne riječi: ženski stereotip, prijevod, adaptacija, Miro Gavran.

**Paulina Pycia**

## Female stereotype — Miro Gavran's drama *Sve o ženama* and its Polish translation

Summary

In this paper, female stereotypes in Gavran's drama entitled *Sve o ženama* (eng. *All about women*) are analyzed. They are based on generation, society and culture. Comparing the original text of the drama and its Polish translation which is entitled *Wszystko o kobietach* corroborates the thesis that there are some universal female stereotypes which are created in the world of men. They attribute sensitivity, submissiveness, talkativeness, quarrelsomeness and specific language and social behaviours to women.

Key words: female stereotypes, translation, adaptation, Miro Gavran.

**Sylwia Sojda**

# Stereotyp w subkulturze — subkultura w stereotypie O słowackim tłumaczeniu *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej

Przedmiotem niniejszych rozważań jest przekład głośnej debiutanckiej powieści Doroty Masłowskiej, wydanej w 2002 r., *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* na język słowacki. Przekład Tomáša Horvátha nosi tytuł *Sneh a krv* i wydany został w 2004 r. w wydawnictwie „Ikar". Język słowackiego tłumaczenia zostanie opisany w sposób ogólny, bez odniesień do polskiego oryginału (poza kilkoma wyjątkami), jako sposób ukazania stereotypu blokersa/dresiarza we współczesnej kulturze.

Stereotyp to pojęcie złożone i wielowymiarowe. Ze względu na nawiązanie do funkcjonowania jednostki w społeczeństwie staje się głównie przedmiotem zainteresowania nauk społecznych, w obrębie których socjologia wiąże stereotyp z dziedziną norm i zachowań grupowych, a psychologia — z procesami percepcji i kategoryzacji, ze sferą postaw, przekonań, uprzedzeń. Z kolei historia i teoria literatury włączają stereotyp do katalogu „miejsc wspólnych", zaliczając go wraz z kliszami, formułami, mitologemami, toposami, zarówno do skonwencjonalizowanych środków ekspresji, jak i do narzędzi opisu stylistycznego; stereotyp wykorzystywany jest tu także w analizach treściowo-kompozycyjnych i w relacjonowaniu historii tworzenia się w literaturze (i przez literaturę) fobii

i obsesji narodowościowych[1]. Również językoznawstwo próbowało znaleźć definicję tego terminu, który jest w jego obrębie niejednorodny i dwubiegunowy. Część językoznawców skupia się głównie na powierzchniowej, „widzialnej", czysto lingwistycznej stronie stereotypu, opisując reprodukowane z pamięci związki wyrazowe, przeciwstawiane konstruowanym doraźnie produktom językowym. Innych językoznawców natomiast bardziej od powierzchni pociąga warstwa głęboka stereotypu, jego strona mentalna, czyli specyficzne zespoły sądów o wycinkach rzeczywistości, jakie tkwią w świadomości mówiących. W sumie lingwistyczne pojmowanie stereotypu można sprowadzić do trzech podstawowych ujęć:

- stereotyp jest reprodukowalnym związkiem wyrazowym (stereotyp lingwalny);
- stereotyp to specyficzny konstrukt mentalny (stereotyp mentalny);
- stereotyp jest specyficznym konstruktem mentalnym, zakorzenionym w świadomości za pomocą znaku językowego (stereotyp lingwomentalny)[2].

Jak zauważa Jerzy Bartmiński, „w języku potocznym stereotyp funkcjonuje — w znaczeniu bardzo wąskim — jako synonim uprzedzenia i zafałszowanego, negatywnego sądu o ludziach"[3], lecz jego interdyscyplinarne ujęcie (wywodzące się w głównej mierze z socjologii i nauk psychologicznych) powoduje, że jest to zagadnienie o szerszym zasięgu. Oznacza zatem „subiektywnie determinowane wyobrażenie przedmiotu, obejmujące zarówno cechy opisowe, jak i wartościujące obraz oraz będące rezultatem interpretacji rzeczywistości w ramach społecznych modeli poznawczych. To rozumienie stereotypu uwzględnia aspekt semantyczny i formalny, nie przeciwstawia stereotypów językowych (formalnych) stereotypom mentalnym, raczej — przeciwnie — łączy je w możliwie szerokim zakresie. Stereotyp możemy badać jako ustabilizowane (reprodukowane z pamięci) połączenie semantyczne i/lub formalne, stereotypizacja obejmuje bowiem płaszczyznę semantyczną języka (tę w pierwszej kolejności) i — formalną"[4].

Stereotyp stanowi swoistego rodzaju barierę w kulturze. Serafima F. Nikitima twierdzi, że „wewnątrz samej kultury stereotypy mogą być środkiem strukturyzyjącym, markerem szczególnych grup ludzi lub szczególnych sytuacji i tym samym pełnią rolę wewnątrzkulturowych granic. Bariery kulturowe tworzone przez stereotypy są złożonym tworem hierarchicznym, powstającym

[1] W. Chlebda: *Stereotyp jako jedność języka, myślenia i działania.* W: *Język a kultura.* T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*. Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998, s. 31.

[2] Ibidem, s. 32.

[3] J. Bartmiński: *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem — na przykładzie stereotypu matki*. W: *Język a kultura*. T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki*…, s. 63.

[4] Ibidem, s. 64.

dla obrony przed »obcym, przybłędą«”[5]. Takim „obcym” często bywa rzeczywistość, w jakiej przyszło żyć członkom danej grupy, której stereotyp dotyczy, w stosunku do której przejawiają negującą postawę. Ów sprzeciw wobec otaczającego świata, który stanowi swego rodzaju barierę, obecny jest i widoczny również w słowackim przekładzie powieści: „skôr nesúhlasím s daňami a postulujem štát bez daní, v ktorom z mojich rodičov nebudú zdierať kožu nato, aby všetky tie pážatká v zásterách mali vlastný byt a telefónne číslo, zatiaľ čo je to inač”.

Przytoczone definicje stereotypu dowodzą, że jest to pojęcie szeroko rozumiane i różnorodnie interpretowane. Wojciech Chlebda zwraca uwagę, że „stereotypy w szerokim sensie lingwistycznym (który obejmuje łącznie stereotyp lingwalny, mentalny i lingwomentalny) mają nie tylko swój aspekt formalny i nie tylko kognitywny, ale i pragmatyczny. **Aspekt formalny** (strukturalny) stereotypu językowego — to jego strona zewnętrzna, lingwalna czy słowna wraz z jej cechami rytmiczno-prozodycznymi. **Aspekt kognitywny** obejmuje pewien konstrukt mentalny, zawierający w określonej hierarchii nie tylko definicyjne (»esencjalne«) składniki znaczeniowe, ale i wykraczające poza ich sferę typowe, konwencjonalne, kulturowo nacechowane sądy, przekonania i wyobrażenia o danym obiekcie czy zjawisku, często o mniej lub bardziej jawnych walorach wartościujących. Wreszcie **aspekt pragmatyczny** — to pewna moc stwórcza stereotypu lingwomentalnego, zawarty w nim potencjał illokucyjny, siła sprawcza lub pobudzająca jego zdolność ukierunkowywania reakcji i działań ludzkich, zdolność sprawiania, że »działamy w kategoriach pojęć skodyfikowanych językowo«. Ponieważ stereotypowe pojęcia przynajmniej częściowo skodyfikowane są w języku za pomocą stereotypowych znaków lingwalnych, możemy powiedzieć, że działamy w kategoriach tych stereotypowych pojęć, które za owymi znakami się skrywają”[6].

Stereotyp dotyczy subkultury, w pewien sposób ją określa, nawet definiuje. Badacze tego zjawiska nie są jednak jednomyślni w definiowaniu subkultury. Jak stwierdza Przemysław Piotrowski, „nawet autorzy koncepcji subkultur rzadko podają definicję tego terminu. Najczęściej przyjmuje się, że subkultury odznaczają się odrębnością od dominującej kultury społeczeństwa w zakresie pewnych wartości i norm postępowania. Jeżeli subkulturowe wartości i normy są sprzeczne z tymi, które są charakterystyczne dla kultury dominującej, można mówić o subkulturach dewiacyjnych”[7]. Przyjmuje się, że termin „subkultura” oznacza względnie spójną grupę społeczną pozostającą na marginesie dominujących w danym systemie tendencji życia społecznego, wyra-

[5] S.F. Nikitina: *Stereotypy jako bariery kulturowe.* W: *Język a kultura*. T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki*…, s. 155.

[6] W. Chlebda: *Stereotyp jako jedność*…, s. 37—38.

[7] P. Piotrowski: *Subkultury młodzieżowe. Aspekty psychospołeczne.* Warszawa 2003, s. 9—10.

żającą swoją odrębność przez zanegowanie lub podważanie utrwalonych i powszechnie akceptowanych wzorów kultury[8], i posiadającą pewien stały zespół charakteryzujących ich cech. Zaliczyć do nich można: wyznawanie wspólnej ideologii, wspólne obyczaje, system wyznawanych wartości, wspólny, charakterystyczny dla danej grupy język (niejednokrotnie noszący znamiona języka tajnego), formy zachowania czy wizerunek, który nie oznacza tylko wyglądu zewnętrznego (chodzi także o sposób, w jaki członkowie danej wspólnoty/grupy chcą być postrzegani przez pozostałych, w tym również przez resztę społeczeństwa, gdyż to właśnie ogół społeczności jest punktem odniesienia wyodrębnienia się subkultury).

Cechą charakterystyczną subkultury jest to, że jako liczna grupa społeczna[9] wyróżnia się na tle społeczeństwa, co prowadzi do stereotypizacji. Samo pojęcie „subkultury" ma negatywny wydźwięk i postrzegane jest jako coś gorszego, niższego wobec kultury dominującej. W tym kontekście często mówi się o konflikcie z opinią publiczną, która nie rozumie odmienności, krytykuje ją i potępia[10], choć nie każda subkultura ma charakter dewiacyjny.

Przedmiotem rozważań w niniejszym tekście jest stereotyp w subkulturze dresiarzy/blockersów. Sam termin „dresiarze" pochodzi od stylu ubierania się członków tego rodzaju grup (spotyka się również określenia *plastik*, *pajac*). Ich ulubionym strojem są dresy znanych firm (Nike, Puma, Reebok, Adidas — stąd też znane powiedzenie dotyczące członków tej subkultury: „adidaski i dres w paski") oraz czapki baseballówki. Dresiacze są zwykle krótko ostrzyżeni lub mają ogolone głowy. Regularne treningi na siłowni pozwalają im utrzymać kondycję fizyczną i wzbudzającą respekt posturę. Dresiarze lubią się popisywać przed rówieśnikami i ostentacyjnie demonstrują swoją zamożność: jeżdżą drogimi samochodami wyposażonymi w wysokiej klasy sprzęt muzyczny, używają najnowocześniejszych telefonów komórkowych, eksponują złotą biżuterię (zwłaszcza złote łańcuchy, bransolety i sygnety), w lokalach zamawiają wyszukane alkohole. Są też stałymi klientami solariów, sklepów kosmetycznych (dokąd udają się, by zakupić żel lub brylantynę do włosów). Pewny siebie dresiarz porusza się w specyficzny sposób — wymachuje rękami i nogami, stawiając duże kroki. Chce szpanować („kozaczyć"). Prowadzenie takiego stylu życia jest możliwe dzięki dochodom, czerpanym przez większość dresiarzy z działalności

[8] M. Pęczak: *Mały słownik subkultur młodzieżowych.* Warszawa 1992, s. 4.

[9] Według psychologii społecznej, „grupa" to zbiór dwóch lub więcej osób, między którymi zachodzą wzajemne oddziaływania (interakcje), zależnych od siebie nawzajem, mających poczucie przynależności do grupy i odrębności od innych grup oraz wspólny cel (por. P. Piotrowski: *Subkultury młodzieżowe*…, s. 43).

[10] P. Pycia: *W kręgu chorwackich subkultur młodzieżowych lat siedemdziesiątych.* W: *Chorwacja lat siedemdziesiątych XX wieku. Kultura. Język. Literatura.* Red. L. Małczak, P. Pycia. Katowice 2010, s. 36.

przestępczej[11]. Analizy socjologiczne wykazały ponadto, że dresiarze wyznają filozofię „szybkiego szmalu i łatwej przyjemności". Uważają, że wykształcenie nie pomoże im w osiągnięciu życiowego sukcesu. Swoją edukację kończą więc zazwyczaj na szkole podstawowej. Dlatego też mają ograniczony zasób słów, często przeklinają i używają angielskich zwrotów (np.: *mother fucker*; *yeah*, *man*; *yo!*; *what's up*; *fuck my mother*). O głupocie dresiarza ma też świadczyć muzyka, jakiej słucha (dance, pop, techno, house, disco polo), której teksty są mało skomplikowane i banalne[12].

Inspiracją do rozważań nad subkulturą i związanym z nią stereotypem w przekładzie powieści Doroty Masłowskiej *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* na język słowacki były trwające w środowisku słowiańskim badania nad językiem dresiarzy i próby przełożenia go na języki obce. Warto tu wspomnieć między innymi prace polskich badaczy dotyczące polskiego oryginału: Włodzimierza Mocha[13], Małgorzaty Pabich[14], Marty Buczek[15], czy prace Gabrieli Olchowej[16], Marii Magdaleny Nowakowskiej[17], analizujące różne aspekty przekładu powieści na język słowacki. Należy podkreślić, że stereotyp jest nieodłączny od języka[18], stąd rosnące zainteresowanie lingwistów językiem charakterystycznym dla subkultury. Czy można jednak charakteryzować subkulturę za pomocą języka? Czy język jest wyznacznikiem funkcjonowania danej grupy społecznej? Jak zauważa Marta Buczek, język konceptualizujący rzeczywistość, zgodnie z przyjętymi przez grupę normami, kreujący rzeczywistość, jest podstawowym składnikiem i generatorem subkultury. Cechą charakterystyczną staje się postawa opozycyjna wobec normy języka ogólnego. W języku grupy utrwalona zostaje struktura społeczna, system ról społecznych, stereotypy i autostereotypy grupowe, rytuały i zachowania przesądne. Socjolekt łączy jed-

[11] Por. P. Piotrowski: *Subkultury młodzieżowe*…, s. 87—88; P. Kuźmo: *Stereotyp i autostereotyp wybranych subkultur młodzieżowych — analiza interdyscyplinarna*. Dostępne w Internecie: www.usfiles.us.szc.pl/getfile.php?pid=1376 [Data dostępu: 30.10.2012].

[12] P. Kuźmo: *Stereotyp i autostereotyp*…

[13] W. Moch: *Język dresiarzy w powieści Doroty Masłowskiej „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną"*. Dostępne w Internecie: http://www.ukw.edu.pl/jednostka/linguistica_bidgostiana/3d65d2394f1435023112.

[14] M. Pabich: *Ład utracony — o języku w „Wojnie polsko-ruskiej" Doroty Masłowskiej*. Dostępne w Internecie: http://www.sknj.ifp.uni.wroc.pl/publikacje/b11.pdf [Data dostępu: 29.08.2012].

[15] M. Buczek: *Subkultura w powieści Doroty Masłowskiej pt. „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną"*. In: *Slovanstvo na križovatke kultúr i civilizácií*. Red. M. Kováčová, M. Lizoň. Banská Bystrica 2009, s. 118—123.

[16] G. Olchowa: *Frazeologizmy kolokwialne, slangowe i wulgarne w języku polskim i słowackim*. W: *Spotkania międzykulturowe*. T. 2: *Językoznawstwo. Glottodydaktyka*. Red. K. Jarząbek, A. Ruttar, S. Sojda. Katowice 2012, s. 128—135.

[17] M.M. Nowakowska: *Świat wulgaryzmów w słowackim przekładzie „Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną" Doroty Masłowskiej*. Referat wygłoszony na międzynarodowej konferencji naukowej nt. *Individualni in kolektivni bilingvizem*. Ljubljana 20.—22.10.2011.

[18] J. Bartmiński: *Podstawy lingwistycznych badań*…, s. 65.

nostkę ze zbiorowością, nadaje prestiż, interpretuje rzeczywistość: „[…] oni sa za nami pozerajú ešte viac v šoku, ale zatiaľ hovoria zasa poslednýkrat: v pohode, rešpekt. Silný, lebo aj keď som už ďaleko, rozoznávam to podľa pohybu ich úst". Masłowska, wychodząc od języka, dociera do człowieka, do jego sposobu pojmowania świata[19], co oddaje Horváth w tłumaczeniu: „Teraz už vážne chytím nervy. Teraz už neexistuje prepáč, neexistuje, že Silný, dobrá duša, cirkevný miništrant miništrujúci omšu, miernosť sama, dobré srdce samo. Dobrý drahý Silný, čo bude iným robiť dobré skutky, keď sú na praxi. Silný blýskajúci očami u vedúceho predajne kvôli nejakým handrám, ukradnutým dokonca bez vkusu, bez akéhokoľvek zmyslu pre vkus. Lebo Silný, to ti je taká firma, že keďchceš, tak s ňou končíš, potom kŕč v lýtku, tak hop, jeden telefonát, Silný ti na mieste vylíže dlážku pod nohami, aby si chodila po čistom".

W powieści Doroty Masłowskiej mamy do czynienia z językiem specyficznym, będącym odzwierciedleniem stylu życia młodych blokersów. Zdaniem Włodzimierza Mocha, język stylizowany na mowę potoczną „nie różni się niczym szczególnym od mowy, którą na co dzień posługuje się młodzież w tej subkulturze. Jest tylko może bardziej dosadny, prosty, choć nie prostacki, zawiera więcej wulgaryzmów i brutalizmów, form rubasznych i grubiańskich, skrótów myślowych i językowych, ale to tylko potwierdza zgodność tej odmiany z tendencjami panującymi w języku potocznym i młodzieżowym slangu"[20]. Słowacki przekład powieści jest pod tym względem bardzo bliski oryginałowi, za pomocą „wyzwisk, poetyzmów i metafor"[21] ukazuje świat współczesnego młodego człowieka żyjącego w świecie, w którym dominują narkotyki, seks, przemoc i ekstremalizm. Dla „panelákovej kultúry" jest charakterystyczny oryginalny, szybki, esemesowy język oparty na slangu, wulgaryzmach i pomysłowej oryginalności[22]: „Mlčí. Niečo zavrčí. Hovorí takto: a čo si ty myslíš? Že budem celý zvýšok života chodiť krývajúcky ako paralyzovaná? Ja viem, to by sa ti páčilo. Ale tak to nebude. Hovorím takto, lebo zasa začínam mať nervy. V mojich očiach si taká ty, Magda, psychicky chorá. Paralyzovaná, ale psychicky. Citovo". Ponadto, języka, jakiego używają bohaterowie powieści, również w słowackim przekładzie, nie można nazwać „czysto" potocznym czy slangowym. Pojawiają się w nim bowiem elementy zaczerpnięte z mowy potocznej, slangu, żargonu młodzieżowego, jak również z mediów: Internetu, telewizji czy prasy. Marek Jędrzejewski opisuje go jako mieszankę grypsery więziennej połączonej z wulgaryzmami i zapożyczeniami[23].

---

[19] M. Buczek: *Subkultura w powieści*…, s. 120.

[20] W. Moch: *Język dresiarzy*…

[21] Dostępne w Internecie: http://www.litcentrum.sk/23282 [Data dostępu: 17.12.2012].

[22] Por. słc. „[…] originálneho rýchleho, esemeskovito skratkovitého jazyka založeného na slangu, vulgarizmoch a nápaditej obraznosti". Tłumaczenia wszystkich cytatów na język polski — S.S.

[23] M. Jędrzejewski: *Subkultury a przemoc.* Warszawa 1998, s. 27.

Zdaję sobie sprawę z tego, że w jednym opracowaniu nie jest możliwa kompleksowa językowa analiza przekładu, stąd też skupię uwagę na wybranych elementach systemu leksykalnego (język potoczny w opozycji do języka ogólnego, uniwerbizmy w opozycji do form literackich, elementy slangowe wraz z wulgaryzmami, dysfemizmy, związki frazeologiczne).

Powieść Masłowskiej, określana jako „pierwsza polska powieść dresiarska[24]", niewątpliwie stanowi wyzwanie przekładowe. W jedynym jej, jak dotąd, słowackim tłumaczeniu Tomaš Horváth podjął się trudnego zadania, aby przełożyć językowe i kulturowe osobliwości tak, by stały się czytelne dla obcojęzycznego odbiorcy, a zarazem zachowały polską swojskość, bez której powieść traci niektóre walory[25]. Słowacki czytelnik dowiaduje się, że powieść może czytać „jako dowcipny »komiks« zdarzeń, sondę psychologiczną, nowelę egzystencjalną lub powieść przedstawiającą narkotyk jako zagrożenie likwidujące osobowość i ludzką integrację" czy raczej „jakieś psychologiczne świadectwo o pewnym niemarginalnym zjawisku (nie tylko) polskiego społeczeństwa"[26].

Słowacki przekład stara się być wierny oryginałowi. Tłumacz uwypukla elementy specyficznego slangu blokerskiego tak, aby przybliżyć słowackiemu czytelnikowi charakterystyczny styl polskiej pisarki. Jednak, jak konstatuje Gabriela Olchowa, „z jednej strony należy sobie zdawać sprawę z licznych wyzwań dla tłumacza przy przekładzie *Wojny polsko-ruskiej*…, jednak z drugiej, trzeba stwierdzić, że prezentowane niedoskonałości przekładu T. Horvátha mogą utrudniać słowackiemu czytelnikowi odbiór i właściwą ocenę twórczości D. Masłowskiej"[27].

Charakterystyczne dla języka powieści są niekonsekwencje językowe: autorka umieszcza obok siebie elementy slangu, żargonu, formy potoczne, rubaszne, wulgarne i literackie. Kreuje w ten sposób specyficzną polską, dresiarską rzeczywistość i jej odzwierciedlenie w języku. Wierność oryginałowi widoczna jest przede wszystkim w zachowanej niekonsekwencji tłumaczenia, co było, jak się wydaje, zabiegiem zamierzonym i w pełni uświadamianym przez tłumacza. Jednym z przykładów owej niekonsekwencji jest przeciwstawianie elementom języka potocznego słownictwa należącego do odmiany ogólnej języka. Mamy zatem do czynienia ze stosowaniem form zuniwerbizowanych, które zajmują w powieści opozycyjny stosunek do ich ogólnych odpowiedników i są stosowane zamiennie: pot. uniw. *takáto esemeska* / lit. *textová správa*, pot. uniw. *LM-ky* / lit. *cigarety značky LM*, pot. uniw. *cédečká / lit. CD-plátne*. Potoczność języka, jakim posługują się bohaterowie w słowackim tłumaczeniu, podkreślają

[24] Dostępne w Internecie: http://free.art.pl/maslowska/wojna.html [Data dostępu: 28.12.2012].

[25] G. Olchowa: *Frazeologizmy kolokwialne*…, s. 127.

[26] słc. „[…] ako vtipný »komiks« udalostí, psychologickú sondu, existencialistickú úvahu alebo román »predstavujúci drogu ako hrozbu likvidujúcu osobnosť a ľudskú integritu« […], či snáť »akési sociologické svedectvo o istom určite neokrajovom jave (nielen) poľskej skutočnosti«". Dostępne w Internecie: www.zionmag.org/text.php?id=1677 [Data dostępu: 29.12.2012].

[27] G. Olchowa: *Frazeologizmy kolokwialne*…, s. 132.

ponadto te formy zuniwerbizowane, które nie mają swoich wielowyrazowych, ogólnych odpowiedników, np.: *Tak ja už asi mám* ***absťák*** *z prášku, chce sa mi grcať a normalne sa Ti hneď vygrciam na gate, ak mi zasa nenasypeš aspoň malú čiaročku*; *poriadne sačky od* ***amfetu***; *predajme henten* ***kazeťák*** *Rusákom, budú nejaké prašule, no buď kamoš*; *a taký to bol fajn* ***parťák***.

Charakterystyczne zabarwienie stylistyczne utworu T. Horváth oddaje także dzięki stosowaniu słownictwa żargonowego i slangowego, niejednokrotnie pejoratywnego, np.: *bola to moja baba*, *kamoška*, *chalan*, *naspídovaný*, *spíd*, *golf*, *prachy*, *je vari nadobno sprostá*, *raz na toho buzeranta*, *šefka*, *hajzlík*, *dneska*, *gate*, *roboši*, *sprenevery*, *oukej*, *lajt*, *depka*, *helou šefka*, *žiarivka*, *tára sa*, *trip*, *netrep od veci*, *zhulený*, *…hneď hotový rozdať si to vo férovke*, *prenosný bordel*, *zlezieš zo mňa*, *otropederast*, *fízly zapisovali na zastávke*, *handry*, *odfarbené škuty*, *nemotorne žmurkám*.

Kolejnym elementem ukazującym ekspresywne nacechowanie słowackiego przekładu są kakofemizmy. Negatywne wartościowanie bohaterów czy wręcz ich obrażanie i deprecjonowanie tłumacz osiąga, stosując określenia o różnym stopniu nacechowania. Mamy zatem w formie dysfemizmów z jednej strony słownictwo neutralne, określenia zwierząt, np. *…tej* ***krave*** *Magde*, *…ona na mňa kamarátsky a ja na ňu s postaveným* ***vtákom***, rzeczy domowego użytku, np. *…tak by povedal tej* ***štetke****, aby sa zdekovala*, z drugiej natomiast deprecjację osiąga się dzięki zastosowaniu leksemów o dodatnim zabarwieniu emocjonalnym w kontekście ironicznym: *Silný*, ***dobrá duša***, *cirkevný miništrant miništrujúci omšu*, *miernosť sama*, ***dobré srdce*** *samo.* Przykład ten ukazuje ponadto zastosowanie w jednym wypowiedzeniu, oprócz leksemów nacechowanych dodatnio, leksemu nacechowanego ujemnie (*miernosť*), co podkreśla ekspresywny charakter wypowiedzi, a zarazem bardzo negatywny stosunek mówiącego do bohatera wypowiedzi.

Dla języka powieści Masłowskiej, jak również dla jej słowackiego tłumaczenia, najbardziej charakterystyczne są pejoratywa oraz wulgaryzmy, i to zarówno systemowe, jak i referencyjno-obyczajowe. Słowacki przekład obfituje zatem w wiele zwrotów rubasznych, ordynarnych i wulgarnych, np.: ***handry***, *je to* ***hnoj*** *a nie továr*, *cigy z* ***hovna***, *kvôli tebe som si* ***zajebal*** *gate*, ***rozjebem*** *celý bar*, *teraz* ***sa naserem***, *aby som* ***rozjebal*** *ten špitál*, *do* ***piče*** *aj s tým*, *kto ju česal*, ***skurvená*** *krstná mater*, *Magda je už skoro náchylná spraviť bum-bac a odísť do temnôt*, *odísť do* ***piče*** *s tými dvomi flákačmi*, *Takto hovorím: poď na okamih sem stranou*, *ty* ***kurva, presrať***, ***hovno*** *ma zaujíma tvoja zaľuba v lesbičkách, smrdia ako slepačie* ***hovno, kurva mater***, ***Do riti!****, tak trasie* ***rit'ou***, *trepanie* ***pičovín***, *lezieš až k* ***posratej*** *smrti*, *to si mame* ***ujebal*** *túto sračku zo šuplíka?*, *s nejkými dvoma čudnými* ***pipkami***, *hoci je to príjemná* ***pipka***, na co zwracała już uwagę w swoim opracowaniu M.M. Nowakowska[28] — zagadnienie to nie będzie zatem przedmiotem mojej szczegółowej analizy w niniejszym artykule.

[28] M.M. Nowakowska: *Świat wulgaryzmów…*

Kolejną kwestią, na którą chciałabym zwrócić uwagę, jest tłumaczenie związków frazeologicznych. Problematykę tę podejmowała w swojej pracy wspomniana już Gabriela Olchowa[29], która podkreśla, że nie wszystkie one zostały przetłumaczone w sposób wierny oryginałowi, co świadczy o trudności przekładu tego typu jednostek na język obcy, wynikającej z tego, że tłumacz „nie czuje" niuansów charakterystycznych dla polskiego slangu czy żargonu blokerskiego. Wśród wiernie przetłumaczonych G. Olchowa wymienia między innymi *ti dám echo* (pol. dam ci cynk), *je akože veľké zviera* (pol. jest niby szycha) czy *nebudú zdierať kožu* (pol. nie będą sobie flaków wypruwać)[30], *zízam na ňu ako tela na nové vrata* (pol. spoglądam na nią, jak ciele na malowane wrota). W słowackim przekładzie znalazły się ponadto związki frazeologiczne, które nie zostały przez Horvátha dobrze przetłumaczone, choćby ze względu na niezrozumienie nacechowania stylistycznego czy zabarwienia emocjonalnego. Do nich G. Olchowa zalicza np.: *dostaję liścia w twarz*, przetłumaczone jako *flusanec do ksichtu*, podczas gdy poprawne tłumaczenie powinno brzmieć *pecku do ksichtu*; *zgłupiałeś do cna*, które w przekładzie oddano jako *úplne si osprostel*, a lepiej brzmiałoby *načisto si oprostel*[31].

Nie ma zgody co do tego, czy język *Wojny polsko-ruskiej*… naśladuje mowę rzeczywistą czy jest tworem bujnej wyobraźni autorki. Zdania krytyków są podzielone: jedni uważają język powieści za mimetyczny, widzą w nim stylizację, inni zaś podkreślają samodzielność Masłowskiej w tworzeniu języka powieści opartego na różnych realiach, a jeszcze inni skłaniają się ku poglądowi o całkowitym zmyśleniu języka przez autorkę[32]. Pojawiają się również głosy, że język dresiarzy w ujęciu Doroty Masłowskiej nie różni się niczym szczególnym od mowy, którą na co dzień posługuje się młodzież w tej subkulturze. Jest tylko bardziej dosadny, prosty, zawiera więcej wulgaryzmów i brutalizmów, form rubasznych i grubiańskich, skrótów myślowych i językowych, ale to tylko potwierdza zgodność tej odmiany z tendencjami panującymi w języku potocznym i slangu młodzieżowym. W mowie bohaterów Masłowskiej zapisana zostaje wizja pełnego absurdu i sztuczności świata, wizja niedająca się zwerbalizować w nieskażonym kodzie inteligenckim[33].

Niekonsekwencja językowa *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* ma duże znaczenie dla interpretacji powieści. Świadomie uzyskiwana przez autorkę niejednorodność na poziomie fonetyki, fleksji, składni, słowotwórstwa, leksyki i frazeologii jest odbiciem stanu wewnętrznego „dresiarzy" reprezentowanych przez Silnego. Ukazuje rozbicie, rozdarcie, niejednolitość młodego człowieka, niemożność wyboru języka i postawy wobec świata. Jednym słowem,

[29] G. Olchowa: *Frazeologizmy kolokwialne*….
[30] Ibidem, s. 128.
[31] Ibidem, s. 133—134.
[32] M. Pabich: *Ład utracony*…
[33] M. Buczek: *Subkultura w powieści*…, s. 121.

jest świadectwem ładu utraconego, jaki reprezentuje norma językowa, ładu utraconego, który według diagnozy Masłowskiej raczej nie ma szans na zmianę swego statusu[34].

Marta Buczek zauważa, że Masłowska wnika w przestrzeń do tej pory nieeksplorowaną w literaturze polskiej, w sferę agresywnej subkultury dresiarzy, która pojawiła się w Polsce w pierwszym pięcioleciu III RP jako specyficzna sukcesja po dawniejszych gitowcach i skinach[35]. Charakterystyczny dla niej język został w dużym stopniu wiernie odzwierciedlony w słowackim przekładzie, co, przy tak dużym nasyceniu słownictwem emocjonalnym, slangowym i różnego rodzaju neologizmami, nie było zadaniem łatwym. Tomáš Horváth podołał temu wyzwaniu. W sposób zadowalający dostarczył słowackiemu czytelnikowi lektury zawierającej przegląd postaw i sposobu postrzegania świata przez polskich blokersów. Dokonał tego, wprowadzając do słowackiej kultury specyficzny język subkultury, która nie jest subkulturą homogeniczną. Jednak pojawiające się błędy w tłumaczeniu, wynikające z niedokładnego zrozumienia niektórych kwestii (np. błędnie przetłumaczone związki frazeologiczne), polegającego w głównej mierze na niewłaściwym odzwierciedleniu zabarwienia stylistycznego, powodują, że stereotyp subkultury dresiarzy w kulturze słowackiej nie jest lustrzanym odbiciem jego postrzegania w polskiej kulturze wyjściowej.

## Bibliografia

Bartmiński J.: *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem — na przykładzie stereotypu matki*. W: *Język a kultura*. T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*. Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998, s. 63—83.

Buczek M.: *Subkultura w powieści Doroty Masłowskiej pt. „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną"*. In: *Slovanstvo na križovatke kultúr i civilizácií*. Red. M. Kováčová, M. Lizoň. Banská Bystrica 2009, s. 118—123.

Chlebda W.: *Stereotyp jako jedność języka, myślenia i działania*. W: *Język a kultura*. T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*. Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998, s. 31—41.

Horváth T.: *Sneh a krv*. Bratislava 2004.

Jędrzejewski M.: *Subkultury a przemoc*. Warszawa 1998.

Kuźmo P.: *Stereotyp i autostereotyp wybranych subkultur młodzieżowych — analiza interdyscyplinarna*. Dostępne w Internecie: www.usfiles.us.szc.pl/getfile.php?pid=1376.

Masłowska D.: *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. Warszawa 2002.

Moch W.: *Język dresiarzy w powieści Doroty Masłowskiej „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną"*. Dostępne w Interncie: http://www.ukw.edu.pl/jednostka/linguistica_bidgostiana/3d65d2394f1435023112.

[34] M. Pabich: *Ład utracony…*

[35] M. Buczek: *Subkultura w powieści…*, s. 118—122.

Nikitina S.F.: *Stereotypy jako bariery kulturowe.* W: *Język a kultura*. T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*. Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998, s. 155—159.

Nowakowska M.M.: *Świat wulgaryzmów w słowackim przekładzie „Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną" Doroty Masłowskiej.* Referat wygłoszony na międzynarodowej konferencji naukowej nt. *Individualni in kolektivni bilingvizem*. Ljubljana 20.—22.10.2011.

Olchowa G.: *Frazeologizmy kolokwialne, slangowe i wulgarne w języku polskim i słowackim.* W: *Spotkania międzykulturowe.* T. 2: *Językoznawstwo. Glottodydaktyka*. Red. K. Jarząbek, A. Ruttar, S. Sojda. Katowice, s. 128—135.

Pabich M.: *Ład utracony — o języku w „Wojnie polsko-ruskiej…" Doroty Masłowskiej.* Dostępne w Internecie: http://www.sknj.ifp.uni.wroc.pl/publikacje/b11.pdf.

Pęczak M.: *Mały słownik subkultur młodzieżowych*. Warszawa 1992.

Piotrowski P.: *Subkultury młodzieżowe. Aspekty psychospołeczne.* Warszawa 2003, s. 9—10.

Pycia P.: *W kręgu chorwackich subkultur młodzieżowych lat siedemdziesiątych.* W: *Chorwacja lat siedemdziesiątych XX wieku. Kultura. Język. Literatura.* Red. L. Małczak, P. Pycia. Katowice 2010.

**Źródła internetowe**

http://free.art.pl/maslowska/wojna.html
http://www.litcentrum.sk/23282
http://www.sknj.ifp.uni.wroc.pl/publikacje/b11.pdf
www.zionmag.org/text.php?id=1677

**Sylwia Sojda**

## Subkultúra v stereotype, stereotyp v subkultúre
## Pár poznámok o slovenskom preklade *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* od Doroty Masłovskej

Rezumé

Príspevok sa zameriava na krátku a všeobecnú charakteristiku prekladu poľského románu od Doroty Masłovskej *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* do slovenčiny (*Sneh a krv*). Preklad, urobený Tomášom Horváthom, sa snaží ukázať svet poľskej panelákovej mestskej kultúry prostredníctvom jazyka a na pozadí charakteristiky stereotypu v subkultúre. Autorka približuje definície *subkultúry* a *stereotypu* v odbornej literatúre, najmä sociologickej, ale aj z lingvistického hľadiska. Charakterizuje jazyk v slovenskom preklade z ohľadu na jeho slangovú realizáciu prostredníctvom univerbizovaných jednotiek, vulgarizmov, pejoratívov, dysfemizmov a frazeologických jednotiek. Jedná sa o vyriešenie problematiky vernosti slovenského prekladu voči poľskému originálovi.

Kľúčové slová: stereotyp, subkultúra, preklad, slang, *Sneh a krv*, expresivita, paneláková kultúra.

**Sylwia Sojda**

# The Subculture in the stereotype, the stereotype in the subculture: A few notes on the Slovak translation of *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* by Dorota Masłowska

Summary

This paper focuses on a short general description of the Polish translation of the novel by Dorota Masłowska *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* into Slovak (*Sneh a krv).* The translation, prepared by Tomáš Horváth, tries to show the world of the Polish city subculture of blockers based on the background of the stereotypes in this particular subculture. The author presents the definition of a subculture and stereotype in sociological literature, but also from a linguistic point of view. It also characterizes the language in the Slovak translation regardless of its slang implementation through univerbized units, vulgarisms, pejoratives, dysphemisms and phraseological units. This is to resolve the issue of the loyalty of the Slovak translation with the Polish original.

Key words: stereotype, subculture, translation, slang, *Sneh a krv*, expressiveness, subculture of blockers.

# Stereotypy narodowe



Przekłady
Literatur
Słowiańskich

**Józef Zarek**

# O *Pepikach* Mariusza Surosza po czesku

Autor książki *Pepiki. Dramatyczne stulecie Czechów*, opublikowanej przez warszawskie Wydawnictwo W.A.B. w 2010 r., nie przypuszczał zapewne, że jego zbiór siedemnastu biograficznych esejów, mający ukazać prawdziwą twarz Czechów niedawno minionego XX stulecia, dotrze w rok później również do rąk czeskiego czytelnika. Książka zatem, napisana z myślą o polskim odbiorcy, mająca przełamać jego niewiedzę i wynikający z niej protekcjonalizm w stosunku do naszych południowych sąsiadów, utwierdzany przez stereotyp czeskiego konformizmu, znalazła się na rynku czytelniczym przedstawicieli portretowanej nacji. Skorygowano w niej jedynie podtytuł. Całość uzyskała brzmienie: *Pepíci. Dramatické století Čechů polskýma očima* (Praha, nakladatelství Plus, 2011) i została tam, z dość oczywistych powodów, umieszczona obok książki Mariusza Szczygła *Gottland*, przełożonej na język czeski w 2007 r. Pierwsi recenzenci nie omieszkali podkreślić identycznego imienia i narodowości obu autorów. Wkrótce w języku czeskim ukazała się kolejna książka Szczygła, *Zrób sobie raj*, i propozycję Surosza związano jeszcze wyraźniej z parą tekstów, sygnowanych przez najbardziej znanego polskiego czechofila. Zwłaszcza, że tenże rekomendował zbiór Surosza także czeskiemu czytelnikowi. Na skrzydełku obwoluty, już nie czwartej, jak w polskim wydaniu, lecz pierwszej strony okładki, znalazły się pełne kurtuazji słowa: „To nie jest moja książka, choć niektórzy mogą podejrzewać, że ukryłem się za pseudonimem. Nie mam nawet ułamka tej wiedzy o Czechach i ich historii, którą ma Mariusz Surosz. Autor nie tylko napisał alternatywny podręcznik historii Czechosłowacji, złożony z wnikliwych portretów, ale

stanął do walki ze stereotypami. Jak wiemy, stereotyp znika, kiedy obiekt stereotypu pozna się bliżej”[1].

Odpowiedź na ewentualne pytanie, dlaczego czeski wydawca sięgnął po *Pepików*, nie może więc chyba znacznie odbiegać od odpowiedzi, które wskazywały motywy wydania przed paru laty tomu *Gottland* M. Szczygła. Jeden z recenzentów, Petr Vaněk, wymienił wtedy kilka przyczyn dokonanego wyboru. Za powód pierwszy uznał fakt, że książka została w całości poświęcona losom dwudziestowiecznych Czechów. Następnie wspomniał o znakomitej wizytówce jej autora i rosnącej famie, że chodzi o publikację nietuzinkową. Wreszcie zaznaczył, że świetne polskie opinie potwierdzał zakup praw do przekładu przez wydawców obcych: niemieckich, francuskich i węgierskich. Analogiczną decyzję wydawcy czeskiego uznał za szczęśliwą, nie miał bowiem wątpliwości, że tytuł szybko stał się bestselerem również na tym rynku wydawniczym. Za czynniki, które zadecydowały o sukcesie, uznał przynależność przełożonego tekstu do preferowanej przez współczesnego czytelnika literatury faktu oraz to, że Szczygieł proponował w pełni profesjonalne spojrzenie na problematykę — przenikliwe i pozbawione jakichkolwiek uprzedzeń, a przy tym potrafił wywołać w czytelniku głębsze doznania. Nie krył też, że polski autor „ma do Czechów osobistą słabość i bardzo dobrze nas rozumie”. Książkę uznał za lustro, w którym odbija się czeski charakter narodowy, i podkreślił, że rzecz taka mogła udać się „tylko komuś z zewnątrz”[2].

Wypada jeszcze dodać, że oddolne zainteresowanie Czechów *Gottlandem* potwierdziły kolejne dodruki tomu (obecnie w tamtejszych księgarniach znajduje się dodruk piętnasty z napisem na opasce: „bestseller”), a dwa teatry: ostrawskie Divadlo Jiřího Mirona oraz praskie Švandovo divadlo, wystawiły adaptacje przełożonego tomu. Być może za podobny sygnał zainteresowania polskim publicystą uznalibyśmy również pewien szczegół: w dniu 4.01.2013 r. licznik odwiedzin przywołanej strony wskazywał liczbę 3 602, a dzień później — liczbę 3 613[3].

Sugerowanie, zarówno przez czeskiego wydawcę *Pepików*, jak i pierwszych recenzentów nowego przekładu, analogii do tomu Mariusza Szczygła, a przez tego ostatniego nawet, że jest skromniejszym od Surosza znawcą Czechów, stwarza wrażenie, że oto do rąk czytelnika czeskiego trafia tytuł nie mniej atrakcyjny od *Gottlandu*, a może nawet bardziej. Obaj publicyści wchodzą przecież głęboko w „dramatyczne stulecie Czechów”, obaj mają do Czechów „słabość”, obu interesują głównie indywidualne ludzkie losy, czego wynikiem są „wnikliwe portrety”, a Surosz staje nadto „do walki ze stereotypami”. Czy

[1] Podaję w brzmieniu oryginalnym. M. Surosz: *Pepiki. Dramatyczne stulecie Czechów*. Warszawa 2010, skrzydełko obwoluty czwartej strony okładki.

[2] Recenzja w: „iLiteratura”. Dostępna w Internecie: www.iliteratura.cz/Clanek/21937/szczygiemariusz-gottland [Data dostępu: 5.01.2013].

[3] Ibidem.

tego typu obraz jest prawdziwy? A może mamy do czynienia tylko ze strategią promocyjną książki, wykorzystującą w celach marketingowych między innych autorską kurtuazję?

Zacznijmy od dwu pozornie drobnych szczegółów. Będzie to wzmianka o *Gottlandzie* jako lustrze odbijającym „czeski charakter narodowy" i o *Pepikach* jako książce walczącej z polskimi stereotypami Czecha. W opinii socjologów nawiązujących do badań nad stereotypami narodowymi, prowadzonymi w dawnym Europejskim Ośrodku Badań i Dokumentacji Nauk Społecznych w Wiedniu, opisowi charakteru narodowego danej nacji odpowiada „zewnętrzny ogląd zbiorowości". Tak jest bez wątpienia w przypadku Szczygła, ale podobną perspektywę przyjmuje również Surosz, gdy polskiemu stereotypowi południowego sąsiada przeciwstawia „prawdziwy" obraz Czechów. Mamy zatem kolejny sygnał podobieństwa obu autorów. Jednakże przy tej okazji odkrywamy nieoczekiwanie dość istotny element, który ich różni. W opisie charakteru narodowego, jak podkreślają wspomniani socjologowie, chodzi o ujęcie specyficznych cech członków danego społeczeństwa, które może też uwzględniać „ich zbiorowe wyobrażenie o sobie oraz zbiorowe wyobrażenia o obcych". Owe wyobrażenia mogą zawierać stereotypy, „jednakże samo przedstawienie charakteru narodowego stereotypem nie jest, opiera się bowiem na systematycznej analizie i może ulec zmianie, gdy pojawią się nowe informacje, oraz/albo gdy zmieni się rzeczywistość. Stereotypy narodowe wykazują zaś dużą odporność na zmiany i są wyrazem ignorancji", choćby z tego względu, że — w przeciwieństwie do charakteru narodowego — mają charakter konstruktu społecznego i łączą się zawsze z określonymi wyobrażeniami o sobie oraz oceną własnej zbiorowości narodowej. A więc „są zawsze częścią naszego poczucia tożsamości narodowej". Pełnią też wiele funkcji społecznych (w przywoływanej publikacji wylicza się ich siedem), z których za pierwszorzędną uznaje się to, że służą jako wspólne i gotowe układy odniesienia, pozwalające członkom danej społeczności „konstruować w sposób społecznie istotny zarówno świat zewnętrzny, jak i innych ludzi"[4].

Jak z zarysowanego wywodu wynika, potencjalna zmiana stereotypu sąsiada musiałaby oznaczać korektę naszej własnej tożsamości. Czy więc stereotyp rzeczywiście znika, jak pisał Szczygieł, po bliższym poznaniu jego obiektu? Być może odrzuca go wtedy konkretna osoba, lub nawet pewne grono osób, czy jednak znika on jako społeczny konstrukt rzeczywistości? Nie jest przecież tylko indywidualnym czy zbiorowym wyobrażeniem innej nacji. Poza tym osoby skłonne do myślenia stereotypowego nie porzucają go ani nie zmieniają, gdy jakieś dowody zdają się mu przeczyć. Określają je bowiem „jako wyjątki"[5].

[4] J. Berting, Ch. Villain-Gandossi: *Rola i znaczenie stereotypów narodowych w stosunkach międzynarodowych: podejście interdyscyplinarne*. Z języka angielskiego tłumaczyła J. Piątkowska. W: *Narody i stereotypy*. Red. T. Walas. Kraków 1995, s. 16—18, 23.

[5] Ibidem, s. 24—25.

Co prawda w okresach spokoju nie ma potrzeby eksponowania w stereotypach narodowych elementów negatywnych. Bywają więc wtedy przytłumione, „lecz uaktywniają się w pewnych okolicznościach: na dużą skalę np. podczas ważnych międzynarodowych meczów piłkarskich”[6].

Przypomnienie tych kilku uwag na temat stereotypów narodowych nie zamierza w jakimkolwiek wymiarze wyczerpać ich problematyki, a jedynie wyraźniej uświadomić fakt, że zainteresowania Surosza nie tylko nie pokrywają się całkowicie z zainteresowaniami Szczygła, ale też mogą wzbudzać w odbiorcach mocniejsze emocje, na dodatek przeciwstawne w czytelniku polskim i czeskim. Nam z kolei pozwalają rozważyć możliwość powtórzenia przez *Pepików* sukcesu *Gottlandu*, zadać pytanie o strategię przyjętą przez ich tłumacza, Pavla Weigla, jak również ujawnić motywy jego wyboru.

Co do siły sprawczej esejów Surosza należy zachować wstrzemięźliwość, chociaż intencje, które doprowadziły do ich powstania, zasługują niewątpliwie na życzliwe przyjęcie. W tym duchu zresztą wypowiadał się pod koniec ubiegłego stulecia o czesko-polskich i polsko-czeskich stereotypach oraz o walce z nimi nestor czeskich slawistów Antonín Měšťan (1930—2004). Nie miał on wątpliwości, że konstrukty, o których mówimy, „ukształtowane w wyobrażeniach przeciętnych ludzi przez całe wieki nie ulegają zmianom”, zatem „prawdopodobnie” i Czesi, i Polacy będą nadal przypisywać sobie wzajemnie cechy negatywne. Zarazem jednak widział potrzebę zdecydowanego wspierania wysiłków, które eliminowałyby negatywne stereotypy sąsiadów[7]. Działania Surosza wpisują się w ten nurt.

Nie są, oczywiście, pierwsze, nawet w zakresie relacji polsko-czeskich. W szkicu wprowadzającym do zbioru eseista wymienia jako poprzednika poetę Antoniego Pawlaka i cytuje jego opinię, zamieszczoną w bezdebitowej książce A. Jagodzińskiego *Banici* (1988). Wspomina też o furorze, jaką zrobiły w Polsce czeskie reportaże Szczygła. Sporo publikacji poświęconych stereotypom, w tym stereotypom narodowym, pojawiło się jednak wcześniej, poczynając od lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Odnotujmy bodaj książkę Zofii Mitosek zatytułowaną *Literatura i stereotypy* (1974) czy popularnie zamierzony tom esejów historycznych *Sąsiedzi i inni* pod redakcją Andrzeja Garlickiego (1978). Eseje te publikował wcześniej tygodnik „Kultura”. Szkic o Czechach pt. *Potomkowie Lecha i Czecha* przygotował Benedykt Zientara. Jak widać, problematykę stereotypów podejmowały również niektóre pisma, zmagając się przy tym z zastrzeżeniami cenzury. Kiedy już po latach, mianowicie w 1993 r., miesięcznik „Więź” poświęcił numer lutowy niemal w całości Czechom, zamieścił w nim dwie starsze wypowiedzi z adnotacją redakcji: „Artykuły Jiří Karela *Polski ste-*

[6] Ibidem, s. 23.

[7] A. Měšťan: *Czeski stereotyp Czechów a czeski stereotyp Polaków*. Z języka francuskiego tłumaczyła U. Kropiwiec. W: *Narody i stereotypy*…, s. 41.

*reotyp w myśli czeskiej* i Tadeusza Chrzanowskiego *Obraz brata Czecha w sercu brata Lecha* były napisane piętnaście lat temu. Przeznaczone do sierpniowego numeru Więzi z 1977 r., zostały wówczas w całości zdjęte przez cenzurę. Publikujemy je dziś w przeświadczeniu, że nie straciły aktualności”[8]. Pierwszy z owych artykułów datowany był nawet przez autora: „Zima 1976/77”. Nic więc dziwnego, że teksty z tego zakresu zaczęły w kolejnej dekadzie trafiać do pism i wydawnictw niezależnych, czego przykładem mogą być utwory cytowanego A. Pawlaka. Wtedy także, bo w połowie lat osiemdziesiątych, sam Surosz, jako student historii, zainteresował się relacjami polsko-czeskimi. Wybrane kwestie z tego zakresu przybliżał potem wielokrotnie jako publicysta. Tak zaczęły powstawać szkice, które złożyły się na tom *Pepiki*.

Wspomniano na początku, że książka zawiera siedemnaście biograficznych esejów. Należy dopowiedzieć, że tylko piętnaście z nich przedstawia Czechów. Przy czym już tytuł szkicu pierwszego: *Amerykanka*, zapowiada Czeszkę z wyboru. Chodzi bowiem o Charlottę Garrigue, amerykańską (choć o francuskich korzeniach) żonę filozofa i polityka, późniejszego pierwszego prezydenta Republiki Czechosłowackiej, Tomáša Masaryka. Nazwisko żony dołączył on po ślubie do nazwiska własnego. Dobiegała końca dekada lat siedemdziesiątych XIX w. Kolejnym Czechem z wyboru, przypomnianym przez Surosza, jest František Kriegel, nazywany „galicyjskim Żydem”. Opuścił on w młodości rodzinny, kresowy Stanisławów, by studiować na niemieckim uniwersytecie w Pradze (Lwów zaczął ograniczać liczbę żydowskich studentów). W 1968 r. jako jedyny czeski przywódca nie podpisał protokołu moskiewskiego likwidującego praską wiosnę. Natomiast z postaci nieidentyfikujących się z czeskością poznajemy najpierw słowackiego uczonego i wojskowego Milana Rastislava Štefánika. Tytuł szkicu brzmi: *Astronom*, ale równie dobrze mógłby brzmieć analogicznie do pierwszego: *Europejczyk*. Ten czujący się swobodnie na Zachodzie Słowak, podobnie jak Masaryk, przyczynił się do narodzin państwa czechosłowackiego. Zginął zaś tuż po jego powstaniu, w katastrofie lotniczej. Katastrofę republiki w dwadzieścia lat po jej utworzeniu przywołuje ciemna postać czeskiego Niemca, księgarza z profesji, a w czasie drugiej wojny światowej Ministra do spraw Protektoratu Czech i Moraw, Karla Hermanna Franka.

Pozostałe eseje prezentują Czechów z urodzenia. Na ogół słabo znanych w Polsce, lecz o biografiach barwnych, kontrastujących z uprawianym zawodem, a nierzadko i dramatycznych.

Surosz zdaje się stosować metodę zaskoczenia. Tytułuje swoje eseje: *Dziennikarka*, *Geometra*, *Pilot*, *Księgarz*, *Stolarz*, *Filozof*, *Poeta*, *Murarz*, *Komediantka* itp., jakby potwierdzając stereotypowe postrzeganie sąsiadów. Pod tymi etykietkami zaś, wskazującymi uprawiane zawody, odkrywa bardziej lub mniej dramatyczne wybory bohaterów. Czy nie wpada jednak niekiedy w pułapkę?

[8] „Więź” luty 1993, nr 2 (412), s. 111.

Bodaj najwyraźniej ujawnia to *Pilot*, opowieść o wojennych losach Josefa Františka, którą otwiera krótki cytat z książki Arkadego Fiedlera *Dywizjon 303*. Pierwsze cytowane z niej w eseju zdanie brzmi: „Ów zuchwały Czech wyrodził się ze swego narodu: nie był stateczny i nie był układny”[9]. W przekładzie P. Weigla brzmi ono następująco: „Tento odvážný Čech se odrodil svému národu: nebyl klidný ani způsobný”[10]. Wprawdzie w zdaniu kolejnym Fiedler nieco zmodyfikował swoją opinię, dodając, że ten Czech „właściwie wyrodził się ze wszystkich ludzi naszego wieku”, ale fraza początkowa może zastanawiać. Jednoznacznie bowiem wskazuje, że chodzi o wyjątek („wyrodził się ze swego narodu”). A ten przecież potwierdza stereotyp: pozostali Czesi są stateczni i układni. Czy więc esej zamiast obalać dany stereotyp nie wzmacnia go czasem? W dalszej relacji Surosza pilot jest sympatyczny, wyróżnia się bowiem brawurą i skutecznością nawet wśród polskich kolegów, a poza tym ma na fotografii widoczną naszywkę z napisem POLAND zamiast CZECHOSLOVAKIA. Przy innej okazji eseista zaznacza, że „Pepik” to zdrobnienie od imienia Josef (czeski tłumacz naturalnie tę ostatnią uwagę pomija). Polemiki z Fiedlerem w kwestii stereotypowego postrzegania Czechów jednak nie odnajdziemy.

Wspomniana wątpliwość może towarzyszyć również lekturze programowych założeń książki, przedstawionych w tekście *Zamiast wstępu* (*Místo úvodu*), oraz tytułu całości: *Pepiki* (*Pepíci*). W przeciwieństwie do zobiektywizowanego najczęściej tonu relacji w esejach biograficznych i ich nazwach, wstęp i tytuł zbioru nie tonują ekspresji. Przywołane zostają polskie opinie o niechęci do Czechów, o pogardzie do „głupich pepików” (*pohrdání 'hloupými Pepíky'*), o protekcjonalizmie (*protekcionismu*) w stosunku do nich, o bezbarwności sąsiada (*bezbarvém sousedovi*) i jego konformizmie (*konformismu*), o czeskiej podstępności, zdradzieckości i tchórzostwie (*české záludnosti*, *zrádnosti a zbabělosti*). Wreszcie wyjątkowo o Václavie Havlu (por. kazus J. Františka) jako zaprzeczeniu „stereotypu Pepika” (*popření stereotypu Pepíka*) i o pewnym sentymencie do Czechosłowacji[11]. Te i inne mocne słowa, również „Pepiki” w tytule tomu[12], miały sprowokować polskiego czytelnika do tego, by zechciał się przekonać, jak „wielobarwne, pełne różnych smaków i zapachów” jest dziedzictwo sąsiedniego kraju. A więc choćby zapoznać się z kolejnymi szkicami autora.

Przytoczoną strategię Surosza można zrozumieć. Zaakceptował ją również doświadczony czeski tłumacz P. Weigel. Pozostawił bowiem „Pepików” w nazwie, chociaż słowo to oznacza po czesku coś innego niż po polsku, i uwydatnił w podtytule spojrzenie na dzieje Czechów „polskimi oczami”. On również, jak

[9] M. Surosz: *Pepiki*…, s. 168.

[10] M. Surosz: *Pepíci. Dramatické století Čechů polskýma očima.* Praha 2011, s. 177.

[11] M. Surosz: *Pepiki*…, s. 11—18; Idem: *Pepíci*…, s. 11—19.

[12] Antoni Kroh o pogardliwym określeniu Czecha „pepiczek” pisał, że „w języku polskim jest to słowo niemal obsceniczne”. A. Kroh: *Polak, Czech — dwa bratanki*. W: *Narody i stereotypy*…, s. 44.

wcześniej recenzenci *Gottlandu*, uznał książkę za obce lustro, w którym odbija się czeska tożsamość narodowa. I jak tłumaczka Szczygła Helena Stachová wybrał balans między strategią „egzotyzacji" a „naturyzacji". W sytuacji tłumaczenia literatury obcej, traktującej o Czechach, a zwłaszcza eksponującej spojrzenie z zewnątrz, lecz napisanej głównie na podstawie czeskich źródeł, po które teraz trzeba sięgnąć bezpośrednio, chyba nie może być inaczej. Co jednak z założeniem oryginału, by redukować ignorancję ujawnianą przez polskie stereotypy Czecha? Proponować przez przekład redukcję ignorancji, której wyrazem jest własny, czeski autostereotyp?

Jeden z recenzentów, Jaroslav Císař, wyraził to oględniej. Wyeksponował w swojej opinii akapit, że chodzi o książkę „burzącą Polakom wiele stereotypów widzenia południowych sąsiadów, których przezywają Pepikami. Ale również czeski czytelnik, niebędący historykiem, dowie się wiele na temat historii swego kraju i jego związków z Polską, o których może dotąd nie wiedział"[13]. Jak widać, autor wypowiedzi podkreślił wspomnianą podwójną perspektywę odbioru *Pepików*, wyjaśnił nacechowanie tytułu, ale też założył dyplomatycznie, że czeski odbiorca nie musi być ignorantem — może co najwyżej czegoś nie wiedzieć. Zyska więc okazję, by zakres ewentualnej niewiedzy pomniejszyć.

Czy przekład także kształtuje wyraźniej spojrzenie „zza miedzy" na Czechów? W przypadku książki Szczygła ingerencja tłumaczki okazała się znaczna, między innymi jeśli chodzi o brzmienie czeskich cytatów. Autor, po pierwsze, nie zawsze wskazywał ich źródło. A po drugie, nieraz adaptował je swobodnie. H. Stachová zdecydowała się zatem doprecyzować, co jest, a co nie jest cytatem. W opinii Izabeli Mroczek, analizującej czeski przekład *Gottlandu*, znajdziemy tam „wiele miejsc, które mogą wprawić w zakłopotanie". Oprócz zmian drobnych, będzie to „wręcz nietożsamość fragmentów, które w polskim oryginale funkcjonują jako ujęty w cudzysłów polski przekład czeskiego tekstu źródłowego". Szczególnie jednak dyskusyjna bywa praktyka opuszczania przez tłumaczkę „fragmentów tekstu obecnych w polskim oryginale lub odwrotnie — zamieszczenie stwierdzeń lub nawet akapitów nieobecnych w polskim tekście *Gottlandu*"[14].

Surosz jako autor jest bardziej zdyscyplinowany. Pavel Weigel, tłumacz mający w dorobku ponad sto przełożonych tytułów (w tym z zakresu fantastyki naukowej i literatury faktu), nie miał przynajmniej kłopotów z identyfikacją cytowanych źródeł. Czy nie czuł jednak, podobnie jak Stachová, potrzeby precyzowania i poprawiania tłumaczonego tekstu? Spójrzmy na parę przykładów z pierwszego eseju:

---

[13] J. Císař: *O nás, Pepících*. Dostępne w Internecie: www.houser.cz/knihy/recenze/7889-o-nas-pepicich.htm [Dostęp: 3.01.2013].

[14] I. Mroczek: „*Gottland" Mariusza Szczygła w czeskim przekładzie i jego czeska recepcja*. W: „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 2, cz. 1: *Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym*. Red. B. Tokarz. Katowice 2011, s. 208—210.

> Moja droga Alice,
> Jest niedzielne popołudnie, wieje wiatr, jest bardzo wilgotno, szare porwane chmury gotowe są do deszczu. Siedzę przy stole i myślę o Tobie, moje dobre dziecko. Choruję nie bardziej niż zwykle, ale to znaczy, że jestem bardzo chora. Czuję się taka samotna. (*Amerykanka*, s. 19)

> Moje milá Alice,
> je neděle odpoledne, je vítr, vzduch je velmi vlhký, a šedé rozlámané mraky jsou **každý okamžik** připraveny k dešti. Sedím u svého stolu a myslím na Tebe, mé dobré dítě. Jsem churava — ne chravější než obyčejně — ale to znamená velmi churava. Citím osamocení. (*Američanka*, s. 21)

> jej szczególny charakter działa na mnie bardziej niż na początku myślałem. (ibidem, s. 22)

> zvláštní charakter (**té Američanky**) na mne mocněji působí, než jsem si ze začátku myslil. (ibidem, s. 23)

> Tomáš wychowywany był przez **prostych** rodziców na gorliwego katolika. (ibidem, s. 22)

> Tomáše vychovali rodiče jako horlivého katolíka. (ibidem, s. 24)

W pierwszym zestawieniu nie znajdujemy dwu szczegółów z czeskiego źródła: chmur, „które **w każdym momencie** gotowe są do deszczu", i „**swego** stołu". W drugim przykładzie mamy w czeskim liście Masaryka wtrącenie: „**tej Amerykanki**". Chociaż może to być również wtrącenie tłumacza, pozwalające zrozumieć całe zdanie z cytatem. I wreszcie, w przykładzie trzecim znika z tłumaczenia określenie: „**prostych** rodziców". Zmienia się też strona z biernej na czynną oraz czas z przeszłego niedokonanego na dokonany. Zmiany nie są co prawda tak widoczne, jak w przekładzie prozy Szczygła, ale niewątpliwie trzeba je uznać za sygnał naturyzacji — wzmacniają ją w czeskiej wersji tekstu.

A co z sygnałami egzotyzmu? Wspomniany wcześniej balans zachowuje w przybliżeniu pierwotne napięcie? Zostaje osłabiony lub wzmocniony? Sprawdźmy i te możliwości na paru przykładach ujawniających negatywne cechy Czechów. Jak zabrzmią wybrane zdania po czesku:

> Masaryk, zrażony małością Czechów, co najmniej dwukrotnie poważnie rozważał decyzję o emigracji. (*Amerykanka*, s. 26)

> Masaryk, znechucen malostí Čechů, nejméně dvakrát vážně uvažoval o emigraci. (*Američanka*, s. 27)

> Chętnych do współpracy z Niemcami, niemających skrupułów i gotowych do pełnego posłuszeństwa, nie brakowało. Lokalni faszyści spod znaku „Vlajki" czy „Zielonej Swastyki" ochoczo oferowali swoje usługi. (*Kamerdyner*, s. 154)

> Zájemců o spolupráci s Němci, bez skrupulí a připravených k naprosté poslušnosti, było dost. Místní fašisté z *Vlajky* a *Zeleného hákového kříže* ochotně nabízeli své služby. (*Komorník*, s. 162)

Jak widać, przekład takich partii tekstu jest niemal dosłowny. Znaczyłoby to, że rozziew między tendencją do naturyzacji a tendencją do zachowania krytycznego spojrzenia z zewnątrz nie tylko się nie zmniejszył, ale nawet nieco wzrósł w porównaniu z oryginałem. Jeśli fakt ten zestawimy teraz z polemicznym wymiarem programu sformułowanego przez Surosza, docierającym dzięki tłumaczowi do odbiorcy odmiennego od adresata wpisanego w polski tekst, to powinno to chyba znaleźć odbicie w emocjonalnej reakcji czeskich czytelników.

Potwierdza ją faktycznie jeden z zapisów dyskusji. Oto gazeta „Lidové noviny" po ukazaniu się czeskiej wersji tomu opublikowała w dodatku „Pátek" z dnia 6 maja 2011 r. rozmowę z jego autorem, sygnalizując prowokacyjność tytułu i zaczynając od pytania: „Proč zrovna Pepíci?" [Dlaczego właśnie Pepiki?]. Na wywiad z Suroszem czytelnicy zareagowali na trzy sposoby: część życzliwie, uznając poglądy autora za interesujące; część podjęła polemikę z tytułowym określeniem Czecha, wskazując, że może się ono odnosić najwyżej do niektórych prażan, i że ma charakter obraźliwy; część natomiast poirytowana uruchomiła natychmiast czeskie stereotypy Polaka.

Wydaje się, że przynajmniej niektóre z opinii krytycznych, podobnych do wskazanych wcześniej, nie pojawiłyby się w odniesieniu do książki, gdyby tłumacz lub wydawca zasugerował autorowi napisanie, w miejsce dotychczasowego *Zamiast wstępu*, wprowadzenia bardziej historycznego, kierowanego bezpośrednio do czeskiego odbiorcy, skrócenie polskiego komentarza o kilka najbardziej ekspresyjnych sformułowań lub bodaj dopisanie do polskiego wstępu akapitu, który by uwzględniał odbiorcę niepolskiego. A więc np. wyjaśniał, kiedy i w jakich okolicznościach określenie „pepik" zaczęło się na ziemiach polskich pojawiać i upowszechniać. Zwłaszcza, że w XIX w. poprzedzały je inne określenia pejoratywne. Wreszcie, gdyby zaznaczył, że zna też czeskie znaczenia słowa *pepík*. Pisane wielką literą słowo to jest jednym z możliwych zdrobnień imienia Josef. Taką uwagę Surosza już odnotowaliśmy. Natomiast pisane małą literą (chociaż pierwotnie i tu używano wielkiej, gdyż np. według dziewiętnastowiecznego czeskiego publicysty i prozaika Jana Nerudy miało wziąć początek od imienia barwnej praskiej postaci Pepíka Vambery) oznacza „przedstawiciela wielkomiejskich nizin społecznych, zwłaszcza praskich, wyróżniającego się zachowaniem, mową itp.", szczególnie w połączeniach: „praski pepík", „slang žižkovskich pepíków"[15]. Eseista jednak swej wiedzy w tym zakresie nie zdradza.

[15] *Slovník jazyka českého*. T. 2. Praha 1971. Patrz również: J. Neruda: *Feuilleton*, „Národní listy" z dn. 15.03.1991, nr 73, s. 1. Więcej odsyłaczy pod hasłem *Pražští pepíci* w czeskiej Wikipedii. O szczególnym nacechowaniu słowa „pepík" w Czechach wspominał też Karel Krejčí przy okazji omówienia wizyty w Pradze bohaterów niemieckiej noweli Nikolausa Ulenharta z 1617 r. Ich profesje

O ile w przypadku *Gottlandu*, jak pisał np. L. Pavera, tytuł miał siłę uderzenia i „czytelnika dosłownie zniewalał[16], o tyle w esejach Surosza jest postrzegany jako nazwa prowokacyjna. Publicystom zorientowanym w stosunkach polsko-czeskich nie przeszkadza. Jedynie tłumacząca z polskiego Petruška Šustrová ocenia *Pepíków* jako lepszych niż *Gottland*, widząc w nich spojrzenie głębokiego znawcy Czechów i człowieka szczególnie ich rozumiejącego[17]. Czy zatem kolejny polski autor może na czeskim rynku książki dorównać zainteresowaniem Szczygłowi?

Szanse są chyba głównie potencjalne. Oprócz sygnalizowanych dotąd powodów, kolejną przeszkodą może się bowiem okazać nawet gatunek eseju biograficznego, którego tradycja w Czechach, w przeciwieństwie do reportażu literackiego, jest dość żywotna. A potwierdza to choćby płodny pisarski konkurent Surosza Pavel Kosatík; obecny zresztą w bibliografii *Pepíków*. Szczygłowi, jako reporterowi, łatwiej było w danym kontekście zabłysnąć[18].

Tom Surosza nie zdobywa nadto czeskiego czytelnika swym poziomem edytorskim. Książka wydana na nie najlepszym papierze, wydaje się mieć objętość co najmniej dwu egzemplarzy jej polskiego wydania. W skromnym opracowaniu graficznym, bez fotografii wewnątrz i z niezbyt czytelną symboliką jedynej fotografii na obwolucie, nie zachęca, by wziąć ją do ręki. A gdy już się ją weźmie, uderza niedbałą korektą tekstu. Błąd literowy figuruje w metryczce wydawniczej, natomiast lektura pierwszej strony *Místo úvodu* każe nam uwierzyć, że dwunastoletni autor studiował historię w Szczecinie, przekład umieszcza ten fakt bowiem w połowie lat siedemdziesiątych zamiast w latach osiemdziesiątych. Pośpiech dał o sobie znać, gdyż wydawca najprawdopodobniej pragnął zdążyć przed pojawieniem się w księgarniach drugiej książki Mariusza Szczygła.

Wreszcie przypomnijmy spostrzeżenie z 2006 r. jednego z czeskich polonistów i tłumaczy Václava Buriana, który odnotowując zainteresowanie w Polsce Milanem Kunderą czy Bohumilem Hrabalem, wskazywał, że oprócz tychże prozaików „polscy wydawcy starają się prezentować swym czytelnikom takich czeskich autorów inteligentnej literatury popularnej, którzy by się mieścili — powiedzmy — w ramach polskiego pozytywnego stereotypu Czecha jako dow-

określił jako „falešný karbaník" oraz „kapesní zloděj". I dodał, że profesjonalizm przybyszów docenił praski przedstawiciel organizacji „čtveráku" „(německy ʻSchwiracken' nebo, podle E.E. Kische, ʻPrager Pepici um 1600')". Co Cecylia Dmochowska przełożyła na polski jako: „szuler karciany" i „złodziej kieszonkowy". Oceniającego zaś ich kwalifikacje prażanina nazwała funkcjonariuszem praskich „filutów". Niemieckie odpowiedniki pozostawiła, oczywiście, bez zmian. Patrz: K. Krejčí: *Praha legend a skutečnosti.* Praha 1967, s. 307—308 oraz Idem: *Praga. Legenda i rzeczywistość*. Warszawa 1974, s. 201—202.

[16] L. Pavera: *Tłumaczenia niektórych tekstów współczesnej prozy polskiej na język czeski — przyczynek do dialogu kultur*. W: „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 2, cz. 1…, s. 197.

[17] *Jsme opravdu Pepíci? Odpoví kniha Mariusze Surosze*. Dostępne w Internecie: www.rozhlas.cz/radio_cesko/kultura/_zprava/ jsme- opravdu… [Data dostępu: 3.01.2013].

[18] I. Mroczek: *„Gottland" Mariusza Szczygła w czeskim*…, s. 206.

cipnego narratora". I dodawał, że „wzbogacenie skali byłoby niewątpliwie dla wzajemnej wymiany literackiej pożyteczne"[19]. Niemal analogicznie postulat wyjścia poza przedstawiony wcześnie pozytywny stereotyp Czecha powtórzył we wstępie do swych esejów Mariusz Surosz. Czy jego książka zmieni coś faktycznie we wzajemnym postrzeganiu obu sąsiadów?

[19] V. Burian: *Polsky psaná literatura*. In: *Literatura v Evropě 2005*. Praha 2006, s. 218.

**Józef Zarek**

## O *Pepících* Mariusze Surosze česky

Obsah

Knihu biografických esejů polského novináře Mariusze Surosze *Pepíci. Dramatické století Čechů polskýma očima*, která je věnována osudům a občas i tragickým životním volbám 17. významných osobností z dějin Československa a bojuje s polskými stereotypy Čecha, vydalo v překladu Pavla Weigla pražské nakladatelství Plus (2011). Čeští recenzenti ji staví vedle Szczygłovy knihy *Gottland* a hodnotí většinou pozitivně. Kritičtěji reagují obyčejní čtenáři.

Článek hledá motivy, které vedly překladatele k balancování mezi strategiemi „exotizace" a „naturizace" textu a zdůrazňuje výsledky této volby. Bere v úvahu i ediční úroveň české publikace Surosze.

Klíčová slova: překlad, biografický esej, stereotypy.

**Józef Zarek**

## *Pepiki* by Mariusz Surosz in Czech translation

Summary

Mariusz Surosz's biographical essays entitled: *Pepiki*. *Dramatic century of Czechs* — which portrays life and fate of several notable Czech personalities from XXth century, while trying to revise Polish stereotypes about Czechs — was translated by Pavel Weigl and published in 2011 by PLUS publishing house. Czech reviewers compared it to *Gottland* by Mariusz Szczygieł and accepted it well, though the average readers reacted more critically.

The article identify causes which determined the translator's choise to balance between „foreignization" and „domestication" of the text. It also points out consequences of that choice and finally notes the editorial level of Surosz's Czech book.

Key words: translation, biographical essay, stereotypes.

**Katarzyna Majdzik**

# Jergovicia żonglerka stereotypami
# Wokół polskiego przekładu powieści *Srda śpiewa o zmierzchu w Zielone Świątki*

Stereotypy, „obrazy w naszych głowach" − by przypomnieć klasyczną definicję Waltera Lippmanna − to konstrukty o charakterze kulturowym (w tym językowo-kulturowym), których motywacja jest zarówno obiektywna, tzn. oparta na pewnych obiektywnych właściwościach przedmiotu, jak i subiektywna, tzn. psychospołeczna, także w zakresie, w jakim owe właściwości zostają uznane za typowe, normalne, zwyczajne. Ze względu na swoją naturę stereotypy stanowią składnik aktywności komunikacyjnych. Zatem oprócz oczywistej funkcji (1) komunikacyjnej stereotypu (język bywa zresztą ujmowany w równym stopniu jako twór stereotypowy i generator stereotypów), wymienia się sprzężone z nią funkcje (2) symboliczno-kulturową i (3) mitotwórczą[1]. Ów językowy *locus communis*, by tak rzec, łączy w sobie czynnik poznawczy i emocjonalny, „jest

[1] J. Bartmiński: *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem — na przykładach stereotypu „matki"*. W: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki*. Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998, s. 65.

J. Bartmiński dostrzega stereotypowość jako cechę istoty języka naturalnego ze względu na podmiotową kategoryzację zjawisk oraz konwencję i powtarzanie leżące u jego podstaw (por. także: J. Bartmiński: *Współczesny język polski*. Lublin 2002). A. Kępiński zwraca ponadto uwagę na semantyczny i pragmatyczny (dyskursywny) wymiar stereotypizacji: „Oparty na orientacji dwuwartościowej stereotyp nadrzędny [w języku — K.M.] determinuje semantyczną strukturę słownika atrybutów i znaczeń przypisywanych danemu obiektowi oraz wyznacza konwencję ekspresyjno-pragmatyczną i nadbudowany zakres wartości symbolicznych" (A. Kępiński: *O przekładzie znaków i znaczeń nacechowanych kulturowo*. W: *Między oryginałem a przekładem*. Red. U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków 2003, s. 21).

swego rodzaju strukturą kognitywną, oferującą gotowy obraz jakiejś rzeczywistości, zarówno językowej, jak i pozajęzykowej”[2].

Stereotyp − jak zresztą każdy komunikat słowny − zabarwia przekazywaną informację, aktywizując określone doświadczenia i emocje, modele poznawcze, sądy aksjologiczne, a także schematy odbiorczo-interpretacyjne. Stereotypowy sąd cechuje trwałość i odporność na próby weryfikacji empirycznej; ze względu na swój potencjał mitotwórczy oraz odporność na falsyfikację jest zdolny integrować posługującą się nim zbiorowość (np. narodową), narażając ją przy tym na izolację (mowa tu w szczególności o stereotypach rasowych, narodowych czy społecznych, które na ogół oceniane są negatywnie). Stereotyp może z pewnością utrudnić komunikację (głównie międzygrupową), zafałszować obraz rzeczywistości lub stać się narzędziem przemocy symbolicznej (w sensie zaproponowanym przez Pierre’a Bourdieu). Nadużyciem jednak byłaby jednoznacznie negatywna ocena stereotypizacji: stereotyp nie tylko utrudnia komunikację, lecz także jej służy; pozwala rozmówcom odwołać się do wspólnej wiedzy o świecie, oprzeć się na podobnym wartościowaniu postaw[3]. Stereotyp służy zachowaniu wiedzy i wartości kulturowych grupy, dlatego znajomość stereotypów może podsunąć klucz do rozszyfrowania znaczeń, symboli, wartości i zachowań kulturowych.

Stereotyp związany jest zatem z określonym kręgiem kulturowym, a także kontekstem historycznym czy nawet sytuacją życiową, w obliczu której motywuje jednostkę/zbiorowość do przyjęcia określonych postaw i zachowań. Zintegrowany z kulturą (i historycznością) oraz uwikłany w język stanowi stereotyp szczególne wyzwanie w sytuacji przekładu interkulturowego, głównie zaś przekładu artystycznego, który jest punktem wyjścia dalszych refleksji.

Przekład artystyczny, którego funkcją jest między innymi poszerzanie poznawczych horyzontów odbiorcy, opowiedzenie innej kultury, innymi słowy: wspomaganie międzykulturowego dialogu[4], musi zmierzyć się ze stereotypem będącym zarówno przeszkodą komunikacyjną, jak i jednym z wyznaczników obcości/inności, której przedstawienia w kulturze docelowej podejmuje się przecież każdy świadomy tłumacz.

Literatura może przekazywać stereotypowe treści, może je również próbować demistyfikować. Z taką właśnie strategią literacką mamy do czynienia w książkach Miljenka Jergovicia. Powieść jego autorstwa pt. *Srda śpiewa o zmierzchu w Zielone Świątki* (*Srda pjeva, u sumrak, na duhove* 2007, wyd.

[2] A. Kępiński: *O przekładzie*…, s. 14.

[3] J. Bartmiński wskazuje także na psychiczne i społeczne funkcje stereotypów: ułatwiają one orientację w złożonym świecie oraz służą przystosowaniu jednostki do wspólnoty, integracji, zapewnieniu poczucia akceptacji. Por. ibidem.

[4] Por. B. Tokarz: *Przekład w dialogu międzykulturowym*. W: *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*. Red. P. Fast, P. Janikowski. Katowice 2006, s. 7—19 — o funkcjach przekładu artystycznego.

pol. 2011), nagrodzona niedawno Literacką Nagrodą Europy Środkowej *Angelus* 2012, także za przekład autorstwa Magdaleny Petryńskiej, to złożona narracja zbudowana wokół śmierci młodej żebraczki Srdy Kapurovej, prowadzona z perspektywy pięciorga bohaterów. Akcja powieści rozgrywa się w Zagrzebiu, w czasie rozpadu Jugosławii (choć wielowątkowa opowieść obejmuje wydarzenia na przestrzeni całej historii byłej Jugosławii, w tym zdarzenia mityczne), rodzących się w niej nacjonalizmów, gęstniejącej atmosfery zagrożenia wojną domową.

Multikulturowa i multietniczna Jugosławia w wizji Jergovicia ukazana jest w momencie, gdy dotychczasowy światopogląd, który w uproszczeniu można sprowadzić do obowiązującej w socjalistycznej Jugosławii formuły „braterstwo i jedność", ulega radykalnemu zwrotowi i przewartościowaniu[5], a zmiana ta staje się pożywką dla narodowych partykularyzmów i nacjonalizmów. Żyjący dotąd obok siebie ludzie odmiennych narodowości stają się sobie wrogami, na których odciska się piętno inności. Innego zaś rozpoznaje się na podstawie stereotypu, jak wygląd (wąsaty Serb), imię lub nazwisko wskazujące na pochodzenie (Jovanović to serbskie nazwisko, Emir to imię muzułmanina), upodobania kulinarne (muzułmanin nie je wieprzowiny, Bośniak do kawy przegryza rachatłukum), akcent lub odmianę języka („chorwacki język" to kajkawszczyzna, z kolei mowę Bośniaków charakteryzuje nadużywanie słowa „bolan") itd. Sam Miljenko Jergović zwracał uwagę na wagę tych drobnych różnic:

> Małe różnice są potwornie niebezpieczne, bywają źródłem najstraszliwszej nienawiści. I wszystkich wojen bałkańskich w XX wieku. Ale nie ma nic dziwnego w tym, że wy [Polacy — K.M.] nie jesteście w stanie rozróżnić Serbów i Chorwatów. Najstraszniejsze jest to, że nawet Serbowie i Chorwaci nie są się w stanie wzajemnie rozróżnić, dopóki nie podadzą swoich imion i nazwisk. Zazwyczaj bowiem w nich zawiera się różnica. Cała różnica. Ten sam problem z Bośniakami i Czarnogórcami. Trudno ugasić nienawiść, która rodzi się z tak małych różnic. Ona nieustannie się odnawia. To jest przekleństwo naszej historii, ale i naszego prywatnego życia. Sam z pochodzenia jestem bośniackim Chorwatem, ale też Serbów nie traktuję wcale jak cudzoziemców. Serbska kultura jest częścią mojej kultury, bo jest pisana w języku, w którym ja sam piszę[6].

[5] W historii Jugosławii i Bałkanów więcej jest takich dramatycznych zwrotów. W powieści Jergovicia np. pojawia się historyczna zmiana 1948 r. (skądinąd roku symbolicznego), gdy Jugosławia uniezależnia się od Związku Radzieckiego (jak pisze Dubravka Ugrešić: „W roku 1948 Tito powiedział Stalinowi swoje mityczne NIE".). W *Srdzie*… ojciec jednego z głównych bohaterów, niezorientowany w nowej sytuacji politycznej, zostaje zesłany na Goli otok (Nagą Wyspę). Gdy wreszcie wraca do domu, postanawia na znak prostestu przeciw niesprawiedliwości, która go spotkała, zamilknąć na lata.

[6] Fragment wywiadu Magdy Piekarskiej z Miljenkiem Jergoviciem. Zob. M. Piekarska: *Angelus dla Miljenko Jergovicia. Pisać, żeby bolało* [wywiad z M. Jergoviciem]. „Gazeta Wyborcza", 22.10.2012. Dostępny w Internecie: http://wyborcza.pl/2029020,75475,12716466.html.

Przekład tak kunsztownej powieści, jaką jest *Srda*… Jergovicia — pełna aluzji, faktów historycznych, mitów, przypowieści, odniesień do realiów bałkańskich i jugosłowiańskich — niewątpliwie ma dla polskiego odbiorcy wartość poznawczą. Jednocześnie zmusza czytelnika do poszukiwań (rozszerzenia kontekstu, wyjaśnienia niektórych faktów) prowadzonych na własną rękę. Jergović często wyjaśnia w toku powieści konteksty; jego postaci toczą rozmowy o pochodzeniu, znaczeniu imion, faktach historycznych. Czasami operuje jednak niedopowiedzeniem, jak np. we fragmencie opisującym przemówienie Slobodana Miloševicia na Kosowym Polu w 1989 r.:

> Siedział i oglądał przemówienie na Kosowym Polu. Wiadomo, kto tam mówił, wie ten, do kogo mówiono, tak jak wie Lazar, w którego imieniu mówiono, a wie i ten, kto robi to za Lazara, po co więc wymieniać imię sławnego mówcy. Lepiej go nie wymieniać, przemilczeć to imię, żeby przez czas, który upłynął, wciąż było dobrze słychać, co mówił i jak go słyszeli ci biedacy, do których przemawiał (s. 39)[7].

Magdalena Petryńska, tłumaczka, pozostawia te niejasności zazwyczaj „nietknięte", z rzadka opatrując tekst komentarzami, w których podaje pewne fakty historyczne, kulturowe i religijne (dotyczące głównie prawosławia i islamu). Zapewne na skutek takiej strategii translatorskiej kilka niuansów umknie polskiemu czytelnikowi (o ile ten będzie nieobeznany z historyczno-kulturowymi realiami Bałkanów), mimo to taktyka tłumaczki wydaje się słuszna, ponieważ pozostawia w tekście przekładu ślad kulturowo-historycznej różnicy z oryginałem, jednocześnie wyważając stosunek obcości do potrzeby dodatkowego objaśnienia. Tłumaczka powstrzymała się od nachalnej „egzegezy", wyzbywając się potrzeby przedstawienia odbiorcy przekładu znaczeń/faktów implikowanych w oryginale (co zapewne odbyłoby się ze szkodą dla estetyki i wymowy dzieła Jergovicia, czyli niekorzystnie wpłynęło na odbiór tekstu). Z uwagi na dużą liczbę realiów zamieszczonych w powieści nadmierna liczba przypisów i amplifikacji (tj. najczęstszych sposobów wyjaśniania kontekstów, podawania faktów) mogłaby zrazić czytelnika. Wypada więc chyba pogodzić się z niemożnością oddania w języku przekładu najdrobniejszych subtelności językowych, jak choćby operowanie przez postaci odmiennymi wariantami językowymi. Jedna z postaci, na przykład, posługuje się tzw. ekawicą, charakterystyczną dla języka serbskiego, podczas gdy narracja komentująca jej słowa występuje w wariancie ijekawskim, który w uproszczeniu można by przypisać chorwacczyźnie (por. poniżej słowo *sused/susjed*). Te detale nie są obojętne dla fabuły:

[7] Wszystkie cytaty z powieści Miljenka Jergovicia według wydań: M. Jergović: *Srda pjeva, u sumrak, na duhove*. Beograd 2007; przekład: M. Jergović: *Srda śpiewa o zmierzchu w Zielone Świątki*. Tłum. M. Petryńska. Wołowiec 2011.

— Kak ste mi, gospon **sused**? — usitnio bi da mu se njegov kvrgavi **lički jezik** lomio po ustima, onako predug i predebeo, nepodesan za tako fine riječi.

— Ljubim ruke, **suseda**!

[…] tako je i njemu sad puno važnije da bude dobar **susjed** svojim **susjedima**. [wszystkie podkreśl. — K.M.] (s. 44)

— Jakże się pan miewa, sąsiedzie? — mówił z miejsca, a jego sękaty **chłopski język**, za długi i za gruby, plątał się w ustach, nieodpowiedni do tak uprzejmych słów.

— Całuję rączki, sąsiadko!

[…] dla niego teraz znacznie ważniejsze jest być dobrym sąsiadem dla swoich sąsiadów. (s. 49)

W przytoczonym fragmencie zatarciu uległ jeszcze jeden znaczący szczegół: określenie „lički jezik" zastąpiono w przekładzie ekwiwalentem „chłopski język", choć oryginalne wyrażenie ma znacznie szerszy zakres semantyczny. Słowo „lički", owszem, oznacza tyle, co „pozbawiony ogłady, szorstki, prostacki", ale jest też przymiotnikiem utworzonym od nazwy górzystego chorwackiego regionu Lika. Bohater przytoczonego fragmentu urodził się w miasteczku Lišće, właśnie w Lice. Ze względu na pochodzenie bohatera i sekundarne, przenośne znaczenie słowa „lički" ekwiwalent translatoryczny wydaje się trafiony. Niestety, przekład nie oddaje, obecnych w oryginale, historii relacji serbsko-chorwackich na terenie Liki. Przed wybuchem wojny domowej w Jugosławii był to bowiem obszar zamieszkany zarówno przez ludność serbską, jak i chorwacką, obszar doświadczony w czasie wojny (ruchy antychorwackie), znajdujący się w centrum nieuznanej Republiki Serbskiej Krajiny, obszar do dziś będący źródłem licznych narodowych resentymentów. Użyte przez Jergovicia „niby mimochodem" określenie w zarysowanym w powieści momencie historycznym okazuje się istotnym punktem odniesienia dla interpretacji, których przedmiotem jest postać Lazara — Serba z Liki (są to rzecz jasna treści stereotypowe).

W czasach tryumfu interpretacjonizmu upowszechniło się przekonanie, że człowiek jest bytem interpretującym, a każda interpretacja jest działaniem o charakterze aksjologicznym:

paninterpretacjonizm Fisha pokazuje, że nie ma żadnych bytów niezapośredniczonych żadnych sytuacji naturalnych, żadnych nagich faktów i oczywistych danych, że człowiek jest bytem interpretującym (*homo interpretans*) i należy wyciągnąć z tego wszelkie wnioski. […] pozostaje nam jedynie śledzenie różnic w sposobach interpretacji, ich trwałości, dociekanie tego, dlaczego w pewnych rejonach naszego świata tych interpretacji nie dostrzegamy, a w innych są one aż nadto widoczne […], badanie „tektonicznych warstw" interpretacji obecnych w naszej kulturze, śledzenie ich walki i dociekanie ich „składu ma-

teriałowego" (każda interpretacja polega bowiem na majsterkowaniu zastanym materiałem kulturowym)[8].

Czym zatem w świecie wszechobecnej, niezbywalnej interpretacji jest stereotyp? Bartmiński, badając tzw. językowy obraz świata, zwracał uwagę na potoczny charakter cech obiektów doń włączonych. Zestawy tych potocznych, typowych cech (tj. potocznie uznanych za normalne) tworzą stereotypy. Jak zatem kategoria potoczności ma się do interpretacji? Czy interpretacja na niej zasadzona jest prawomocna?[9]

Rafał P. Wierzchosławski, zainspirowany Stephenem Turnerem, wskazuje na dwie możliwości zmierzenia się z problemem interpretacji i potoczności. Wyróżnia w ten sposób postawę translatora i eksperta, które pokrywać się mają odpowiednio z podejściem do problemu wywiedzionym ze starożytności i nowoczesności. W pierwszym wypadku ideał poznania polega na udoskonalaniu i uprawomocnieniu w refleksji filozoficznej wiedzy o charakterze potocznym, tzn. zasadzającej się na kategoriach potocznych (Platon, Arystoteles). W drugim wypadku punktem wyjścia jest odrzucenie potocznego obrazu rzeczy, zerwanie z wartościującym (zaangażowanym) oglądem człowieka[10]. Obaj badacze uznają przy tym za stosowne przyjęcie wobec (interpretowanej) rzeczywistości postawy „meliorującego translatora", tzn. dążącego do udoskonalenia potocznych sądów funkcjonujących w nauce i filozofii.

U podstaw przedstawionego podziału leży przekonanie, którego wyzbył się już współczesny „(pan)interpretacjonizm", o odróżnieniu *doxy* od *episteme*, poznania zmysłowego, niepewnego, potocznego od rozumowego, uzasadnionego, przedstawionego za pomocą sądów. Postulat taki wydaje się bardziej uzasadniony w nauce i filozofii niż w przypadku przekonania o świecie tzw. człowieka z ulicy, jak go nazywa Wierzchosławski[11]. Niemniej jednak można spróbować przeszczepić go na grunt myślenia o kategoriach stereotypowych.

---

[8] A. Szahaj: *„Nie ma niczego poza interpretacją", tako rzecze Stanley Fish*. „Er(r)go" 2001, nr 2, s. 80.

[9] Lingwistyka kulturowa oraz kognitywna odwołują się głównie do kategorii potocznych (np. kategoria prototypu, która *notabene* zbliża się do pojęcia stereotypu — por. R. Grzegorczykowa: *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*. Warszawa 2001, s. 83—85). Takie podejście do języka bywa jednak kwestionowane. Wątpliwości nasuwają się np. w związku z badaniem językowego obrazu świata, którego status jest dyskusyjny. Por. I. Bobrowski*: Lingwistyczny obraz świata*. W: *En quete de sens / W poszukiwaniu znaczeń*. Red. J. Górnikiewicz, H. Grzmil-Tylutki, I. Piechnik. Kraków 2010; Idem: *Zaproszenie do językoznawstwa*. Kraków 1998, s. 76—77; Por. także: J. Bartmiński: *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin 2007.

[10] R.P. Wierzchosławski: *Interpretacja, translacja czy redukcja. Wokół pewnych dyskusji nad kwestią interpretacji rzeczywistości społecznej*. W: *Filozofia i etyka interpretacji*. Red. A.F. Kola, A. Szahaj. Kraków 2007. Por. także: S. Turner: *Sociological Explanation as Translation*. Cambridge 1980.

[11] Warto przypomnieć, że również myślenie naukowe skażone jest „doxą" czy raczej ogólnie przyjętymi (czasem nieweryfikowanymi) zasadami, prawami, przekonaniami. Jako pierwszy najdo-

Okazuje się, że stereotypy — z zasady potoczne — wykazują niezwykle dużą odporność na próby krytyki i operowania sądami racjonalnymi. Bartmiński zwraca uwagę, że stereotypowe stwierdzenie poddane próbie zakwestionowania opiera się jej, podsuwając użytkownikowi możliwość intelektualnego uniku wyrażonego sentencją: „[…] nie wszyscy są tacy [jak mówi stereotyp], ale wszyscy prawdziwi są [podkreśl. — K.M.]”[12]. Dlatego też, prędzej czy później, stereotypowe treści dochodzą do głosu, podsuwając klucz interpretacyjny do rzeczywistości.

W powieści Jergovicia odnajdujemy ważną historię: Lazar, Serb mieszkający w Zagrzebiu, wyczuwając narastającą wśród mieszkańców stolicy Chorwacji niechęć do osób pochodzenia serbskiego, zmienia swój wygląd (goli wąsy) i szorstki dotąd sposób bycia (zaczyna kłaniać się sąsiadom, bawić się z dziećmi na ulicy). Zaniepokojona tym żona, wchodząc w rolę Turnerowskiego translatora, demaskuje przed nieświadomym własnego postępowania Lazarem motywy jego zachowania („Ty się, mój Lazarze, boisz. Jedźmy stąd, zabierzmy dzieci i jedźmy gdzieś daleko”). Wynika ono z chęci ukrycia pochodzenia lub przynajmniej przełamania typowego mentalnego obrazu Serba. Lazar, nie chcąc uznać tej prawdy (zmierzyć się ze stereotypem), broni się, używając kolejnego stereotypu (osoby pochodzenia bośniackiego), za pomocą którego demaskuje intencje żony. Powieść Jergovicia składa się właśnie z takiej nieustannej żonglerki stereotypami. Próba obalenia jednego stereotypu wywołuje kolejny. Przy okazji wspomnianego epizodu z życia Lazara Hranilovicia polski czytelnik może się dowiedzieć, jakie cechy składają się na dwa stereotypy — zabobonnego Bośniaka i żony milicjanta — zarysowane w poniższym passusie:

> — Ty się, mój Lazarze, boisz. Jedźmy stąd, zabierzmy dzieci i jedźmy gdzieś daleko… — płakała […].
> To przemówiło w niej coś bośniackiego, pocieszał się następnego ranka, jakieś przesądy, czary, zabobony, wróżby jakieś, kto wie, co pomyślała, jak mnie zobaczyła bez wąsów. Nie jest lekko mojej Jovance, całymi dniami troszczy się o troje dzieci, i to dziewczynki, każda wrażliwa na swój sposób, a ja nic jej nie pomagam. Kto nie wie, lepiej żeby nie wiedział, co to znaczy być żoną milicjanta, który codziennie naraża życie, a w domu żadnej korzyści z niego nie ma. (s. 50)

Przemyślenia bohatera[13]/narratora (użycie mowy pozornie zależnej) wyrażone zostały (stereo)typowymi konstrukcjami i kliszami językowo-kulturowymi.

---

bitniej wyraził tę obawę T. Kuhn w słynnej *Strukturze rewolucji naukowych*, a po nim chociażby I. Lakatos czy P. Feyerabend.

[12] Por. J. Bartmiński: *Współczesny język polski*. Lublin 2002.

[13] Z uwagi na obszerny materiał, jaki dostarcza badaczowi wielowątkowa powieść Jergovicia, niemożliwy do wyczerpującego omówienia, ograniczam się w niniejszym szkicu zaledwie do wątków (i tak nie wszystkich) skupionych wokół postaci Lazara Hranilovicia, a przedstawionych w pierwszej

Po próbie wyjaśnienia sobie zachowania żony Lazar zyskuje pewność siebie, co sugeruje zdanie: „Kto nie wie, lepiej żeby nie wiedział, co to znaczy być żoną milicjanta, który codziennie naraża życie, a w domu żadnej korzyści z niego nie ma". Stereotyp stróża prawa narażającego własne życie dla dobra ogółu (co wywołać powinno dobrotliwy uśmiech czytelnika — rezultat dyskretnej autorskiej ironii) zawarty jest w zdaniu o charakterystycznej budowie gramatyczno-semantycznej. Zdanie podrzędnie złożone podmiotowe (według schematu „kto…, ten…"), wespół z niemalże paradoksalnym stwierdzeniem („kto nie wie, [ten] lepiej żeby nie wiedział"; oryg. „Tko ne zna, tome je i bolje ne znati"), przywodzi na myśl rodzaj sądu mądrościowego czy przysłowia. Tego typu sentencje wygłaszają przecież (ludowi) mędrcy. Występującemu w oryginale frazeologizmowi „nositi glavu u torbi" („nosić głowę w torbie"), oznaczającemu tyle, co „być narażonym na ogromne, śmiertelne niebezpieczeństwo", odpowiada w przekładzie kolokacja „narażać życie" (por. oryg. „Svakog mu dana glava u torbi, a po kući i oko kuće, nikakve koristi od njega", s. 44). Zastąpienie skostniałego zwrotu (a te są przecież z punktu widzenia językoznawcy także językowymi stereotypami, kliszami, utartymi powiedzeniami) luźniejszym związkiem wyrazowym w przekładzie było koniecznością, choć powoduje, w porównaniu z oryginałem, pewien semantyczny uszczerbek.

Jakkolwiek pierwotnego, jeszcze niezleksykalizowanego znaczenia frazeologizmu użytkownik języka bywa często nieświadomy, warto zwrócić uwagę na domniemaną „etymologię" chorwackiego idiomu (czy szerzej: bośniacko-serbsko-chorwackiego, gdyż język prozy Jergovicia ma charakter amalgamatu). Rodzimi użytkownicy języka wiążą rzeczone wyrażenie z legendą. Rzecz miała się wydarzyć w XIX w., w czasie jednego z serbskich zrywów antytureckich (*notabene* bohater z przytoczonego fragmentu *Srdy…* jest z pochodzenia Serbem!). Podczas powstania w 1815 r. Turcy osmańscy mieli pokazać księciowi Milošowi (przywódcy insurekcji) odciętą głowę jednego z serbskich bohaterów — Stanoja Glavaša, mówiąc, że teraz przyszła kolej na niego. Wówczas Miloš miał powiedzieć: „Ja swoją głowę już dawno włożyłem do torby, a na karku już od jakiegoś czasu noszę cudzą"[14]. Wykorzystany przez Jergovicia idiom i stojąca za nim legenda uzupełniają zatem w powieści obraz Serba. Oczywiście, w przypadku prozy Jergovicia stereotyp zostaje podważony. Choć Lazar widzi w sobie Serba (nawet wbrew własnej woli) i rozpoznaje jego stereotypowe, groteskowe cechy (wąsy, akcent, nazwisko[15]), to jednak nijak nie przystaje do wymogów żadnej

części *Srdy…* (pomijam również wątki dotyczące tej postaci, lecz przedstawione w dalszych częściach Jergoviciowej „epopei").

[14] Mówi się także, że tureckim zwyczajem było odcinanie głów zwyciężonym i wrogom, nabijanie ich na pal i publiczne wystawianie na znak tryumfu. Głowy przenoszono z miejsca na miejsce w torbach lub workach przytroczonych do końskiego siodła.

[15] Znamienne jest podobieństwo nazwiska postaci do nazwiska bohatera mitu kosowskiego: Lazar Hranilović — Lazar Hrebeljanović. „Carze Łazarze" — zwraca się zresztą do bohatera Jergovicia

z nowych (przełomowy 1989 r.) ról: ani tej, którą wyznacza serbska ideologia nacjonalistyczna, symbolicznie wybrzmiewająca z pamiętnego przemówienia na Kosowym Polu, ani też przeciwna do niej ideologia wyrażona w zasłyszanej od zagrzebskich kolegów (typowej) pretensji: „Wy rozbijacie Jugosławię!" (s. 48).

Najdrobniejsze niuanse za sprawą „odpowiedniej" interpretacji mogą wyzwalać treści stereotypowe, które urastają do rangi prawdy, czy generalizującej prawidłowości, często krzywdzącej. U podstaw takich interpretacji leżą rozmaite formy dyskursywnej, symbolicznej przemocy, a jej narzędziami z kolei często bywają właśnie stereotypy. Przekonuje nas o tym fabuła powieści Jergovicia, która ukazuje losy Jugosławii (i Bałkanów) w krytycznym momencie otwarcia „puszki Pandory", z której wydostały się nacjonalizmy, fobie i pretensje zamiatane pod dywan w czasach Titowskiej Jugosławii (i tym samym Titowskiej propagandy/ideologii)[16].

Każda tożsamość, by zaistnieć, potrzebuje Drugiego. Co więcej, tożsamość nie jest ani czymś niezależnym, ani też czystym i jednolitym[17]. Tezę tę w pełni odzwierciedla proza Jergovicia. Pęknięcie (niejednoznaczność) znajduje się w samym podmiocie, którego istnienie (czy *modus* istnienia) w pewnym sensie zależy od interpretacji Innego, od funkcjonowania w określonych ramach kulturowych, od drobiazgów/różnic, które ów podmiot określają, tak w jego oczach, jak w oczach innego podmiotu. Gdy próbujemy (za Wierzchosławskim-Turnerem) określić, co przynależy do *doxy*, co zaś leży w gestii *episteme*, gdy śledzimy próby demistyfikacji stereotypu, mimowolnie zakładamy tożsamość naszych osądów (interpretacji) z rzeczywistością (w sensie *adaequatio rei et intellectus*). Tymczasem o prawdziwości sądu nie świadczy jego niestereotypowa natura, a założenia interpretacjonizmu wykluczają niezależność rzeczywistości od interpretacji (i rzeczoną „adekwatność" jako dokładne odzwierciedlenie). Toteż, jak zauważa Ewa Rewers (za G. Vattimo), „»tożsamościowy« związek między prawdą i wydobywającą ją interpretacją dostrzega się i analizuje nie tylko na gruncie filozofii poznania, lecz także, a może przede wszystkim, jako problem etyczny"[18].

---

jedna z postaci. Tłumaczka opatruje ten fragment przypisem wyjaśniającym, kim była historyczna postać cara Lazara (por. wyd. pol. s. 12).

[16] O stosunku Jergovicia do Tity wspomina także N. Lujanović: „Jedan je središnji element […] identiteta [prema Jergoviću — K.M.] koji ima jaku simboličku vrijednost, bez ikakvih političkih implikacija, a to je ličnost Tita. On u ovom slučaju postaje simbol jednog načina života, a ne političkog sistema. Tako će Jergović na jednom mjestu dijeliti ljude s obzirom na njihov stav prema Titu: *No čovjeku je ugodnije sjediti s prvima, onima koji žale Tita, jer oni baš nikada ne mrze ljude druge vjere i nacije, dok ovi drugi, koji udaraju po mrtvom Titu, mrze sve što nije njihovo* [M. Jergović: *Historijska čitanka*. Zagreb—Sarajevo 2000, s. 34]" (N. Lujanović: *Jergovićev bijeg i ironija kao rješenja sukoba identiteta*. „Philological Studies" 2008, č. 2).

[17] N. Lujanović: *Jergovićev bijeg*…; J. Derrida: *Drugi smjer*. Zagreb 1999.

[18] E. Rewers: *Interpretacja jako lustro, różnica i rama*. W: *Filozofia i etyka interpretacji*…, s. 19.

Należałoby zatem raz jeszcze postawić pytanie o stosunek potoczności (w tym stereotypowego sądu o charakterze potocznym) do interpretacji. Nie podważając tez paniterpretacjonizmu, a zachowując rozróżnienie na potoczne/naukowe (czy stereotypowe/dowiedzione empirycznie, zmysłowe/intelektualne), można rzecz rozpatrzyć za pomocą narzędzi proponowanych przez P. Bourdieu w jego *Regułach sztuki*[19]. Francuski filozof uprawnił istnienie kilku interpretacji zależnych od sytuacji doświadczenia prawdy sztuki: 1) sytuacji oglądanej z punktu widzenia oka „kantowskiego", 2) oka tubylca/naocznego świadka, 3) oka upośledzonego. W pierwszym wypadku mielibyśmy do czynienia z deszyfracją sensu i rekonstrukcją kodu artystycznego, a więc koncentracją na intelektualnym akcie dekodowania. W drugim wypadku interpretacja opiera się na schematach praktycznych i odzwierciedla gust realistyczny. W trzecim, wreszcie, dochodzi do zatarcia różnicy między sztuką a interpretacją. W tym wypadku obowiązuje Wittgensteinowska formuła: „Nie interpretuję, ponieważ czuję się u siebie w obrazie, który jest obecny"[20]. W tym miejscu warto nadmienić, że interpretacja o charakterze „kantowskim" wykazuje zgodność z modelem przekładu. Tłumacz jest bowiem zobligowany (i jest to jego obowiązek etyczny) do przyjęcia wobec tekstu oryginału postawy „kantowskiej", analitycznej. Oryginał oddaje w materii języka docelowego, dążąc do ukształtowania nowego tekstu przekładu w zgodzie z pełną, ekspercką interpretacją pierwowzoru. Nie oznacza to jednak, że tłumaczowi (jak i każdemu innemu czytelnikowi) nie jest dane doświadczenie tekstu na sposób „naocznego świadka" lub nawet „upośledzonego". Te dwa sposoby interpretacji mogą być bowiem wstępem do interpretacji dojrzalszej, o charakterze bardziej elitarnym. Tekstu Jergovicia (zarówno oryginału, jak i przekładu) można doświadczać na różne sposoby. Podobnie każdy tekst (także stereotyp, a więc jakiś tekst kultury) można interpretować wielorako i wielopoziomowo.

Spróbujmy rozpatrzyć problem stereotypu na tle propozycji Bourdieu. Stosunek do stereotypów określić bowiem można, biorąc pod rozwagę analogiczne kategorie. Wówczas, 1) oko „kantowskie" byłoby zdolne do demistyfikacji stereotypu, odkrycia interpretacyjnego „przekrętu" i jego mechanizmu; 2) oko świadka wychwyciłoby istotę problemu, zdolne wskazać wyjątek od generalizującej reguły stereotypu; 3) oko upośledzonego przyjęłoby bezrefleksyjnie stereotypową interpretację. Powieść Jergovicia jest najlepszym przykładem oscylacji między trzema sposobami interpretacji treści stereotypowych. Okiem naocznego świadka postrzegała działanie stereotypu powieściowa żona Lazara (o czym była już mowa). Przykładów perspektywy „kantowskiej" dostarczają z kolei ironiczne komentarze narratorskie. Tak opisuje autor przemówienie Slobodana Miloševicia na Kosowym Polu:

---

[19] P. Bourdieu: *Reguły sztuki*. Tłum. A. Zawadzki. Kraków 2001, s. 478. Por. także: E. Rewers: *Interpretacja*…, s. 23—25 — o interpretacji i koncepcji P. Bourdieu.

[20] Por. E. Rewers: *Interpretacja*…

> Wsparty obiema rękami na mównicy, z uniesioną brodą, jakby mu przeszkadzały mikrofony i najchętniej obyłby się bez nich, zwracał się do każdego z kilkuset tysięcy ludzi i każdemu powiedział, co powinna dla niego znaczyć Jugosławia, a co fakt, że jest Serbem. Nie, nie mówił tak, jakby nienawidził tych, którzy nie są Serbami, w żaden sposób nie sugerował masie, że trzeba kogokolwiek nienawidzić. Ci, co nie są Serbami, nie istnieli dla niego jako pojedynczy ludzie, nie mógł więc zwracać się do każdego z nich osobno, odwoływać się do nazwy Jugosławia ani do ich dumy z poczucia narodowego. Ich narodowości w żadnym razie nie są tym, co serbska. Są one, z punktu widzenia mówcy, czymś, co nie budzi dumy. Inne narodowości służą temu, żeby Serb pokazał swoją tolerancję i gotowość współżycia z innymi. Oczywiście, dopóki nie zaczną obrażać serbskiej dumy i rozbijać Jugosławii. (s. 40)

W przytoczonym fragmencie Jergović, posługując się ironią, dekonstruuje stereotyp Serba, który zrośnięty jest z najważniejszym serbskim mitem narodowym, tzw. mitem kosowskim. Można rzec, że tekst Jergovicia stanowi swoistą translację — interpretację przepuszczoną przez autorską świadomość — słynnego przemówienia wygłoszonego w 600. rocznicę bitwy na Kosowym Polu. Wykładnia Jergovicia obnaża ideologię stojącą za pozornie jednoznacznym przekazem. O sile tej ideologii przekonał się natomiast bohater powieści, który wpadł w sidła ideologicznej pułapki:

> Nie wiedząc, jak i dlaczego, z czyjego powodu, z czyjej woli, dla czyjej chwały i w jakim celu, Lazar nagle stał się świadom swojego imienia. Nie będzie sobie potem umiał wytłumaczyć, co właściwie ta świadomość znaczyła, poza tym, że ciarki mu pełzły po plecach, ilekroć słyszał słowa: Kosowo, car Lazar, Serbia, wolność… (s. 43)

Siła przekazu z Kosowego Pola przekonuje o mitotwórczej roli stereotypu[21]. Bartmiński dostrzegał w stereotypie element obiektywny i subiektywny. Ambiwalencja stereotypu (i mitu) wynika po trosze z ambiwalencji samego języka (kognitywiści zwracają np. uwagę na potoczny charakter kategorii prototypu; język nie zdaje sprawy z rzeczywistości jako takiej, lecz z rzeczywistości zinterpretowanej)[22], w której to, co obiektywne, jest nie tyle tożsame z przed-

[21] W jednym z esejów Dubravka Ugrešić tak pisze o stereotypie: „[…] to mała struktura mityczna, rodzaj znaku rozpoznawczego na bogatej mapie języków, religii, ideologii, kultur [podkreśl. — K.M.]" (D. Ugrešić: *Yugo-americana*. W: *Amerykański fikcjonarz*. Tłum. D. Ćirlić-Straszyńska. Wołowiec 2001, s. 79).

[22] Poucza nas o tym Gadamer: „Utworzenie pojęcia »język« zakłada uświadomienie sobie faktu, że się mówi. Jest to jednak dopiero rezultat pewnego ruchu refleksyjnego, w wyniku którego człowiek już nie tylko mówi, lecz nabiera dystansu do tego, co mówi. Właściwa zagadka polega zaś na tym, że w rzeczywistości nigdy nie potrafimy tego zrobić do końca. Myślenie o języku nigdy nie jest w stanie wyprzedzić języka. Możemy myśleć tylko w jakimś języku i właśnie to zadomowienie naszej myśli w języku jest tą głęboką zagadką, którą język stawia myśleniu" (H.-G. Gadamer: *Rozum, słowo, dzieje*. Tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Warszawa 1979, s. 50).

miotem (stanem rzeczy) rzeczywistym, ile raczej poddane przyjętej logice dociekań, pozbawione konotacji emocjonalnej, obejmujące cechy uznane za esencjalne. Rozróżnienie między *logos* a *mythos* bywa także problematyczne. Istotę myślenia mitycznego wyjaśnia Wojciech J. Burszta:

> Mityczna organizacja świata to nic innego, jak reguły ustalające bezwarunkowy sens rzeczywistości. Nie podpadają one, jak zdają się sądzić ci, którzy pod słowem „mit" rozumieją jedynie „fałszywą świadomość", w ogóle pod pojęcia prawdy i fałszu. W przypadku mitu nie mamy do czynienia ze zwykłą relacją sądu do jego odniesienia przedmiotowego, ale z przyporządkowaniem potrzeby do obszaru, który ją zaspokaja[23].

Charakter mitu przesądza o jego nieuchwytności i nieokreśloności. Temu mitycznemu niedopowiedzeniu uległ powieściowy Lazar: „Nie wiedząc, jak i dlaczego, z czyjego powodu, z czyjej woli, dla czyjej chwały i w jakim celu". Postać serbskiego milicjanta charakteryzuje zatem spojrzenie „upośledzonego" w rozumieniu Bourdieu.

Utożsamienie z kulturowym (stereotypowym) wizerunkiem symbolicznie wyraża figura lustra. Lustro, które odbija rzeczywistość, jest *de facto* najbardziej reprezentatywnym symbolem utopii przezroczystej komunikacji. Odbicie w zwierciadle nie jest bowiem całościowe, lecz wybiórcze — pozostaje w ramach lustra, a więc w ramach określonych wyobrażeń kulturowych:

> Lustro dostarcza odbicia podmiotowi, umożliwiając formowanie subiektywności, która może istnieć w świecie kulturowym […], kieruje się repertuarem społecznie akceptowanych wizerunków. […] Różnica wchodzi tutaj między pojęcie i naoczność, sytuuje się nie tyle między rzeczą i jej przedstawieniem, ile między dwoma zdolnościami przedstawiania: intelektualną (pojęciem) i zmysłową (naocznością). Interpretacja […] krąży między dwoma zdolnościami, umożliwiając myślenie o różnicy w tożsamości oraz o różnicy między tożsamością i nietożsamością […][24].

W *Srdzie*… odbicie w lustrze ukazuje spoglądającemu kulturowy stereotyp, który ten bierze za prawdę (ściślej, który ten doświadcza jako prawdę):

> Całymi dniami nie odzywał się ani słowem, a potem wstał o piątej rano, poszedł do łazienki, wziął nożyczki, brzytwę i ogolił wąsy, które nosił od osiemnastego roku życia. […] Nawet przed samym sobą się nie przyznał, dlaczego zgolił wąsy. Taka jest moda. Kto dzisiaj, oprócz Charlesa Bronsona, nosi wąsy? Bez nich jest jakby młodszy i przystojniejszy. Lazar wymyślał powody,

[23] W.J. Burszta: *Nasze „tu i teraz"*. W: Idem: *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*. Poznań 2004, s. 120.

[24] E. Rewers: *Interpretacja*…, s. 27.

> ale kiedy wszystkie je zebrał i uporządkował, nie wystarczyły, żeby przezwyciężyć pierwszy i jedyny, do którego się nie przyznawał, a dla którego zgolił te nieszczęsne wąsy.
> Zgolił je, bo nie chciał wyglądać na Serba. Kiedy się rano budził, z oczyma podpuchniętymi od rakii, i w drodze do łazienki widział swoją twarz w lustrze, Lazar Hranilović w spodniach od piżamy i podkoszulku we własnych oczach wyglądał, jak jeden z tych z Knina, którzy odmówili zastąpienia gwiazdki na mundurowej czapce szachownicą, wyglądał jak jeden z tych z wiecu na Petrovej gorze […]. Bez wąsów, wydawało mu się, będzie innym człowiekiem. Nie przestanie być Serbem, zresztą, uchowaj Boże, nigdy tego nie chciał, ale nie będzie w oczach innych wyglądał na Serba. A tego w ostatnich kilku miesiącach pragnął bardziej niż czegokolwiek innego. (s. 50)

Narratorski komentarz demaskuje kulturowe oszustwo lustrzanego wizerunku, tym samym powieść zyskuje wartość dokumentu o ludzkim uwikłaniu w byt kulturowy. Ewa Rewers w swoim inspirującym szkicu poświęconym interpretacji zwraca uwagę na konieczność etyki interpretacji rozumianej jako etyka demistyfikacji i krytyka prowadząca do emancypacji Innego. Powieść Jergovicia odgrywa z pewnością rolę, jaką wyznaczyła jej badaczka: rozkłada pozornie niewinne ramy kulturowe odmawiające odmienności jej własnego wizerunku, wskazuje odbiorcy granice kontekstu, w ramach którego funkcjonują postacie, ujmuje wartości i dobra w ich uwikłaniu historycznym i kulturowym.

Ze względu na wyczulenie Jergovicia na detal, zanurzenie powieści w konkretnej przestrzeni kulturowo-historycznej, przełożona powieść *Srda śpiewa o zmierzchu w Zielone Świątki* zyskuje w kulturze przyjmującej wartość poznawczą. Dla odbiorcy polskiego, jeszcze bardziej niż dla rodzimego, mowa w niej o rzeczywistości przedstawionej „jako świat kulturowych odmienności, dziwności, piękna i brzydoty, a także zaskakujących podobieństw”[25]. Rozmnożenie tropów interpretacyjnych w powieści, przeplatanie perspektyw interpretacyjnych (według rozróżnienia Bourdieu, na interpretację: „kantowską”, świadka, upośledzonego) oraz żonglerka stereotypami uprawiana przez Jergovicia pozwalają odczytywać *Srdę*… nie tylko w trybie poetycko-powieściowym, lecz także wedle klucza antropologicznego (kulturowego), dzięki czemu wzbogacona zostaje świadomość kulturowa odbiorcy przekładu. Niebagatelną rolę w kreowaniu tak specyficznego świata powieściowego musiały odegrać stereotypy (kulturowe, narodowe itd.), z którymi im subtelniej pogrywał autor, tym trudniej było się zmierzyć tłumaczce.

[25] W.J. Burszta: *Antropologia i literatura*. W: Idem: *Różnorodność*…, s. 184. W ten sposób o antropologii kulturowej pisał J.W. Burszta. Przełożona powieść Jergovicia w kulturze docelowej może, jak sądzę, funkcjonować także jako tekst *quasi*-antropologiczny.

**Katarzyna Majdzik**

## Jergovićevo žonglerstvo stereotipima
## U vezi s poljskim prijevodom romana *Srda pjeva, u sumrak, na duhove*

Sažetak

U članku se na osnovi poljskoga prijevoda romana Miljenka Jergovića *Srda pjeva, u sumrak, na duhove* raspravlja o problemu stereotipa u prijevodu. Odabranim translatološkim postupcima pokazuje se kako je prevoditeljica (Magdalena Petryńska) pokušavala prenijeti stereotipske predodžbe iz izvornoga okvira u poljski kulturni krug. Predstavljeni primjeri prevodilačkog rada također su polazište za refleksiju o povezivanju pojma stereotipa s problemom interpretacije te definitivno potvrđuju kako je čovjek-subjekt (pa tako i Jergovićev lik) kulturno biće.

U vezi sa stereotipom postavlja se i pitanje mogućnosti neovisnog (ili stručnog) razumijevanja stvarnosti i umjetnosti. Odgovor se traži pomoću koncepcije S. Turnera i P. Bourdieua koju se pokušava prilagoditi rješavanju pitanja stereotipa.

Ključne riječi: Miljenko Jergović, prijevod, stereotip, interpretacija.

**Katarzyna Majdzik**

## Juggling Stereotypes by Miljenko Jergović
## On the Polish Translation of the Novel *Srda pjeva, u sumrak, na duhove*

Summary

This article is based on a Polish translation of the novel by Miljenko Jergović *Srda pjeva, u sumrak, na duhove* and discusses the problem of stereotypes in translation. Selected translation procedures will show the interpreter (Magdalena Petryńska) trying to convey stereotypical notions of the original frame in the Polish cultural circle. Examples of the procedures that interpreter's followed are also a starting point to the reflection on the idea of linking the problem of interpretation and the problem of stereotype. Through these examples it is shown that the subject (which is also a literary figure) is a cultural being.

The problem of stereotype allows for the raising of a question about the independence of reality and art's interpretation. Response to this question is inquired with the help of the concepts of S. Turner and P. Bourdieu.

Key words: Miljenko Jergović, translation, stereotype, interpretation.

**Marlena Gruda**

# Stereotyp Słoweńca „ofiary” w przekładzie powieści Vlada Žabota *Wilcze noce*

Osobowość i mentalność oraz związany z nimi stereotyp Słoweńca kształtowały się pod wpływem zmian sytuacji historyczno-społecznej kraju, pozostającego zawsze na styku czterech różnych kulturowych, politycznych i narodowych wpływów, w ponadtysiącletniej zależności od sąsiadów. Jednoczesny niesłowiański wpływ austriacki, włoski i (austro-)węgierski uzupełniały oddziaływania słowiańskiej Chorwacji, wyciskając tym samym poczwórne piętno na słoweńskim charakterze. Oznaczało to z jednej strony duże bogactwo, wynikające ze zróżnicowania kulturowego, a z drugiej — niejednolitość i rozproszenie, w tym rozproszenie i nieokreślenie tożsamości indywidualnej i zbiorowej Słoweńca. Na zmiany charakteru słoweńskiego miały wpływ: podniesienie standardu życia oraz zmiany światopoglądowe. Zawsze dominowało poczucie niskiej wartości, związane z małą powierzchnią kraju i niską liczebnością jego obywateli. Marginalność, brak ścisłego centrum kraju pociągały za sobą stałą wymianę asymilacyjną ze światem zewnętrznym i wykształcenie cech człowieka granicznego, niechętnie przystosowującego się do warunków sąsiadów. Powiązane to było ze szczególnie wyrazistą potrzebą charakteryzowania i dookreślania samych siebie, z pielęgnacją wizerunku psychologicznego swojego własnego narodu. Brak ścisłego centrum zepchnął naród na pogranicza, wyznaczając bogatą, ponieważ zróżnicowaną, lecz fragmentaryczną, szczątkową i niestabilną kulturę pogranicza. Niejednolitość słoweńskiego charakteru wynikała również z podziałów politycznych, które uniemożliwiły pełne rozwinięcie się świadomości narodowej. W efekcie ukształtowały się silne tożsamości regionalne, a wraz z nimi hetero-

stereotypy[1], czyli stereotypy dotyczące mieszkańców poszczególnych regionów. Nie ma jednego spójnego obrazu Słoweńca. Można jedynie wyróżnić kilka systematycznie pojawiających się cech, takich jak pracowitość, zdyscyplinowanie i kreatywność, a także bierność i melancholijność. Te dwie ostatnie wywoływały subiektywne stałe poczucie zależności, bezradności, bólu i niższości, wykształcając tym samym postawę ofiary, rozumianej jako wynik dwukierunkowego aktu przemocy, polegający na uleganiu sile oprawcy i wywieraniu przemocy na Innym. Krąg cierpienia stanowi fundament roli ofiary i cyklu ofiarniczego.

Stereotyp Słoweńca ofiary funkcjonuje w szerszym kontekście historycznym i społeczno-politycznym oraz kulturalnym. Odnosi się zarówno do życia indywidualnego, jak i społecznego. W płaszczyźnie społecznej Słoweniec był ofiarą wpływów z zewnątrz, obcych ingerencji, napadów i agresji, natomiast w płaszczyźnie indywidualnej — ofiarą swoich lęków, wyobrażeń, sprzecznych przekonań i uczuć. Wypadkowa tych dwóch oddziaływań określa Słoweńca jako osobę dążącą do samozniszczenia na drodze rytualnego cierpienia i tym samym wywierającą wpływ na Innego. Postawa cierpiętnicza jest formą obrzędu życia codziennego, przemocy zbiorowej i samoofiarowania. Z neurotyczną, rozdwojoną w sobie osobowością graniczną, schizoidalnym umysłem paranoidalnym[2] sprzężona była postawa bierności jako usprawiedliwiona postawa ukierunkowana na czas i przyszłość.

Stereotyp jako pewien uproszczony, jednostronny i cząstkowy obraz ludzi i rzeczy służący ułatwionemu diagnozowaniu zjawisk, uzgadnianiu wspólnych ocen i tworzeniu tym samym więzi społecznych, jak twierdzi Walter Lippmann[3], nie musi stanowić negatywnego schematu wartościującego, lecz przede wszystkim winien pełnić funkcję poznawczą „mieszkającą w języku". Zdaniem Jerzego Bartmińskiego, cały system języka, słownictwo i kategorie gramatyczne są oparte na przyjętych modelach poznawczych, z natury rzeczy uproszczonych, tj. opartych na operacji wyboru cech przedmiotu i swoistym ich skonfigurowaniu w mentalnych reprezentacjach rzeczywistości[4]. Stereotyp w takim rozumieniu nie musi mieć nacechowania negatywnego. Może stanowić schemat powiązany z archetypami, czyli czynnikami i motywami porządkującymi pewne elementy psychiczne, nadając im formę obrazów, wyprzedzających świadomość i przypuszczalnie stanowiących strukturalne dominanty psychiki w ogóle[5]. Dominanta pierwotności psychiki pozwala połączyć ze stereotypem Słoweńca ofiary pojęcie

---

[1] A. Trstenjak: *Misli o slovenskem človeku.* Ljubljana 1991, s. 14—15.

[2] N. McWilliams: *Osobowość schizoidalna*. W: N. McWilliams: *Diagnoza psychoanalityczna*. Tłum. A. Pałynyczko-Ćwiklińska. Gdańsk 2009, s. 203—218.

[3] Za: J. Bartmiński: *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne.* Lublin 2007, s. 106.

[4] Ibidem, s. 107.

[5] C.G. Jung: *Archetypy i symbole*. *Pisma wybrane*. Wyb., przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk. Warszawa 1995, s. 183.

archetypu ofiary, uznając, że stereotyp ofiary może mieć motywację pochodzącą z archetypu i nie musi być percypowany negatywnie. Według René Girarda, ofiarowanie nie jest karą, ale drogą do przywrócenia porządku, odnowienia świata wartości[6]. Ofiara jest zatem lekiem na odbudowanie zagrożonych wartości przez odnawianie więzi społeczności ze sferą bogów.

Ofiara jest archetypem, czyli zgodnie z teorią Carla Gustava Junga[7], przechowywanym w nieświadomości zbiorowej prawzorem ludzkiego zachowania, będącym wynikiem nieskończonej liczby doświadczeń ludzkości i odpowiadającym na rudymentarne potrzeby ludzkiej *psyche*. Archetyp ofiary wyraża w swoich symbolizacjach proces dochodzenia do poznania samego siebie, proces formowania się człowieka zupełnego[8]. Również Joseph Campbell uznaje, że chodzi o ofiarowanie jakiegoś aspektu samego siebie, ofiarowanie natury czegoś, a nie jego całości[9]. Wędrówka bohatera, jej model jest w istocie wielką figurą ofiary. Bohater wstępując na drogę do innego świata, składa ofiarę z samego siebie, rezygnuje z całego dotychczasowego życia, statusu. Ponosi śmierć i cierpi podczas prób, by przemiana mogła mu umożliwić apoteozę. Przemiana będąca centralnym aspektem mitycznej antropologii okazuje się w istocie formą, a nawet symbolem ofiary[10]. Bohater ponoszący ofiarę, która nie tylko warunkuje, ale i sama symbolizuje jego przemianę, mógłby być tak naprawdę maską, symbolicznym wcieleniem bohatera kulturowego, archetypowego, który wraz z przekroczeniem progu dokonuje samounicestwienia. Samo przekroczenie granicy między dwoma światami jest pierwszym testem tego powołania, sprawdzianem, jak daleko zaszedł niezbędny proces wyzbywania się własnego *ego*, będący początkiem przemiany osobowości, zwiastunem przygotowania do przyjęcia nowej tożsamości, a złożenia starej w ofierze[11]. Także dla Georga Wilhelma F. Hegla ofiara jest nieodłącznym elementem zdobywania samowiedzy. Rozwój ducha musi być związany z pokonywaniem indywidualnych namiętności jednostek, składaniem ich w ofierze dla dobra interesów ogólnych, idei[12]. Pisze on: „Wiedza zna nie tylko siebie, lecz także to, co stanowi negatywność jej samej, czyli swoją granicę. Znać swoją granicę znaczy umieć złożyć siebie w ofierze. To złożenie [siebie] w ofierze jest uzewnętrznieniem się czy też wyzbyciem się siebie, w którym duch przedstawia swoje stawanie się duchem w formie wolnego, przypadkowego procesu, oglądając swoją czystą jaźń jako czas poza sobą, a swój byt — jako

---

[6] Por. R. Girard: *Kozioł ofiarny*. Przeł. M. Goszczyńska. Łódź 1991, s. 37.

[7] C.G. Jung: *Symbol przemiany w mszy świętej*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1998, s. 33.

[8] Ibidem, s. 84.

[9] J. Campbell: *Bohater o tysiącu twarzy*. Przeł. A. Jankowski. Poznań 1997, s. 76, 144.

[10] Por. M. Kłobukowski: *Archetyp ofiary w literaturze polskiego romantyzmu*. Toruń 2012, s. 115.

[11] J. Campbell: *Bohater o tysiącu twarzy*…, s. 76.

[12] G.W.F. Hegel: *Wykłady z filozofii dziejów*. T. 1. Przeł. J. Grabowski, A. Landman. Kraków 1958, s. 49—50.

przestrzeń. […] W swoim wchodzeniu w siebie duch jest pogrążony w nocy swej samowiedzy, ale jego istnienie, które znikło, jest w tej nocy zachowane, a to zniesione istnienie — [tzn.] istnienie poprzednie, ale zrodzone na nowo z wiedzy, pewnym nowym światem i pewną nową postacią ducha"[13].

Postawa bierności, zależności i bycia ofiarą są bardzo widoczne w literaturze słoweńskiej. Słoweńscy literaturoznawcy Janko Kos i Dušan Pirjevec, analizując powieść słoweńską, w dużej mierze opierali się na klasyfikacji powieści Lukacsa, który wyróżnił powieść abstrakcyjno-idealistyczną, deziluzyjną, syntetyczno-kompromisową i powieść epopeję[14]. J. Kos uznał powieść deziluzyjną za reprezentatywny typ słoweńskiego powieściopisarstwa. Mówi jednak o specyficznej słoweńskiej powieści deziluzyjnej, określonej przez słoweńskie warunki społeczno-kulturowe, o charakterystycznym typie bohatera, niebędącym tylko reprezentantem „pięknej duszy", rozczarowanej światem i dlatego wycofanej do swojego wnętrza, lecz również ofiarą tego świata, niewinną, a czasem także grzeszną, na konkretnym przykładzie próbującą doświadczyć siły rzeczywistości biologicznej, społecznej, historycznej, a nawet metafizycznej. Powieść słoweńską cechuje zatem brak akcji, ideologiczność, pasywność bohatera, autodestrukcyjność podmiotu i katastrofizm[15].

Stałą cechą, wartością dodaną jest cierpienie, kwantyfikator subiektywnego poczucia niskiej jakości życia, wytyczna, punkt wyjścia, środek i cel działania. Cierpienie jednak w znaczeniu odgrywania określonej roli wartościującej, ponieważ jak twierdzi Viktor Emil Frankl cierpienie jest postawą znoszenia losu, pomagającą w urzeczywistnianiu wartości. „Aby cierpienie wypełnić intencją, trzeba je transcendować. […] moje cierpienie może mieć intencję i mogę cierpieć sensownie tylko wtedy, gdy cierpię za coś lub za kogoś. […] Cierpienie sensowne wskazuje zawsze poza siebie, na coś, o co w cierpieniu chodzi. Jednym słowem, sensowne cierpienie jest przede wszystkim ofiarą"[16]. Postawa bierności i bycia ofiarą w przypadku Słoweńca ma głębokie podłoże filozoficzne i historyczno-społeczne. Dušan Pirjevec stwierdza, że problem poczucia niższości i postawa pasywna tkwią w różnicy między narodem słoweńskim a pozostałymi narodami[17]. Słoweńcy z powodu swojej małości i słabości nie mogli sobie pozwolić na nieograniczone działanie prowadzące do uzyskania niezależności, charakterystyczne dla tzw. narodów historycznych, dlatego szukali potwierdzenia swojej tożsamości narodowej w jakiejś uniwersalnej i jednocześnie duchowej zasadzie, w służbie poezji, duchowi, pięknu itp. Literatura stała się nie prawdą

---

[13] G.W.F. Hegel: *Fenomenologia ducha.* Przeł. Ś.F. Nowicki. Warszawa 2002, s. 515—516.

[14] J. Kos: *Teze o slovenskem romanu*. „Literatura" 1991, nr 3—4, s. 49.

[15] B. Fišer: *Dušan Pirjevec in slovenski roman*. In: B. Fišer: *Spremememba tipičnega ustroja junakov v slovenskih romanih po letu 1991*. Ljubljana 2001, s. 7—8.

[16] V.E. Frankl: *Homo patiens*. Przeł. R. Czarnecki, J. Morawski. Warszawa 1984, s. 68—69.

[17] Por. D. Pirjevec: *Vprašanje o poeziji*; *Vprašanje naroda*. Maribor 1978.

o narodzie słoweńskim, czyli o nim samym, lecz ofiarą samego siebie, absolutną i uniwersalną wartością, mitologią, zbiorową projekcją samych siebie. Jest to wynik uruchomienia zbiorowego mechanizmu obronnego, będącego reakcją na niepogodzenie się z rzeczywistością[18]. Literatura miała być formą racjonalizacji, której skutkiem jest umieszczanie autora w panteonie wiecznych i abstrakcyjnych wartości, uznanie go za fundament egzystencji narodowej, świętej ofiary. Jednym z takich autorów jest Vlado Žabot, twórca nagrodzonej w 1997 r. Nagrodą Kresnik powieści *Wilcze noce*. Ukazuje on nie tylko stereotyp Słoweńca ofiary w kontekście indywidualnym jako ofiary losu, lecz również narodu słoweńskiego jako ofiary historii.

Powieść *Wilcze noce* może być postrzegana jako przykład ideologii i mitologii narodowej, odnosi się bowiem do silnie zakorzenionego w przeszłości narodu stereotypu projektującego się w postaci ofiary zbiorowej. Słownik języka polskiego[19] podaje, że ofiara to „to, co się daje, ofiarowuje komuś na jakiś cel". To także „poświęcenie, oddanie, wyrzeczenie się czegoś cennego dla kogoś lub ze względu na coś", wreszcie „osoba lub zwierzę bezradne wobec czegoś, wobec czyjejś przemocy, które doznały jakiejś szkody lub straciły życie". W znaczeniu potocznym to „człowiek niezdarny, nieudolny, pozbawiony energii", natomiast w sensie religijnym — „dar składany Bogu lub bóstwom, nadprzyrodzonym mocom, duchom w celu przebłagania ich, odsunięcia niebezpieczeństwa". Głównym bohaterem powieści *Wilcze noce* jest Rafael, który przybywa do nieznanej sobie wsi, aby pełnić obowiązki kościelnego w zaniedbanej, pozbawionej proboszcza parafii. Niespodziewanie do tej samej parafii przybywa jego były profesor muzyki wraz ze swoją uczennicą. Stale odurzony i zanurzony w swojej wyobraźni i fantazjach Rafael nie odróżnia rzeczywistości od snu, realności od imaginacji, przeszłości od teraźniejszości. Kierują nim podświadome siły, rządzone przez wyobraźnię symboliczną o podłożu archetypicznym[20]. Dlatego jego działanie w sferze mentalnej jest pasywnym oczekiwaniem i permanentnym cierpieniem w świecie rzeczywistym. Rafael jest ofiarą swoich myśli, lęków, fantazji, emocji, popędów, bohaterem drogi prowadzącej do samounicestwienia, samoofiarowania i ostatecznej klęski w postaci ucieczki. Pierwotnie jest osobą samoświadomą, kierującą się wartościami zgodnie z własnym systemem aksjologicznym, wtórnie jednak jest tożsamością rozproszoną, momentalną[21], z popękanym horyzontem moralnym[22],

---

[18] Ibidem.

[19] *Uniwersalny słownik języka polskiego*. Red. S. Dubisz. Warszawa 2008, s. 1202.

[20] Por. C.G. Jung: *Archetypy i symbole…*

[21] E. Kuźma: *Postmodernistyczna idea powtórzenia i różnicy przeciw modernistycznej idei tożsamości i sprzeczności*. W: *Ponowoczesność a tożsamość: materiały z sympozjum zorganizowanego przez Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego i Stowarzyszenie Pisarzy Polskich*. Red. B. Tokarz, S. Piskor. Katowice 1997, s. 71.

[22] Por. Ch. Taylor: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. A. Pawelec. Warszawa 2001.

jednostką tylko na pozór zintegrowaną, która znajduje się, jak pisze Bożena Tokarz, *pomiędzy*[23], między uległością a panowaniem. W konsekwencji stanowi zdeterytorializowaną nomadę[24], poruszającą się stale w zmiennych przestrzeniach czasowo-mentalnych, w schizoidalnym chaosie[25], targaną wewnętrznymi pragnieniami i żądzami, wobec których chcąc pozostać w zgodzie, nie oszukując samego siebie i próbując w ten sposób siebie zrozumieć, cierpi w samotności, w swojej tożsamości, celowo. Rafael jest ofiarą świadomą. Świadomość jednak nie stanowi podstawy budowania i wyznaczania granic jej cielesności i tożsamości, lecz nadaje ciału intencjonalnemu[26] określony kierunek działania i kształt w obrębie zmieniających się często granic. Granice, pełniące w powieści funkcję progu i służące samopoznaniu, wytwarzane przez działanie podmiotu i narzucone ograniczenia, stanowią o sposobie poruszania się ciała, a właściwie o sposobie zamieszkiwania czasu i przestrzeni przez ciało wraz z zakorzenioną w nim świadomością.

Bycie ofiarą w utworze jest nieodwracalne i wieczne, związane ze stałym bólem i cierpieniem bohatera postawionego między ja i nie-ja, między kulturą i naturą. Droga stanowi fundament utworu, przestrzenną wizualizację cyklu ofiarniczego. Przestrzenność relacji, myśli i działań warunkują opisy miejsc, budujące atmosferę i zwielokratniające poczucie niemocy. Płynne i palimpsestowe przestrzenie fizyczne, wchodząc w relacje z przestrzenią symboliczną, psychiczną, tworzą wzajemnie się warunkujące i zarazem wykluczające miejsca-klatki. Więzieniem dla bohatera jest świat zewnętrzny, jego własny świat wewnętrzny, ciało, system społeczny i religijny, kultura. Przestrzeń wzmacnia i nadbudowuje rolę ofiary. Pokonywanie drogi pozwala przekraczać bohaterowi granice przestrzeni i samego siebie, prowadząc tym samym do samopoznania, a następnie do jego autodestrukcji.

Kształtowanie roli ofiary w powieści Žabota zaczyna się od budowania nastroju w postaci opisów przestrzeni fizycznej, której stałymi elementami strukturalnymi są: mgła, mróz, śnieg, ciemność, pagórkowaty teren porośnięty wierzbami i dębami, kraczące wrony i huczące sowy, wieś, bagna. Służą one ukazaniu siły warunków zewnętrznych, wpływając na odbiór rzeczywistości, językowy obraz świata[27] bohatera, warunkując i ukierunkowując dzianie się w świecie przedstawionym. Przestrzeń fizyczna odgrywa zatem rolę symbolicz-

---

[23] Por. B. Tokarz: *Między tożsamością zbiorową a jednostkową, czyli o słoweńskiej transkulturowości*. W: *Przemilczenia w relacjach międzykulturowych*. Red. J. Goszczyńska, G. Szwat-Gyłybowa. Warszawa 2008, s. 355; Eadem: *V mreži domišljije, asociacij in spominov ali o prozi Vlada Žabota*. In: *Obdobja 29. Sodobna slovenska književnost (1980—2010) / Contemporary Slovene Literature (1980—2010)*. Red. A.Z. Sosič. Ljubljana 2010, s. 335—342.

[24] Za: E. Kuźma: *Postmodernistyczna*…, s. 67.

[25] Ibidem, s. 66.

[26] Por. M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa 2011, s. 117—167.

[27] Por. J. Bartmiński: *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*. W: *Językowy obraz świata*. Red. J. Bartmiński. Lublin 2004, s. 103—120.

ną. Nie tylko scala się z przestrzenią symboliczną, ale sama nią jest. Jest dla Rafaela więzieniem, labiryntem, osacza go i działa destrukcyjnie. To jego wróg, oprawca. Dlatego dochodzi do przeniesienia jego przeżyć, lęków, bezsilności do sfery mentalnej; następuje najpierw konceptualizacja doświadczenia na bazie regresji, a następnie transgresja[28]. Žabot w celu uwypuklenia roli ofiary zależnej od bezwzględnych praw natury używa takich przymiotników, które budują dodatkowe napięcie i podkreślają niemoc bohatera:

> Za oknom so bile tiste **zasnežene** daljave, **puščobne** in **neme** kakor obsedene z zlom, brezpotja, **pusti** lazi, **globoki** zameti in vsa ta **prekleta** hoja nikamor[29].
>
> Za oknem były te **zaśnieżone** krainy, **pustynne** i **nieme** oraz, niejako przez zło ogarnięte, bezdroża, **puste** poręby, **głębokie** zaspy i ta **przeklęta droga donikąd**[30].

Nagromadzenie przymiotników: *zaśnieżone*, *pustynne*, *nieme*, *puste*, *głębokie*, powoduje wzmocnienie uczucia niepewności, uciemiężenia, uwięzienia w przestrzeni zewnętrznej głównego bohatera, który czuje się jej ofiarą. Przeklęta droga donikąd wyraża zamknięcie bohatera w klatce-labiryncie, z którego nie ma wyjścia. Poczucie bycia ofiarą otaczającej przestrzeni wzmaga poczucie bycia obcym w nieznanym środowisku. Rzutuje to na relacje ze społecznością lokalną, wobec której bohater jest i czuje się Inny. Obcość tylko zwiększa dystans i wzmacnia reakcje obronne.

Przestrzeń fizyczna otwarta służy zatem nie tylko budowaniu napięcia, poczucia niebezpieczeństwa i grozy, lecz stanowi również odzwierciedlenie stanów emocjonalnych i mentalnych bohatera. Wyraża jego niepewność, zagubienie oraz poczucie wyobcowania. Powoduje, że bohater cierpi. Tropem zwielokratniającym poczucie bycia ofiarą uwięzioną w przestrzeni zewnętrznej było przedstawienie w powieści pierwszej „wilczej nocy" w wieczór wigilijny:

> Iznad hrastja se je pokazala luna. In potem dolgo bleščala od tam, z istega mesta, le komajda nekoliko nad krošnjami kot bi iz bližine zavetja šele oprezalo po zvezdnatem oboku in **bi se nekako ni mogla odločti za nadaljevanje poti**. **Zvezde so mežikljavo brlikale iznad jasno zaznavne globine tam zgoraj kot da bi gledale, brljivke, blestivke, kot da bi videle in čakale**…[31]
>
> Znad dąbrowy wychylał się księżyc. Błyszczał długo nieco ponad koronami, jakby wychodził dopiero ze schronienia, czając się nieśmiało na gwieździstym sklepieniu i jakoś **nie mogąc się zdecydować, czy iść dalej**. **Gwiazdy**

[28] Por. J. Kozielecki: *Koncepcje psychologiczne człowieka*. Warszawa 2000.
[29] V. Žabot: *Volčje noči*. Ljubljana 2004, s. 24.
[30] V. Žabot: *Wilcze noce*. Przeł. M. Gruda. Współpraca red. B. Tokarz. Katowice 2010, s. 34.
[31] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 174.

**migotliwie ćmiły znad wyraźnej głębiny, tak jakby patrzyły, a światełka i błyszczyki jakby widziały i czekały**…[32].

Spersonifikowane elementy w zacytowanej przestrzeni otwartej, jak: księżyc, gwiazdy czy wiatr, również wykazują niezdecydowanie (księżyc). Podobnie jak bohater, reprezentują postawę wyczekującą, obserwującą, bierną. Są odzwierciedleniem postawy bohatera. Lecz nie odgrywają roli ofiary. W odróżnieniu od bohatera, w ich oczekiwaniu tkwi moc. Oczekując, dodatkowo hiperbolizują napięcie, spiętrzają emocje czytelnika oraz pogłębiają poczucie bezsilności i niepewności bohatera.

Mroczność, ciemność, wiatr i związane z nimi poczucie zagrożenia mogą przedstawiać stan przeżyć wewnętrznych bohatera, wszechobecną tajemnicę, chwiejność, poczucie strachu i wyobcowania. Świadomość mityczna oraz orientacja w czasie i przestrzeni mitycznej występują bowiem w ścisłym związku z uczuciami i emocjami[33], które bohater ujawnia w każdej czasoprzestrzeni, w jakiej się znajduje. Dużą rolę w poznaniu ludzkiej podświadomości odgrywa sen oraz archetyp, które pojawiają się w formie symboli, mitów i personifikacji, budując tym samym świadomość mityczną. Obrazy, symbole i mity, jak twierdzi Mircea Eliade, nie są bowiem nieodpowiedzialnymi wytworami psychiki, ale obnażają najskrytsze modalności bytu[34]. W powieści można wyróżnić symboliczne, nacechowane emocjonalnie obrazy wyobraźni bohatera, które podkreślają jego subiektywne poczucie bycia ofiarą, ulegania przemocy Trzeciego:

> In obrazi so znova poplesavali pred očmi. Tudi svetniški… s trpljenjem v očeh in izrazu — ali pobožno zamaknjeni nekam v **somrak stebričaste ladje**, ki je z Vrbanusom VIII. na čelu nema in hkrati grozeča čakala ljudi — tiste pijance, tiste vlačuge iz Vrbja, ki v resnici nikoli niso bili nikamor namenjeni. **Kakor galjote bi jih natlačil v klopi**… naj bi molčali, naj bi čakali, da se strog in mrk kapitan naposled vendarle vzdrami […] da bi naposled bili vsi do zadnjega kot svetniki vseeno zamaknjenih ali vdano trpečih izrazov, docela pogreznjeni v eno samo ponižno prošnjo za milost. Takrat bi se razkoračil prednje in bi s posmehom zavpil: „**Ta ladja**, predragi, **nikamor ne pelje**!"[35].

> Twarze znów pląsały mu przed oczami. Także świętych… z cierpieniem w spojrzeniu i w wyrazie — lub pobożnie zapatrzone gdzieś w **mrok kolumnowej nawy**, która z Vrbanusem VIII na czele cicho i jednocześnie groźnie czekała na ludzi — na tych pijaków, te ladacznice z Vrby, nieprzeznaczonych nigdy dla nikogo. **Niczym galerników wepchnąłby ich na jedną ławę**…, żeby

[32] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 168.

[33] Por. M. Eliade: *Sacrum, mit, historia: wybór esejów.* Przeł. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970, s. 77.

[34] Ibidem, s. 78.

[35] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 134—135.

> milczeli, żeby czekali, aż surowy i mroczny kapitan się w końcu obudzi — i aż im prawda przemknie przed zapitymi i zmieszanymi oczami. Jeszcze sam by nią wywijał, tą prawdą, żeby bezlitośnie spadała i kłuła…, aby w końcu wszyscy, aż do ostatniego, byli jak święci o wzniośle ekstatycznych albo z oddaniem cierpiących twarzach, całkowicie pogrążonych w jedną tylko uniżoną prośbę o litość. Wtedy stanąłby przed nimi i z drwiną powiedziałby: — „**Ten statek, moi drodzy, płynie donikąd**!”[36].

Przytoczony cytat w dosłownym odczytaniu wyraża złość bohatera, wynikającą z chęci zemsty na mieszkańcach wsi jako swoich oprawcach, którzy raz swoją obojętnością, raz wrogim nastawieniem wzbudzili w bohaterze poczucie winy i uczynili go kozłem ofiarnym wykluczonym ze środowiska.

Kluczem do innej interpretacji jest symbolika *statku*. *Ladja* w języku słoweńskim oznacza *statek* oraz *nawę*, we współczesnym języku polskim to dwa oddzielne słowa. Choć słowo *nawa* pochodzi z języka łacińskiego i używane było w dawnej polszczyźnie także na określenie *okrętu*, *statku*, zostało z języka polskiego wyparte i funkcjonuje tylko jako *nawa*, oznaczająca „część kościoła między prezbiterium a kruchtą, przeznaczoną dla wiernych”[37]. Autor dokonał podwójnego wykorzystania jednego znaczenia, tłumaczka zaś użyła dwóch różnych słów. Wykorzystanie polisemiczności słowa *nawa* : *łódź* nastąpiło w oryginale w płaszczyźnie interpretacji, czyli *intentio lectoris*, oraz w przekładzie w płaszczyźnie czynności twórcy — *intentio auctoris*[38]. W tłumaczeniu polskim doszło zatem do przesunięcia w zakresie płaszczyzny utworu. Pójście śladem autora, czyli przetłumaczenie słowa *ladja* na język staropolski, pociągnęłoby za sobą konsekwencje zrozumienia go tylko przez czytelnika idealnego[39]. W przekładzie, jak pisze Bożena Tokarz, dochodzi do spotkania z innością, czyli „spotkania różnych kultur w sferze idei, wiedzy, wyobrażeń, systemów wartości, światopoglądów, emocji i gustów estetycznych”, które prowadzą do „zmiany podstawowego kodu językowego z zachowaniem ewokowanej przez oryginał przestrzeni symbolicznej”[40], lecz w przypadku polisemiczności słowa *nawa* : *łódź* spotkanie to jest generowane przede wszystkim przez warunkujący wzajemne

[36] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 134.

[37] *Słownik języka polskiego PWN*. Dostępne w Internecie: http://sjp.pwn.pl/slownik [Data dostępu: 18.01.2013]. Również w języku słoweńskim słowo *ladja* jest rozumiane jako *nawa* jedynie przez użytkowników archaicznego dialektu słoweńskiego, którym posługują się mieszkańcy Prlekiji i Prekmurja, regionów położonych przy granicy słoweńsko-węgierskiej, za rzekami Rabą i Murą. Zachowanie zróżnicowania dialektalnego w Słowenii związane jest ze stosowaniem takich wyrażeń archaicznych, podobnie jak czasu zaprzeszłego i charakterystycznego dla Prlekiji i Prekmurja, a nietypowego dla innych dialektów imiesłowu.

[38] U. Eco, R. Rorty, J. Culler: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Przeł. T. Biedroń. Kraków 1996, s. 64.

[39] Por. E. Balcerzan: *Perspektywy poetyki odbioru.* W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971.

[40] B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010, s. 122.

rozumienie stan wiedzy czytelnika. Przyczyną nie był zatem brak ekwiwalentu, lecz empatyczne spojrzenie na tekst z perspektywy odbiorcy przekładu[41]. Dlatego konieczne było użycie dwóch różnych wyrazów w celu skonkretyzowania i ukierunkowania interpretacji, odbierając tym samym możliwość dwojakiego zrozumienia wcześniej zacytowanego fragmentu i śledzenia pracy świadomości twórcy. Ma to związek z tym, że wspomniany fragment w języku polskim wzbudza odmienne reakcje niż w języku słoweńskim. *Statek* jako symbol oznacza życie, któremu człowiek nadaje kierunek i środek, utożsamiany jest także z kobiecą macicą, jako nosicielką życia. Jest wewnętrzną przestrzenią wielkiej budowli, którą można przedstawiać jako życie duchowe. Symbolizuje również krążenie życia duchowego oraz zaproszenie do podróży, jest analogią do największej świętości, którą przedstawia środek świata[42]. Można więc sądzić, że bohater z jednej strony chce się niejako zemścić na mieszkańcach wsi, umieszczając ich w roli galerników na statku prowadzącym donikąd, a z drugiej, jeśli interpretować statek jako „środek świata" w ujęciu Eliadego, stan i zamierzenia Rafaela mogłyby wyrażać chęć przymusowego ich uświęcenia, czyli zmiany ról i stania się oprawcą. Wtedy człowiek, przebywając w centrum, nie musiałby samodzielnie dążyć do zdobycia środka, lecz przemieszczałby się w ruchomym świecie, nieprowadzącym do żadnego określonego celu. Mógłby być w ten sposób całkowicie bierny.

Także w przestrzeni zamkniętej bohater czuje się ofiarą uwięzioną w domu, plebanii, kościele. Każde z miejsc, budynków ma także znaczenie symboliczne, odnosi się do kontekstu całej lektury, dalekie od schematycznych obrazów, ogólnego rozumienia dotyczącego przeznaczenia danych miejsc. W powieści kościół nie jest świątynią, do której codziennie przychodzą wierni na mszę świętą lub modlitwę, dom (plebania) nie jest miejscem odpoczynku i schronienia. O probostwie czytamy:

> Tukaj je vse **propadlo** […] edina ta sobica je, kot vidite, kolikor tako uporabna. Drugo je razvalina. Tudi orgle so zanič. Ena sama revščina vse skupaj. […] **Razkopane** luknje so. Strop **se** skoraj povsod **ruši**, pohištvo je **polomljeno**, tla povsod **razrita** […][43].

> Tutaj wszystko **się rozpada** […] tylko w tym pokoju można jako tako mieszkać. Reszta to ruina. I organy są do niczego. To wszystko to jedna wielka mizeria. […] **Rozkopane** dziury. Prawie cały sufit **się sypie**, meble **połamane**, podłogi **podziurawione** […][44].

Do opisania zniszczonych pomieszczeń autor używa archaicznych, rzadko używanych w języku słoweńskim form imiesłowu: *razkopane*, *razrita*, *polom-*

[41] Ibidem, s. 83—93.

[42] J. Chevalier: *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila.* Przeł. S. Ivanc. Ljubljana 1993, s. 302—303.

[43] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 12.

[44] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 23—24.

*ljeno*[45]. W języku polskim odpowiedniki imiesłowowe nie oddają podobnej atmosfery archaiczności, jaka dzięki nim została stworzona w utworze słoweńskim. W rezultacie tekst w języku polskim jest dla polskiego czytelnika bardziej współczesny niż dla czytelnika słoweńskiego tekst w języku słoweńskim. Ponadto użyte formy imiesłowu przymiotnikowego biernego, odnoszącego się do tematu czasu przeszłego czasowników dokonanych: *razkopati*, *razriti*, *polomiti*, również wyrażają postawę bierną, podobnie jak formy *rozpada się*, *sypie się* (samo), w których podmiot jest zerowy lub nieokreślony. Lecz wynika to z pragmatyki języka.

Budynki są zniszczone, zrujnowane, opuszczone, jako jedne z niewielu w utworze przykładów przestrzeni świętej są dowodem na istnienie jedynie świeckiej przestrzeni symbolicznej. I tak na przykład plebania nie jest dla Rafaela miejscem bezpiecznym, lecz nieprzewidywalnym i tajemniczym pomieszczeniem, w którym również, podobnie jak na zewnątrz, czyhają siły nieczyste (w rzeczywistości są one wytworami jego wyobraźni). Chłód, wyobcowanie, strach. Takie emocje i nastrój wywołują opisane przestrzenie, budując tym samym napięcie i odzwierciedlając stan przeżyć wewnętrznych bohatera, który choć subiektywny jest relatywnie najważniejszy. W tym kontekście niektóre elementy przestrzeni zamkniętej wpływają na przestrzeń psychiczną, nie odnoszą się tylko do świadomości indywidulanej, lecz również do podświadomości zbiorowej, będąc połączeniem odzwierciedlenia archetypu cienia[46] i habitusu[47] bohatera.

Związane z rolą ofiary uległość, zależność i niemoc bohatera oddają opisy konkretnych przedmiotów, występujących tak w przestrzeni otwartej, jak i zamkniętej (np. obrazów wiszących na ścianie, masek lub elementów ubioru bohaterów powieści). Ważne są ze względu na ich związek z przestrzenią symboliczną i mitopoetycką. Jednym z najczęściej pojawiających się opisów, wraz ze związanymi z nimi przedstawieniami obrazów wyobraźni, są opisy obrazów wiszących na ścianie w kuchni i w kościele:

> To so bili **razgaljeni** favni na nekih livadah, sam Pan s štrlece privzdignjenim udom, **razgaljene**, v en sam **greh ponujene** ženske na tratah pod vrbami ob ribnikih in potokih, kot da bi ravno od tam, iz teh mlak in potokov zakajalo k njim…[48].
>
> Były tam **nagie** fauny na łąkach, sam Pan z uniesionym członkiem, **nagie**, **zachęcające do grzechu** kobiety na trawnikach pod wierzbami przy sta-

[45] Formy imiesłowowe są w literackim języku słoweńskim uznawane za archaiczne. Wyjątek stanowią dialekty prekmurski i prleški. O randze semantycznej kategorii imiesłowu w języku słoweńskim pisze B. Tokarz: *Intersubiektywność i intertekstualność przekładu artystycznego*. W: B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998, s. 10—26.

[46] Por. C.G. Jung: *Archetypy i symbole*…

[47] Por. P. Bourdieu: *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*. Przeł. P. Biłos. Warszawa 2005.

[48] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 61.

wach i potokach, jakby właśnie stamtąd, z bagien i potoków przychodziły do nich…[49].

A dalej:

Slika na steni ob oknu, s katere je sicer za dne, gledala tista starikavo mrka gospa, ki je bila zgolj **lisa temna** in mladenke s satiri in favni, nad posteljo so se bile poskrile, potuhnile v **razleze obrise** nekakšnih drugačnih senc in oblik, v katerih ni bilo mogoče razpoznati ne obrazov ne teles in ne tiste **čudovito brezskrbne miline mladega poželenja**, ki je bilo nekoč, kdove kdaj zaostalo in ga je šele noč vsakokrat znova osvobodila v nevidno[50].

Obraz na ścianie, z patrzącą za dnia podstarzałą mroczną kobietą, był tylko **ciemną plamą** przy oknie. Młode niewiasty z satyrami i faunami nad łóżkiem poukrywały się i przyczaiły w **rozmazanych konturach** jakichś innych cieni i obrazów. Nie dało się rozpoznać ani twarzy, ani ciał, ani tego niebywale **beztroskiego uroku młodego pożądania**, zatrzymanego kiedyś, nie wiadomo kiedy, w obrazie, które noc dopiero uwalniała za każdym razem w nieskończoność[51].

Do wierzeń i rytuałów pogańskich nawiązują malowidła przedstawiające postacie z mitologii, które bohater potrafi rozpoznać, nazwać i zinterpretować. Przywołanie ich w pamięci jest procesem niekontrolowanym, samoistnym i zawiłym. Ujawnia popędową naturę człowieka i jej pierwotny charakter. Dlatego w utworze pojawiają się *razgaljeni favni*, *ponujene ženske*. *Ponujati* w języku słoweńskim oznacza „proponować, częstować, podawać", natomiast *ponujati se* to „ofiarować się, składać propozycję"[52]. W przekładzie użyto wyrażenia *zachęcające do grzechu* jako odpowiednik *ponujene ženske*. *Zachęcanie* jest działaniem aktywnym, formą werbalnego lub niewerbalnego przekonania kogoś do czegoś, działaniem mającym na celu „wzbudzić w kimś ochotę na coś lub pobudzić kogoś do działania"[53]. *Ofiarować* (się) natomiast oznacza „dawać coś komuś bezinteresownie", „poświęcić coś komuś lub jakiejś ważnej sprawie, idei", „wystąpić z gotowością zrobienia czegoś dla kogoś"[54]. Przesunięciem polegającym na użyciu słowa wyrażającego działanie aktywne zneutralizowano naczelną w utworze zasadę bierności, zmniejszając tym samym wyrazistość biernej postawy ofiary ujawniającej się w każdej płaszczyźnie utworu, nie tylko

[49] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 66.

[50] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 64.

[51] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 69.

[52] B. Ostromęcka-Frączak, T. Pretnar: *Slovensko-poljski slovar. Słownik słoweńsko-polski*. Ljubljana 1996, s. 337.

[53] *Słownik języka polskiego PWN*. Dostępne w Interncie: http://sjp.pwn.pl/slownik [Data dostępu: 10.01.2013].

[54] Ibidem.

w odniesieniu do głównego bohatera. Zmiana mieści się w polu semantycznym czasownika *ofiarować* („wystąpić z gotowością zrobienia czegoś dla kogoś"), który uwzględnia pewną inicjatywę, a zatem nastawienie na działanie. Jest to tym bardziej znaczące, że połączenie wyrażenia *ofiarowujące się pod wierzbami* lub *oddające się pod wierzbami* z dopełnieniem *do grzechu* nie byłoby w języku polskim możliwe. O przesunięciu zadecydowało kryterium semantyczne.

O zawiłości ludzkiej natury, psychiki i jej zależności od świata zewnętrznego, a zatem o postawie ofiary, biernej, niepewnej jednostki świadczą także styl komunikacji, leksyka, składnia, kategorie gramatyczne, użycie strony biernej.

Szczególnie jest to widoczne w zachowanej w przekładzie formie trybu przypuszczającego, formie rodzaju nijakiego („coś") oraz konstrukcjach składniowych zdań podrzędnie złożonych:

> Zdelo se mu je, **da** se vso noč nihče ni bil pobral iz špelunke, **d**a so ves ta čas pili z nezmanjšano vnemo **in da** je eno in isto razpoloženje kar trajalo **in** se zdaj tam zdaj tu odmikalo za meglo, **skozi katero** se jih ni slišalo **in** so nastajala neka zatišja, nekakšne lise tišine, **da** bi najraje kar malce zadremal, **ker** misli tako ali tako že lep čas niso bile za nobeno rabo **in** je le še tu kakšno od časa do časa zaznal **in** je ni maral v bližino, **ker** je pomenila napor, težavo, **s katero** se pravzaprav ni imel volje ubadati[55].

> Wydawało mu się, **że** przez całą noc nikt nie wychodził z karczmy, **że** przez cały ten czas wszyscy pili z niezmienną chęcią, **i że** jedna i ta sama gotowość wciąż trwała, raz tu, raz tam oddalając się w pochłaniającej głosy mgle, **w której** tworzyły się jakieś zacisza, plamy ciszy; najchętniej zdrzemnąłby się w nich bezmyślnie, na chwilę, już bowiem od jakiegoś czasu myśli były mu niepotrzebne. Tylko z rzadka przychodziła mu jakaś niechętnie do głowy, **co** oznaczało wysiłek, kłopoty, z którymi nie miał ochoty się męczyć[56].

Diachroniczne zdania złożone współrzędnie i podrzędnie, połączone w oryginale za pomocą powtarzających się wielokrotnie spójników: „in", „ter", „a", „potem" oraz „ker", „da", były w przekładzie tłumaczone dosłownie („i", „oraz", „ponieważ", „że"), zastępowane znakami interpunkcyjnymi (przecinek, średnik) bądź dzielone na kilka zdań złożonych (za pomocą kropki). Celem tego zabiegu była redukcja zbyt często powtarzających się spójników, a rezultatem — zmniejszenie dramatyczności, zmienności i chaotyczności tekstu, ograniczenie jego kolokwialności (głównie w przypadku spójnika „i") i logicznej delimitacji, a tym samym zmniejszenie zawiłości tekstu do niezbędnego minimum:

> **In** če poskušaš razvozlati točajko, se pravi vse to v njej in z njo in o njej, pa tisto navzven **in** tisto navznoter **ter** spredaj **in** zdaj **in** zgoraj **in** spodaj, se ti

[55] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 42.
[56] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 50.

vse to kar naprej pentlja **in** vozla **in** izmika, da naposled pristaneš na zgolj predpostavko, ki še zdaleč ni tisto **in** to, ampak le nekaj za sproti, za nejevoljo nad sabo in pa za negotovost, ki je zmeraj bolj mučna, če čakaš **in** se ti vse skupaj izmika **in** razteguje **in** pači **in** fiži v utrujeno nelagodje in dremež, ki te megli in ugaša navznoter, da le še komaj sloniš **in** gledaš **in** veš predvsem to, da si samemu sebi odveč[57].

Jeśli spróbować rozwikłać zagadkę barmanki, czyli poznać wszystko to, co jest w niej, z niej i o niej, to, co jest na zewnątrz **i** wewnątrz, z przodu **i** z tyłu, z góry **i** z dołu, wszystko zaczyna się plątać, supłać **i** umykać. Aż w końcu przystaje się na zwyczajne założenie, na złość sobie, a nawet coraz bardziej męczącej niepewności, że kiedy czekamy, wszystko nam umyka, rozciąga się, puszy, przedrzeźnia nas, po czym nagle przechodzi w zmęczone niezadowolenie **i** uśpienie[58].

Dbałość o strukturę gramatyczną przez redukcję powtarzających się spójników i części zdań doprowadziła do zmiany znaczenia tkwiącego w konstrukcji składniowej i wpływającego na zmiany stylistyczne, polegające na zniwelowaniu cykliczności i mantryczności, charakterystycznej dla stylistyki Vlada Žabota. Podobnie w przypadku zmiany form czasu zaprzeszłego na formę czasu przeszłego:

Zdelo se mu je, da se vso noč nihče **ni bil pobral** iz špelunke[59].

Wydawało mu się, że przez całą noc nikt **nie wychodził** z karczmy[60].

Zmiana ta uwspółcześnia tekst przekładu i „wzbija" go ponad ramy czasowe, wiążące jednostkę i tym samym potwierdzające jej bezsilność wobec czasu i historii.

Dzięki tym zabiegom w przekładzie dochodzi do zmiany odbioru stereotypu Słoweńca ofiary przez polskiego czytelnika, w którego oczach jest on ofiarą bardziej niezależną i mniej tragiczną niż w oczach czytelnika słoweńskiego.

W przekładzie doszło do destereotypizacji także w przypadku zachowania takiej samej formy kategorialnej. Powodem jest odmienna recepcja tkwiąca w strukturze języka polskiego i słoweńskiego, głównie w przypadku imiesłowów. W języku słoweńskim formy imiesłowowe oraz nieosobowe formy czasownika występują przeważnie w tekstach literackich. Użycie ich w języku potocznym (mówionym lub pisanym) „postarza go", powoduje zmianę stylu na bardziej archaiczny. W języku polskim użycie tych form jest powszechne, dlatego w odbiorze czytelnika polskiego tekst przekładu uchodzi za mniej archaiczny niż tekst oryginału, a zatem bardziej dostępny i współczesny dla czytelnika polskiego niż tekst oryginału dla czytelnika słoweńskiego.

[57] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 43.
[58] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 51.
[59] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 42.
[60] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 50.

Mimo nieznacznych zmian w zakresie gramatyki, stylistyki i w konsekwencji także semantyki, została zachowana dominująca skomplikowana struktura tekstu, będąca wyrazem pracy skojarzeń i przemieszczania się obrazów w umyśle bohatera. Meandryczność myśli wynika z rozproszenia spostrzeżeniowego, spowodowanego brakiem kontroli w sferze *ego*. Dlatego „kontury są rozmazane […] i nie można rozpoznać beztroskiego uroku pożądania". W sferze mentalnej bohater jest aktywny, prowadzi w wyobraźni swobodną grę obrazów i myśli, jest niepohamowany i niczym nieograniczony. Fantazje Rafaela czynią go bohaterem, nie ofiarą, ponieważ sam mimo braku kontroli nad nimi może czuć się w pełni wolny. Sferę *id* bohater stawia ponad sferę *superego*. Ten wyraz autentyzmu zwraca jednocześnie uwagę na kolejny aspekt zależności i uciemiężenia człowieka, który w środowisku społecznym dokonuje regresji swoich popędów, stając się ofiarą kultury.

W powieści Žabota przestrzenny model świata staje się elementem organizującym, wokół którego budowane są nieprzestrzenne charakterystyki. Jest to model świata zorientowany pionowo, hierarchicznie. Etapowość i hierarchiczność relacji stanowią również podstawę pozycji ofiary-oprawcy-bohatera. Dlatego są ściśle związane z przestrzenią mitopoetycką[61]. Przestrzeń razem z czasem mają charakter składowy i są wewnętrznie podzielone na instancje w porządku wertykalnym. Wśród relacji przestrzennych, które wymienia Jurij Łotman[62], występuje głównie opozycja „góra — dół", która w tekście zaznacza się przez oddzielanie przestrzeni znajdujących się na górze od tych, które mieszczą się na dole wraz z wartościowaniem ich. W powieści najczęściej o relacji „góra — dół" mówi się w kontekście przemieszczania. „Górę" reprezenetuje w utworze plebania i kościół wraz z dzwonnicą oraz dom Greflina (na innym wzgórzu). „Dół" natomiast to wszystko pozostałe, co tworzy przestrzeń świata przedstawionego, czyli skupisko domów mieszkańców wsi, spelunka oraz równiny i bagna. Narrator o wiele więcej uwagi poświęca opisom dolnych przestrzeni; górę opisuje jedynie podczas przemieszczania się, zmierzania ku górze. Opisuje zmiany zachodzące w przestrzeni podczas ruchu bohatera, jednak nie przybliża konkretnych cech owej przetrzeni, jak to czyni w przypadku „dołu", który charakteryzują *wąskie ścieżki*, *mgła*, *śnieg*, *wiatr*, *gęstwina*, *bagno*:

> **Nizke** vrbske hiše […]. Na severno stran iz neba seje gosta **megla**. Med hišami čez dvorišče so vodile **ozke gazi**[63].
>
> **Niskie**, zasypane śniegiem domy w Vrbie […]. Na północ od równiny, nad chatami i zboczami, powoli rozciągała się **mgła**. Między domami i na podwórkach wiły się jej **wąskie ścieżki**[64].

[61] W.N. Toporow: *Przestrzeń i rzecz*. Przeł. B. Żyłko. Kraków 2003, s. 36.
[62] J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 315—320.
[63] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 27.
[64] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 37.

Na drodze ku górze zauważa:

> **goščaro** na levi in domačijo na morda zgolj navideznem vrhu pobočja[65].
>
> **gęstwinę** po lewej i oddaloną posiadłość Greflina, prawie niewidoczną na szczycie wzgórza[66].

Na dole, na zewnątrz spelunki, znajduje się:

> **močvirje** […]. Nekje **v megli** so krakljale **vrane** […]. **Veter** se je bil polegel. Tudi **snežilo** ni več[67].
>
> **bagno** […]. Gdzieś **we mgle** krakały **wrony**. **Wiatr** się uspokoił. **Śnieg** też nie padał[68].

Najlepszy opis jednoczący i górę, i dół to:

> dalje, samo še mehka belina in tihi občutek, da plavaš navzgor. Veter in mraz ostaneta spodaj. In **mehka belina od vsepovsod naokoli** te počasi ugaša, da mineš kakor snežinka….[69].
>
> dalej tylko miękka biel i błogie poczucie, że płynie się w górę. Wiatr i mróz zostają na dole. **Otaczająca zewsząd miękka biel** powoli uspokaja, aż człowiek przemija jak płatek śniegu…[70].

„Dół" utożsamiany jest z ciemnością, mglistością, ciasnotą, natomiast góra, jak można wnioskować, z przestworem, wolnością, swobodą. To oznacza, że bohater jest ofiarą tylko dołu. „Góra", ponieważ nieznana, jest zbawienną tajemnicą, do której bohater zmierza, miejscem, gdzie ma nastąpić odkupienie bohatera z „dołu" przez samoofiarowanie. Opozycji „góra — dół" odpowiada opozycja „dobro — zło", o ile wyraża relację góra — kościół i dół — zabobonni mieszkańcy wsi. W tę relację nie wchodzi góra — chata Greflina, która utożsamiana jest ze złem, mieszkającym w niej diabłem/czarownicą, będącą uosobieniem demona. Podobnie opozycja ta odnosi się do sfery osobowościowej człowieka. „Dół" kojarzony jest z brakiem swobody wyboru, który jest cechą świata materialnego, z niewolą, zastygłymi formami i brakiem harmonii. Natomiast „góra" oznacza swobodę twórczego myślenia, harmonię oraz rzeczywistą metamorfozę. Mieszkańcy wsi, z punku widzenia głównego bohatera, są zabobonni, zamknięci na nowe wpływy, kierują się prawami przyrody, nie zaś rozumu. Dlatego też

[65] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 28.
[66] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 38.
[67] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 51.
[68] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 58.
[69] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 29.
[70] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 39.

nie wiadomo do końca, czy i gdzie jest poszukiwana „góra", czyli prawda. Poczucie niepewności dodatkowo podkreślają takie wyrażenia, jak *pravzaprav* czy tryb przypuszczający użyty w formie aluzji, że domniemana prawda mogłaby być żartem:

> In **pravzaprav** sploh ne more verjeti, da so ljudje res tako zelo **babjeverni. Človek bi se kratko in malo smejal — če ne bi bilo res**[71].
>
> I **w gruncie rzeczy** nie mieści mu się w głowie, że ludzie są naprawdę aż tak **zabobonni. Człowiek mógłby się nawet śmiać — gdyby to nie była prawda**[72].

Również z wypowiedzi jednej z postaci utworu wynika, że społeczność lokalna świata przedstawionego jest pogańska. Świadczą o tym *czarownica* (*čarovnica*) oraz *wilcze noce* (*volčji čas*):

> Tukaj je menda živela neka **čarovnica** […]. Tudi njej je bilo tako ime. Pravijo, da še prihaja…[73].
>
> Tutaj chyba mieszkała jakaś **czarownica** […]. I ona miała tak na imię. Mówią, że jeszcze przyjdzie…[74].

Na zdania, że:

> pa še **volčji čas** je blizu — prav gotovo ne spraviš nikogar čez **barje** in tja gor **po gozdu** […] še pet ali pa deset skupaj nas ne bi šlo[75].
>
> do tego zbliża się **wilczy czas** — na pewno nikogo teraz nie zmusisz, żeby szedł przez **bagno** i tam na górę **przez las** […]. Jeszcze pięciu albo nawet dziesięciu razem by nie poszło[76].

Rafael odpowiada słowem *neumnost*. Czuje się obco w otaczającej go przestrzeni, osaczony i uwięziony przez naturę i ludzkie spojrzenia. Tak też jest postrzegany:

> No, saj, ti ne veš, ker **nisi od tu**[77].
>
> No, jasne, ty nie wiesz, bo **nie jesteś stąd**[78].

[71] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 71.
[72] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 75.
[73] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 44.
[74] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 52.
[75] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 38.
[76] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 46.
[77] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 35.
[78] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 44.

Głównego bohatera i lokalną społeczność różni sposób myślenia, wynikający z ich przynależności do różnych światów. Obcość, inność w powieści wyrażają nie tylko dosłowne stwierdzenia, takie jak „nie jesteś stąd", lecz także subiektywne odczucia bohatera związane z jego relacjami ze światem zewnętrznym i brakiem umiejętności porozumienia się. Taka obcość przekłada się także na obcość w przekładzie. Polega na dodatkowym „spotkaniu inności i wzbogaceniu: wiedzy, wyobraźni, wrażliwości, narzędzi poznawczych" czytelnika docelowego, co pozwala mu „odkryć w sobie obcego i w obcym siebie"[79].

Rafael związany jest z „górą" przez wzgląd na swoje miejsce zamieszkania, pełnioną funkcję i światopogląd. Mieszkańcy wsi natomiast należą do „dołu". Rafael, przemieszczając się w kierunku góra — dół, przekracza granice różnych przestrzeni. Doświadczając przestrzeni fizycznej, zarówno otwartej, jak i zamkniętej, pojawia się także w przestrzeni „dołu". Uczestniczy w niej, stara się ją oswoić, ale do niej nie przynależy. Poczucie wyobcowania bohatera świadczy o percepcji „dołu" jako przestrzeni obcej. Dlatego w wyniku konfrontacji „dołu" z „górą" (kazanie Rafaela w kościele na wzgórzu, które wygłosił dla mieszkańców wsi w wieczór wigilijny) ucieka, totalnie rezygnując z poszukiwania przestrzeni świętej i tym samym pozwalając zwyciężyć *złu*.

Poruszanie się bohatera jest zorganizowanym pionowo ruchem, prowadzącym do złożenia siebie w ofierze. To cykl ofiarniczy polegający na przekraczaniu następujących po sobie granic, przechodzeniu przez kolejne etapy cyklu ofiarniczego. Przestrzeń jest elementem warunkującym dojście do celu. Można stwierdzić, że bohater powieści jest bohaterem drogi. Przemierza przestrzeń linearną, wzbogaconą o elementy przestrzeni punktowej[80].

Droga składająca się na cykl ofiarniczy podzielona jest na cztery części. Każda z nich wiedzie w innym kierunku oraz zmierza do osiągnięcia przez bohatera innego celu. Każdy z tych celów jednak zmierza do aktu samoidentyfikacji przez ofiarowanie. Przemierzanie owych dróg polega na wstępowaniu w kolejne partie przestrzeni i zstępowaniu z nich. Ruch „góra — dół" jest niewolniczą drogą ku wyzwalającej autodestrukcji. Celem dalej przytoczonych cytatów kolejnych etapów drogi, opisów osaczającej i wiążącej przestrzeni jest wywołanie w czytelniku dysonansu i oddziaływanie na jego układ współczulny[81]. Ta forma przemocy zadawanej przez ofiarę Trzeciemu jest sposobem wykorzystania „pozycji słabszego" i przejścia z pozycji obronnej do pozycji atakującej, która miałaby być sposobem na osiągnięcie celu[82]. Zamierzeniem autora mogłaby być chęć poparcia wynikającej z bezsilności bierności bohatera i uznanie jej za

[79] B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*…, s. 84.

[80] J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego*…, s. 311.

[81] Por. *Anatomia człowieka. Podręcznik dla studentów medycyny*. Red. J. Sokołowska-Pituchowa. Warszawa 1983, s. 462.

[82] Por. B. Szymkiewicz: *Zranione stany świadomości: o bólu, złości i nieświadomym używaniu siły w relacjach.* Warszawa 2006.

usprawiedliwioną przez odbiorcę tekstu. W tym znaczeniu rola ofiary i związana z nią pozycja moralnej wyższości polegałyby na działaniu bohatera, będącego skutkiem wykorzystania strategii empatycznych jako wyniku długotrwałej postawy wyczekiwania, bierności.

Pierwszą drogę bohater zamierza odbywać z plebanii do spelunki, do której prowadzi:

> gozdna steza s farovškega griča, (ki) je vodila po **ozki in neprijetno temačni soteski**[83].
>
> leśna ścieżka prowadziła z parafialnego wzgórza przez **wąski i nieprzyjemnie ponury wąwóz**[84].

Narrator opisuje szczegóły „pokonywanej" przez bohatera drogi:

> **sneg precej globlji**, kot na robovih ob soteski[85].
>
> śnieg był głębszy niż na jego brzegach[86].

oraz

> **pod šibkim snegom ledeno**[87].
>
> **pod sypkim śniegiem w niektórych miejscach zrobił się lód**[88].

podczas której widział:

> **daleč, globoko** spodaj v ravnici, […] **v močvirju**[89].
>
> **daleko, głęboko** w dolinach, a najbardziej — **w okolicy bagna**[90].

Nie osiągnął jednak swojego celu, znalazłszy się bowiem we wsi:

> Predvsem **zaradi teh psov** je potem zavil kar počez nek sadovnjak proti Greflinovi domačiji[91].
>
> Potem głównie **z powodu tych psów** skręcił i szedł przez sad w kierunku chaty Greflina[92].

---

[83] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 24.
[84] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 35.
[85] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 24—25.
[86] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 35.
[87] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 24—25.
[88] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 35.
[89] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 26.
[90] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 36.
[91] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 27.
[92] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 37.

Skierował się zatem ku wzgórzu. Podróż wywołała w świadomości bohatera uczucie chwiejności i zagubienia:

> zdelo se mu je, da se greben v resnici pomalem odmika, da se pobočje daljša kar samo od sebe in da je bila odmaknjenost te greflinove domačije na vrh […] **prevara**[93].
>
> zaczęło mu się nawet wydawać, że grzbiet się coraz bardziej oddala, że zbocze wydłuża się i że widoczna w oddali posiadłość Greflina na szczycie stoku […] to **złudzenie**[94].

Mimo wątpliwości i tego, że:

> Večkrat **se je hotel obrniti** in vrniti v vas[95].
>
> Kilka razy **chciał zawrócić** do wsi[96].

kontynuował swoją drogę. Jednak i tym razem, nie wytrzymawszy mgły, śniegu i mrozu, zmienił zdanie i zawrócił:

> **Zavil je** sledi navzdol. In kljub vsemu **skušal hiteti**[97].
>
> **Zawrócił** w dół po własnych śladach. Mimo wszystko **próbował przyspieszyć kroku**[98].

Droga skończyła się w spelunce, pierwotnie obranym przez bohatera celu. Cały czas, będąc w barze:

> **se je bal poti** na farovški grič[99].
>
> **bał się drogi** na wzgórze[100].

Na podróż powrotną zdecydował się następnego ranka:

> **Noge so bile trde in težke**[101]
>
> **Nogi miał sztywne i ciężkie**[102]

---

[93] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 28.
[94] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 38.
[95] V. Žabot: *Volčje noči*…
[96] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 38.
[97] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 30.
[98] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 39.
[99] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 37.
[100] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 45.
[101] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 51.
[102] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 59.

dlatego

> po griču navzgor je bilo še **težje gaziti** v celec[103].
>
> na wzgórze, po świeżym śniegu, **szło się gorzej**[104].

Wrony krążyły i krakały:

> kot da bi v resnici sploh ne bi bile ptice, ampak nekakšen **prisluh**, ki se vrtinči in huli in zgrinja in znova razblinja v tišino[105].
>
> jakby w ogóle nie były ptakami, lecz jakimś **złudzeniem**, które krąży, skrada się, zbiega i znów rozbiega w ciszy[106].

Wchodząc na wzgórze:

> na položnejših delih rebri **je bilo bolj ledeno pod snegom**. Še najlažje je hodil tik **ob drevju, po goščavju, med glogom**, ker tam ni drselo in se je lahko tudi takoj ujel za grm ali vejo, če je bilo treba […] raje delal ovinke po možnosti po obrobjih goščar[107].
>
> Łagodniejsze partie zbocza góry **były bardziej oblodzone**. Najłatwiej mu się chodziło tuż **przy drzewach, między zaroślami, głogiem**, bo tam nie było tak ślisko i w razie potrzeby mógł się od razu chwycić za gałąź […], dlatego wolał iść obrzeżami gęstwin[108].

Aż znalazł się na plebanii. Następna zmiana miejsca bohatera nastąpiła w dzień św. Mikołaja, kiedy w przebraniu biskupa wraz z Jemimą i profesorem w strojach diabłów udali się w drogę do wsi:

> Šele komaj **se je začelo mračiti**, ko se je napotili v dolino. […] Rafael je zakoračil naprej. Nakar so hodili molče, tesno drug za drugim **kakor z nekakšno bojaznijo v mislih in dušah**, kot bi se bali zmotiti **mir** in legajoči **somrak po goščarah**[109].
>
> **Zaczynało zmierzchać**, kiedy skierowali się ku dolinie. […] Rafael szedł przodem. Szli w milczeniu, ciasno, jeden za drugim, **jakby z jakimś strachem w myślach i duszach**, jak gdyby bali się przerwać **spokój** i zalegający **po gęstwinach mrok**[110].

---

[103] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 51.
[104] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 59.
[105] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 52.
[106] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 59.
[107] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 55.
[108] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 61.
[109] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 94.
[110] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 97.

Do doliny prowadziła stroma i wąska ścieżka, a:

> Med drevesi po rebri **navzgor** se je izmed drevja hulila **gosta megla**[111].
>
> Między drzewami po grzbiecie **w górę** rozpościerała się **gęsta mgła**[112].

Rafael:

> **Spodaj**, na ravnem, je zavil do grmičja, ki se je čez nekoliko privzdignjen greben na pusto razraščalo iz močvirja. […] In kdove kako so se tod povsod naokoli **iz goste megle izvijale vrbe**, z leve in desne… […] Povsod samo vrbe… kot čudna, negibna bitja, ki stojijo in molčijo in zapirajo pot, da je treba v **ovinke in vijuge, ki najbrž nikamor ne vodijo**[113].
>
> **Na dole**, na równinie, skręcił ku krzakom, wyrastającym z bagna nad lekko wzniesionym zboczem góry. […] I nie wiadomo, skąd nagle zewsząd naokoło, z prawa i lewa, **z gęstej mgły wyłaniały się wierzby**… […] Wszędzie tylko wierzby… niczym dziwne, nieruchome istoty, które stoją i milczą, i zastawiają **drogę tak, że trzeba było błądzić i skręcać, a pewnie prowadzą donikąd**[114].

Zapadła noc i Rafael zauważył, że brakuje profesora i Jemimy:

> Potem **je taval** […]. In v udih je teža in v mislih je zmeraj manj volje in med vrbami spredaj in zadaj in vse naokoli, **po zasneženem brezpotju je gluha samota**[115].
>
> Potem nadal **błądził** […]. W członkach ociężałość, a w myślach coraz mniej woli. Między wierzbami z przodu i z tyłu, wszędzie dookoła **na zaśnieżonych bezdrożach głucha samotność**[116].

Następnie znalazł się w domu Greflina, przyprowadzony przez jego współlokatorkę. Z chaty Greflina, zamiast na plebanię, męczony myślami o tym, czego dowiedział się w spelunce, udał się do baru we wsi i z baru znów na górę, po zboczu wzgórza, do probostwa. Ostatnie dwa typy zmiany przestrzeni bohatera w utworze znacząco różnią się od wcześniejszych przemieszczeń. Pod wpływem przeżyć wewnętrznych:

> tudi za dne **je bilo neprijetno** […] kadarkoli je moral iz kuhinje, mu **je bilo mučno in zoprno**. Najraje bi se nekam skril[117].

---

[111] V. Žabot: *Volčje noči*…
[112] V. Žabot: *Wilcze noce*…
[113] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 96.
[114] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 99—100.
[115] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 100.
[116] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 102.
[117] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 148.

> Także za dnia **było mu źle** […]. Za każdym razem, kiedy musiał wyjść z kuchni, **było mu ciężko i paskudnie**. Najchętniej gdzieś by się ukrył[118].

Dlatego Rafael zaczął chodzić na popołudniowe spacery:

> po goličavi za cerkvijo[119],
>
> po polanie za kościołem[120],

które przybrały formę bezcelowej tułaczki bohatera:

> **Taval je kot igubljen** in potem, kar tako, brez določenega namena in cilja **zaobrnil** po rebri navzdol[121].
>
> **Błądził więc jak zagubiony**, a później ot tak, bez konkretnego zamiaru, **zawrócił** po grzbiecie wzgórza na dół[122].

Rozpoczął drogę w poszukiwaniu pomysłu na wigilijne kazanie:

> Navzdol grede **je rozmišljal** o pridigi… ter o miru in harmoniji, o mirnem ubranem sozvočju glasov in tišine — **o skladju s celoto**[123].
>
> Idąc w dół, znów **myślał** o kazaniu…, o spokoju i równowadze, o spokojnym, zgodnym współgraniu głosów i ciszy — **o jedności z całością**[124].

Szedł, aż:

> Spodaj, na ravnem **se je gaz jela racepljati in se izgubljati v razne smeri**, celo proti močvirju, kar zagotovo ni moglo pomeniti bližnice do Vrbja[125].
>
> Na dole, na równinie, **ścieżka zaczęła się rozgałęziać i rozchodzić w różnych kierunkach**, nawet w kierunku bagna, co nie mogło oznaczać, że Vrba jest już blisko[126].

Im był bliżej wsi, tym ścieżka stawała się coraz węższa. Celem jego drogi okazała się spelunka, w której spotkał się z Agą. Potem tułał się między domami, aż zapadł mrok i zapanowała martwa cisza. Słychać było jedynie wiatr. W tym momencie nie potrafił zdecydować, czy ma iść na plebanię, wrócić do Agi czy też do Greflinki. Ostatecznie:

---

[118] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 146.
[119] V. Žabot: *Volčje noči*…
[120] V. Žabot: *Wilcze noce*…
[121] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 148.
[122] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 146.
[123] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 150.
[124] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 148.
[125] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 151.
[126] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 148.

Kar **odšel je**. […] **Navzgor**. Proti farovžu[127].

Tak **odszedł**. […] **W górę**. Ku plebanii[128].

Między końcową zmianą przestrzeni przez bohatera a poprzednimi typami miejsc zauważa się różnice. Tylko w ostatniej drodze bohatera, prowadzącej po bezdrożach, w poszukiwaniu ratunku z ciasnej i zaściankowej przestrzeni bohater, nabywający cechy bohatera stepu, pojmuje przestrzeń horyzontalnie, porusza się także w obrębie jej szerokości (dochodzi tutaj kategoria „lewo — prawo”). Ostatnią drogą bohatera jest ucieczka z kościoła podczas wygłaszania własnego kazania:

> **Pobegnil je**. […] Nekaj strašnega se je dogajalo v cerkvi. In ni zavil na farovž. […] Kar **navzdol**, po rebri, po snegu se je dvizal in opotekal, kar med hrastjem in glogom in grapami, ki so temačno in belo obenem zijale v mesečino. […] **Skušal se je umiriti** […] in najti gaz, ki jo je bil že tam zgoraj, pri cerkvi zgrešil, ki pa vseeno ni mogla biti prav daleč stran od mesta, kjer je zavil med grmičje. Vendar pa tokrat tudi med tem grmičjem ni bilo težko hoditi […] tu ali tam zavil okrog globače ali jarka ali goščare — nekoliko v ovinek, nekoliko postrani ter znova naravnost navzdol, proti ravnici, ki se je kmalu široka in vsa v mesečini razprla v pogled. […] **obrnil se je ter skušal vrniti do obvznožnih goščar. Vendar jih ni bilo več**[129].
>
> **Uciekł**. […] Coś strasznego się działo w kościele… Szedł po śniegu **w dół**. Stokiem, potykając się, między dębami, głogami i urwiskami, gapiącymi się jednocześnie ciemno i biało w księżyc. […] Próbował się uspokoić […] i znaleźć ścieżkę, zgubioną już tam na górze, przy kościele, nie mogła przecież być daleko od miejsca, z którego zaczął swą wędrówkę między wzgórza. Lecz teraz nie było aż tak ciężko chodzić między zaroślami i drzewami […], omijając dziury, wąwozy albo gęstwiny — trochę okrężnie, trochę bokiem oraz znowu prosto w dół, w kierunku równiny, w blasku księżyca otwartej na całą szerokość horyzontu. […] **Odwrócił się, chcąc wrócić do gęstwiny u podnóża góry. Ale ich już nie było**[130].

Kolejno pokonywane przez bohatera drogi, jej etapy i ruchy między nimi znajdują odzwierciedlenie w stanie psychicznym i motywacji bohatera, który w większości z powodu upojenia alkoholowego raz jest uległy, bierny, innym razem waleczny i dążący do osiągnięcia wcześniej postawionego celu. Do ruchu popychają go gratyfikacje w postaci danych w przestrzeni zewnętrznej znaków i zdobytych etapów drogi. Charakterystyczne dla pokonywanych przez bohate-

[127] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 162.
[128] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 157.
[129] V. Žabot: *Volčje noči*…, s. 179—180.
[130] V. Žabot: *Wilcze noce*…, s. 172—173.

ra dróg są trudne warunki: wąskie ścieżki, ciemność, śnieg, mróz, las, strome zbocza, silnie wiejący wiatr. Wywołują one nastrój grozy, tajemnicy, strachu i dają poczucie niepewności, niebezpieczeństwa. Przestrzeń linearna, będąca jednocześnie przestrzenią otwartą, stanowi o wewnętrznej przemianie bohatera. Nie jest to jednak przemiana moralna, ale umacniająca bohatera w przeświadczeniu, że znalezienie przestrzeni świętej w miejscu, w którym się znajduje, nie jest możliwe, a tym samym niemożliwe jest ofiarowanie bądź ofiarowanie, które okaże się skuteczne i wprowadzi zmiany wśród okolicznej społeczności. Brak wiary i uczestnictwa społeczności w obrzędzie zaplanowanym przez Rafaela skazywały go na klęskę. Dlatego wybiera ucieczkę. Bohater uświadamia sobie, wielokrotnie zatrzymując się, zawracając i błądząc, że drogi, po których się porusza, w rzeczywistości prowadzą donikąd. Dlatego krąży wokół wsi oraz dwukrotnie wraca do spelunki, pchany podświadomym pragnieniem spotkania się z barmanką. Błądzi między wierzbami, popychany przez wiatr, któremu raz się poddaje, innym zaś razem z nim walczy. Trudne warunki atmosferyczne odzwierciedlają nie tylko trud w pokonywaniu drogi, lecz także obrazują przestrzeń mentalną bohatera. Rafael szuka bowiem rozwiązania zagadki (czy profesor rzeczywiście chce go zabić), próbuje oswoić obcą dla siebie i niesamowicie tajemniczą przestrzeń oraz musi się zdecydować, czy podążać w kierunku trudno lub wcale nieosiągalnego celu, jakim jest poszukiwanie przestrzeni świętej. Dlatego, popychany przeciwnościami, pokonuje nie jedną, lecz kilka dróg, często krętych, które także przeżywa wewnętrznie.

Dążenie do samoofiarowania, widoczne zarówno w oryginale, jak i w przekładzie, podkreśla fakt, że Rafael jest osobą religijną, która, opierając się na teorii Eliadego[131], dąży do dotarcia do centrum, środka świata. Zauważamy, że w obrębie własnej przestrzeni bohater porusza się niepewnie, być może z powodu poczucia wyobcowania, związanego z przybyciem do zupełnie nowego, obcego miejsca. Nie potrafi podążać wyznaczoną przez siebie drogą. Pod wpływem czynników zewnętrznych często zmienia zdanie, kierowany uczuciem strachu i niepewności decyduje się na nie do końca zgodne ze swoim przeświadczeniem rozwiązania. Ale dzięki temu odbywa się w nim przemiana wewnętrzna. Bohater nabiera siły, ma nadzieję, że uda mu się, jeśli nie zmienić mentalność, to przynajmniej wpłynąć na zdanie mieszkańców wsi. Jednak w poczuciu własnej bezsilności ucieka. Rafael chce bowiem wyznaczyć drogę do środka, chce umożliwić ludziom doświadczanie przestrzeni *sacrum*, która przez przeżycie hierofanii otwarłaby dla nich sferę transcendentalną[132]. Przez dominującą przestrzeń *profanum* trudno wyznaczyć środek. Również trudno mówić o ukierunkowaniu człowieka ku niejednorodnej przestrzeni *sacrum*. Brak tej orientacji powoduje, zdaniem Eliadego, że człowiekowi brakuje wyznacznika i gubi się w otaczają-

[131] Por. M. Eliade: *Sacrum, mit, historia*…
[132] Ibidem, s. 79.

cym go świecie[133]. Świadczą o tym, zarówno w oryginale, jak i przekładzie, styl komunikacji językowej i leksyka.

Stereotyp Słoweńca ofiary w przekładzie został nieznacznie osłabiony. Miały na to wpływ system językowy, pragmatyka języka i świadomość kulturowa oraz wiedza uprzednia[134] odbiorcy docelowego. W oryginale dodatkowo rolę ofiary wzmacniały przede wszystkim składnia, długie, wielokrotnie złożone zdania podrzędnie lub niesynchroniczny ciąg zdań łączonych za pomocą spójników *in*, *potem* oraz kategorie gramatyczne przymiotnika, imiesłowu. Rozbudowane zdania słoweńskie również ukazują stereotyp ofiary w znaczeniu zależności od systemu językowego, jego skomplikowania, zagmatwania w jego strukturze, a zatem ofiarowania się, poddania jego zasadom. W przekładzie zdania zostały podzielone na krótsze, niwelując tym samym efekt stereotypu ofiary.

W przekładzie powieści *Wilcze noce* Vlada Žabota stereotyp Słoweńca ofiary występuje w kilku znaczeniach. Ofiara i ofiarowanie kojarzone zwykle z zasadą bierności, uległości, zależności i bycia postawionym w pozycji słabszej, ulegającej przemocy, w powieści występują także jako forma przemiany, regeneracji, rozwoju, tj. rezygnacji z czegoś na rzecz czegoś innego, lepszego, doskonalszego, oraz jako forma przemocy na Trzecim, używana jako środek do osiągnięcia celu, jakim jest owa regeneracja, przemiana. Związek stereotypu ofiary z archetypem ofiary pozwala się odwołać do założeń psychologii Junga, według którego ofiarowanie ma prowadzić do zjednoczenia przeciwieństw, wynikających z połączenia słów „ofiara" i „archetyp". Ofiara jest symbolem, a archetyp ofiary — schematem postępowania ludzkiego, schematem dawania i otrzymywania w zamian[135]. Ponadto, jak pisze Zenon W. Dudek, nawiązując do teorii Girarda, ofiara jest również procesem, który w planie aksjologicznym jest wywołany przez utratę poczucia sensu[136]. Tadeusz Kobierzycki nazywa ten proces „metabolizmem aksjologicznym"[137], polegającym na przekształceniu zjawisk bólu i cierpienia, a więc zjawisk niszczących, deprecjonujących, w zjawiska odwrotne, przynoszące zadowolenie i korzyści w planie psychicznym i metafizycznym. W powieści Žabota dają temu wyraz autentyfikacja przeżyć i całościowe podejście do istoty ludzkiej, pojmowanej jako byt wspólny, a nie tylko pewien jej wycinek. Ból i cierpienie są podstawą jej rozwoju. Lecz podstawą także jej walki z kulturą. Žabot nie zauważa, że dzięki kulturze ból i cierpienie otrzymują inny wymiar. Dlatego nie dochodzi do ofiarowania. Jak twierdzi Dariusz Karłowicz, ofiara nadaje sens cierpieniu, zmienia je w czyn duchowy, wynosząc poza

[133] Ibidem, s. 80.

[134] Por. R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000, s. 97—109.

[135] C.G. Jung: *Symbol przemiany*…, s. 65.

[136] Por. Z.W. Dudek: *Kozioł ofiarny jako personifikacja kompleksu Cienia*. „Albo albo" 2001, nr 4, s. 28.

[137] T. Kobierzycki: *Ontologia cierpienia*. „Albo albo" 2001, nr 4, s. 89.

ramy rzeczywistości doznawanej zmysłami[138]. Według Žabota, podobnie jak dla wielu innych słoweńskich autorów, cierpienie ma moc regenerującą i budującą. Dlatego literatura, stworzona na podstawie bólu i cierpienia, jest ofiarą składaną narodowi. Celem takiej literatury jest cierpienie i poświęcenie w imię indywidualnego i zbiorowego rozwoju z ukierunkowaniem na przyszłość.

Przekład powieści umożliwia polskiemu czytelnikowi odebranie bohatera ofiary jako stereotypu Słoweńca, lecz nie tak intensywnie, jak w oryginale. Na osłabienie stereotypu Słoweńca ofiary wpłynęły między innymi świadomość polskiego odbiorcy, dla którego **ofiara** jest osobą poświęcającą się w imię narodu, społeczności, własnego interesu, jednak jej niemożność podjęcia działania nie wynika z bierności, strachu lub niechęci, lecz jest przyczyną oddziaływania czynników zewnętrznych, na które sama nie ma wpływu. Natomiast bohater ofiara w przekładzie powieści *Wilcze noce* jest ofiarą samego siebie, swoich myśli, kompleksów. Jego bierność i uległość cudzej przemocy wynika z niskiego poczucia własnej wartości. Jest jednak aktywny w sferze mentalnej, co wskazuje na tendencje destereotypizacyjne, przekształcenie roli ofiary w kierunku regeneracji i tym samym rozwoju spowodowanego cierpieniem. Destereotypizacja w przekładzie powieści Vlada Žabota odbyła się na płaszczyźnie zarówno językowej, jak i stylistycznej. Wybory translatorskie tłumaczki, będące wypadkową jej wiedzy uprzedniej, stosunku do obcości, jej światopoglądu, postawy empatycznej i związanej z nią wrażliwości, przedstawiły polskiemu odbiorcy stereotyp Słoweńca ofiary w międzykulturowej i intersubiektywnej perspektywie, choć w dużej mierze związanej z bliskością kultur polskiej i słoweńskiej.

[138] Por. D. Karłowicz: *Arcyparadoks śmierci. Męczeństwo jako kategoria filozoficzna — pytanie o dowodową wartość męczeństwa*. Kraków 2000.

**Marlena Gruda**

## Stereotip Slovenca žrtve v prevodu romana Vlada Žabota *Wilcze noce*

Povzetek

Prevod romana *Wilcze noce* Vlada Žabota je izvir znanja o slovenskem značaju in stereotipih, zlasti heterostereotipih, oblikovanih pod vplivom slovenske kulturne raznolikosti, zgodovinskih dogodkov in družbeno-političnega položaja Slovenije. Karakterološka slovenska neenotnost je očitna tudi v jeziku prevoda, na njegovi semiotično-semantični ravni. Prevod omogoča poljskemu sekundarnemu sprejemniku spoznati stereotip Slovenca kot osebo, ki si prizadeva za samouničitev s potjo ritualnega trpljenja in na ta način z vplivanjem na Drugega z različnimi

obredi vsakdanjega življenja, skupnega nasilja in samožrtvovanja. Besedilo prevoda, ki je nastalo 14 let po izidu izvirnika v Sloveniji je oblika obračuna s spremembo predstave Slovenca v poljski in slovenski zavesti.

Ključne besede: žrtev, Slovenec, samožrtvovanje, pasivnost, trpljenje, prostor.

**Marlena Gruda**

## Stereotypical Slovene victims novels in translation using Vlado Žabot's novel *Wilcze noce*

### Summary

The novel *Wilcze noce* of Vlado Žabot is the source of knowledge about the Slovene character and stereotype including heterosterotype, formed under the influence of the cultural diversity of Slovenia, its historical and socio-political events. This unevenness of character is plain in the language of translation, in the semiotic and semantic structure. The polish reader can because of the translation of the novel *Wilcze noce*, come to know the stereotypical of Slovene as a person with strong self-destructive tendencies realized by the means of the ritual suffering at the same time influencing the 'Other' in the form of daily life rituals, group violence and self-sacrifice. The text of the translation was shaped 14 years after the first original Slovene edition and is a form of coming to terms with a change of the image of the Slovene in Polish and Slovene mentality.

Key words: victim, Slovenian, self-sacrifice, passivity, pain, space.

# Stereotypy odbioru



Przekłady
Literatur
Słowiańskich

**Bożena Tokarz**

# *Ostatnia Wieczerza* Pawła Huellego (i Jany Unuk) jako konfrontacja z tradycją, z własną i cudzą kulturą

W 2010 r., zaledwie trzy lata po polskim wydaniu, ukazał się w Słowenii przekład powieści *Ostatnia Wieczerza* Pawła Huellego w tłumaczeniu Jany Unuk. Dowodzi to, że podjęty przez autora temat jest interesujący nie tylko w jego kulturze rodzimej, co nie powinno szczególnie dziwić. Autor przywołuje obszar trzech religii oraz kultur stanowiących o ich podstawach. Dominuje jednak pytanie o to, co się stało (lub co się dzieje) z wielkim mitem chrześcijaństwa, podstawą ustanowienia religii i oczekiwanych związków międzyludzkich, okupionych przez Boga-Człowieka. Temat człowieka widzianego w czasie sakralnym i w czasie teraźniejszym, wywyższonego i sakralizowanego oraz człowieka małego i złego otwiera szeroki dyskurs antropologiczny, osadzony w polskim życiu artystycznym i społeczno-politycznym oraz w świadectwach przeszłości i w przypuszczeniach jej dotyczących. W powieści łączy się żywioł krytyczny w planie społeczno-politycznym i artystycznym z żywiołem uniwersalnym (sakralnym), ponad konkretnym czasem i przestrzenią. Kondycję człowieka określają obie przestrzenie, sytuując go wszędzie i zawsze, w której to perspektywie szczególną rolę odgrywa kultura nadawcy, dostarczająca mu możliwości informacyjnych, pochodzących z religii, przeszłości i teraźniejszości.

W świecie chrześcijańskim momenty graniczne w zakresie przenikania sacrum i profanum stanowi między innymi: Boże Narodzenie, Ostatnia Wieczerza, Ukrzyżowanie i Zmartwychwstanie oraz związane z nimi znaczenia sym-

boliczne wspólnoty, nadziei, przyjaźni, miłości, zdrady, śmierci (krzyżowania) i Odkupienia. Tworzą niezamknięty cykl zstępowania i wstępowania za sprawą ustanowienia Eucharystii, dzięki czemu w chrześcijaństwie został połączony w kształcie spirali czas judaistyczny, linearny, wyobrażany jako strzała, i czas antyczny (grecki), kolisty, przedstawiany jako koło. Momenty przechodzenia eksponują relacje Boga i człowieka oraz związki międzyludzkie w czasie *in illo tempore* i w czasie historycznie realnym, przyczyniając się również do rozważań gnostycznych. Usankcjonowane w planie religijnym znaczenia składają się na przyjęty system etyczny i związaną z nim aksjologię wykraczającą poza krąg wyznawców konkretnej religii.

O ile religia umacnia się w ciągłych powrotach w liturgii do czasu *in illo tempore*[1], aktualizując akt ustanowienia, o tyle sztuka w tak bezpośredni sposób nie wraca do początków, lecz strzegąc swej ciągłości istnieje między przeszłością a przyszłością, będąc tu i teraz. Paradoksalnie obie te domeny łączy wiara i przeżycie metafizyczne, jednakże pod warunkiem ich autentyczności. Sztuka zależy więc od: światopoglądu, doświadczeń zmysłowych, umysłowych, historycznych, społecznych, politycznych, systemu wartości, zdolności mentalnych i umysłowych oraz od zwykłej ludzkiej wrażliwości. W przeciwnym wypadku staje się grą stereotypów, klisz, gestów, konwencji. Huelle w powieści, nazywanej przez narratora kroniką, zderza z sobą powierzchowną religijność — stereotyp (zagarnia nawet Eucharystię), anomalie w instytucji Kościoła, dyskurs i akcje wokół Nowej Sztuki z tradycją malarską Ostatniej Wieczerzy i Ukrzyżowania, z księgą świętą — *Biblią*, doświadczeniami artysty-pielgrzyma do Ziemi Świętej (David Roberts, Juliusz Słowacki i Autor) oraz z wydarzeniami, jakie zaszły w polskim życiu społeczno-politycznym w ciągu ostatniego trzydziestolecia. Interpretuje wielki mit, przywołuje źródła i dowody wiary, szuka istoty człowieczeństwa, jej archetypicznej podstawy, zmuszając odbiorcę do postawienia sobie pytania o wartości (osobiste, zawodowe, zbiorowe). Wyobrażenie, sen, fikcja literacka mieszają się z realiami geograficznymi, społecznymi i artystycznymi faktami, a wszystko to w celu: destereotypizacji Ostatniej Wieczerzy, której stereotyp zepchnął w cień wagę symbolu ofiarowania, poświęcenia, wspólnoty, przejścia między ludźmi i między światami, a także ciągłego napięcia obecnego w człowieku między dobrem, altruizmem, pragnieniem zbawienia a złem, egoizmem, oszustwem, Judaszową zdradą; a także destereotypizacji obrazu sztuki i artysty jako awangardowego odkrywcy; demistyfikuje również obraz katolickiego duchownego jako pasterza, przewodnika i powiernika. Dotyka w ten sposób najbardziej wrażliwych wartości: religijnych, społecznych i estetycznych. Tropiąc współczesną manipulację na poziomie społecznym, religijno-wyznaniowym i artystycznym, narrator kroniki pokazuje, jak najwyższe idee i obrazy stają się stereotypami w rękach manipulatorów

[1] Por. M. Eliade: *Sacrum, mit, historia*. Tłum. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970.

za sprawą nadania im jednostronnej i jednokierunkowej interpretacji, jak różnorodność i wieloznaczność można odczytywać stereotypowo, redukując bądź wymazując wynikające z nich wartości. Będąc w środku wydarzeń (śnionych i na jawie), jest on jednocześnie z boku; nie chce narzucać czytelnikowi jednej interpretacji zjawiska, dlatego wybiera postawę niepewności w technice pisania e-maili, w podjęciu konwencji kroniki, odniesieniach intertekstualnych, w zwrotach warsztatowych do odbiorczyni, będących głośną repliką dialogu z nią, w wykorzystaniu poetyki snu, mozaiki, tworząc tekst, którego odbiór jest świadomie zawieszony na pasmach redundancji[2]. Technika przekazu Huellego oparta na nadmiarze informacji (dopuszczalnym w kronice) komunikuje swoją strukturą o kondycji współczesnego człowieka w perspektywie jego aktywności jednostkowej i zbiorowej, artystycznej, zawodowej, społecznej i politycznej; miesza czasy i przestrzenie. Natłok bodźców zmysłowych (nie bez przyczyny ważnym elementem centralnego wydarzenia kroniki jest „korek" komunikacyjny) i umysłowych zmusza do dokonywania wyborów interpretacyjnych, opartych w rzeczywistości najczęściej na stereotypizacji lub znacznie rzadziej na próbie zrozumienia.

Wokół misterium Ostatniej Wieczerzy, na które składają się wszystkie możliwe ludzkie reakcje od oddania, przyjaźni, uwielbienia po zaprzaństwo i zdradę, koncentrują się opowieści w kronice. Większość z nich burzy stereotypy emocjonalne nacechowane pozytywnie w kulturze. Są one związane z życiem duchowym: z religią i ze sztuką. Ich zbawcza moc dotyczy perspektywy transcendentalnej: boskiej i ludzkiej. W jednym i w drugim przypadku przekraczana jest granica materialnej realności w kierunku transcendencji różnie rozumianej w przeżyciu metafizycznym i estetycznym. W powieści został ujawniony mechanizm zagarnięcia przez stereotyp tego, co jest jego odwrotnością, czyli jednostkowości, wrażliwości, złożoności i niejednoznaczności. Ostatnia Wieczerza pojawia się jako odniesienie do bieżących wydarzeń, tkwiące w podświadomości kulturowej, jako obrazy malarskie na jej temat, jako świecki powrót do czasu *in illo tempore* podczas sesji zdjęciowej w teatrze przy placu Węglowym oraz w postaci zniszczonego przez awangardyków obrazu Mateusza. A także jako sprowadzenie złożoności misterium do pustego gestu, bez świadomości jego znaczenia i pochodzenia.

Jednocześnie z zagarnianiem przez stereotyp sfer mu przeciwnych rozwija się w powieści wątek poszukiwania tajemnicy przez artystów takich, jak: Roberts, Słowacki i Autor, którzy próbują coś istotnego przeżyć, doznać i wyrazić, wierząc w możliwości odkrywcze sztuki. Ostatnia Wieczerza nie jest dla nich martwą reprodukcją wiszącą na ścianie. Podobnie martwy jest stereotyp sztuki burzącej przeszłe dzieła, stereotyp sztuki awangardowej, która awangardą już

[2] Por. U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Tłum. A. Weinsberg. Przedmowa P. Czerwiński. Warszawa 1972, s. 92—101 — na temat struktury komunikatu estetycznego.

nie jest, ponieważ nic nie mówi o człowieku. Stereotyp sztuki awangardowej powstał z pomieszania gestu artystycznego lub paraartystycznego z dziełem, ponieważ dzieło prawdziwie awangardowe nie tylko wyraża nowego człowieka, lecz także go odkrywa dla niego samego. W powieści awangardycy rozumieją awangardowość jako szokowanie samo w sobie odkrywcze, co bywa najczęściej pustym gestem.

Uniwersalna problematyka powieści Huellego sprawia, że ma ona wielu adresatów, a ich zasięg ogranicza wyłącznie język; wyjątek stanowią PRL-owskie realia, których jednak nie należy lekceważyć. Autorowi niewątpliwie zależy na szerokim i uniwersalnym odbiorze, o czym informują zamieszczone motta:

> Historyję tę autor, który ją napisał, tak chciał mieć w imionach ukrytą, że nawet kraju, w którym się stała, nie chciał wyrazić dla wielkiej szkarady, która się w niej stała, nie chcąc kraju, familji i krewnych, jeszcze podobno żyjących, wstydzić: kędykolwiek się stała, dosyć na tym — jako on mówi — że jest prawdziwa.
>
> Michał Jurkowski, *Historyje świeże i niezwyczajne*, około 1714[3]

oraz

> Byłem dla nich życiem, lecz oni byli dla mnie śmiercią.
>
> Mani, Psalm CCXLVI[4]

Realia i konkretne wydarzenia obecne w tekście pełnią funkcję *exemplum* wykorzystywanego, tak jak w dawnych kronikach i w kazaniach. Motta nie pozostawiają wątpliwości co do hipotezy interpretacyjnej[5] zawartej w tekście. Opisywane zdarzenie, które ma bogate kulturowo (w czasie i w przestrzeni) asocjacje, jest wartościowane jako „szkaradne", wyraźnie wskazując na kontekst etyczny, aksjologiczny i ontologiczno-antropologiczny. Wobec takiego sygnału pozornie odległe od siebie wydarzenia układają się w cztery wątki: etyczno-antropologiczny, etyczno-artystyczny, etyczno-społeczny i psychologiczny. Ich źródłem są: nowotestamentowa Ostatnia Wieczerza, liturgia Eucharystii oraz ikonografia Ostatniej Wieczerzy. Wielki mit kultury chrześcijańskiej[6] stał się podstawowym symbolem w języku liturgicznym Kościoła, pozwalającym na ciągłe powroty do czasu *in illo tempore*. Jednocześnie podlegał stereotypizacji, czyli redukcji przesłanek zawartych w opowieści biblijnej, stając się znakiem indywidualnego poświęcenia i przeistoczenia cierpienia w dobro, znakiem zdrady Mistrza i wspólnoty, śladem fundującym wspólnotę, a wszystko to w zależności

[3] P. Huelle: *Ostatnia Wieczerza*. Kraków 2007, s. 7.

[4] Ibidem.

[5] Por. U. Eco: *Lector in fabula.* Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 127—134.

[6] Osobną uwagę należałoby poświęcić relacjom między mitem a stereotypem.

od interpretatora, kapłana i artysty. Jednym z pierwszych przesunięć w wyobrażeniu Ostatniej Wieczerzy był przekład *Biblii* na język łaciński, tzw. *Wulgata*, gdzie greckie słowo *anékeito* przetłumaczono jako *discumbebat*, co oznacza 'zasiadł', zamiast 'położył się'. Do zmiany znaczenia doszło najprawdopodobniej pod wpływem kultury przyjmującej (chrześcijańskiej), w której pozycja półleżąca lub leżąca kojarzyła się z rozwiązłością, niezależnie od opisanego w Ewangelii (Mateusza, Łukasza czy Marka) wydarzenia. W tym kierunku rozwijały się też wyobrażenia ikonograficzne.

Na przestrzeni czasu zawarty w źródłach komunikat uległ stereotypizacji, pozostała jednak pewna potencjalność, której możliwości zaistnienia sprawdza narrator w planie etycznym. Z przesłaniem tym koresponduje na zasadzie kontrapunktu zamieszczona na okładce polskiego wydania fotografia Bena Willikensa zatytułowana *Abendmahl*. Przedstawia ona ideę i interpretację współczesną Ostatniej Wieczerzy: nakryty obrusem pusty stół w głębi neoklasycystycznej sali, przy którym nikt nie zasiada, jakby oczekiwano na biesiadników. Brakuje apostołów i ich Nauczyciela. W powieści zniknęli oni z płótna Mateusza, zniszczonego przez awangardyków. Na fotografii jeszcze nie zasiedli do stołu lub już odeszli.

Wartości etyczne zostały postawione w centrum powieści Huellego, ponad kulturami i religiami, ujawniając się w różnych formach, wydarzeniach i ludziach, tak jak scena ukrzyżowania z Ewangelii na obrazach dawnych mistrzów — Antonella da Messina, Andrei Solaria, Michelle'a da Verona, Belliniego. Wymienieni malarze przedstawiali scenę ukrzyżowania Jezusa na tle niezgodnym z autentycznym pejzażem Jerozolimy, lecz bliskim im krajobrazowo lub wyobrażeniowo, ponieważ chcieli przybliżyć dramat Człowieka-Boga, który mógł wydarzyć się w każdym miejscu: „Jakby mówili widzowi: spójrz, to zdarzyło się wszędzie, także w twoim mieście"[7]. Taki wybór koncepcji przedstawieniowej stanowi jedną ze strategii wejścia odbiorcy w kontakt z przeżyciem przedstawiającego artysty. Inaczej zrobił David Roberts, dbając o realizm miejsca. Owo tło w obrazach wielkich mistrzów wiele mówi o granicach wyobraźni, rozumienia, kulturowej i osobistej interakcji z tematem, postrzegamy bowiem to, co chcemy widzieć, czyli w taki sposób, do jakiego przygotowała nas nasza kultura oraz indywidualne możliwości zmysłowe i umysłowe. Huelle nie bez przyczyny wprowadził stereotyp religijny w polską rzeczywistość ostatnich dwudziestu lat. Wrażenie narratora o tym, że w każdej chwili „można przekroczyć granicę, za którą kontury rzeczy, spraw i ludzi tworzą odmienny wzór"[8], podkreśla zależność między treścią postrzeżenia a miejscem, czasem i perspektywą podmiotu, mimo wyznania narratora-kronikarza, który przytacza Mrożka: „[…] nie zobaczyłem tego, co pragnąłem, lecz to, co musiałem

[7] P. Huelle: *Ostatnia Wieczerza*…, s. 66.
[8] Ibidem.

ujrzeć”[9]. Stereotyp religijny (wiara) oraz estetyczny wprowadzony w polski kontekst nie zmienił się, ponieważ żaden stereotyp nie jest podatny na zmiany, jednak zabieg ten zmusza do ujrzenia tego, czego nie chce się dostrzegać, co wywołuje pytania, prowokuje do wartościowania i przede wszystkim do myślenia. Stereotypy: ‘Polak wierzący i katolik to prawy i dobry człowiek’ oraz ‘Prawdziwym artystą jest artysta awangardowy, ponieważ burzy tradycję’, ‘Wolność i solidarność nie dopuszcza nadużyć moralnych’, zostały zdemaskowane w konfrontacji z rzeczywistością, służąc gorzkiej diagnozie etycznej, artystycznej i społecznej. W naszkicowanym obrazie są jednak miejsca niedookreślone, pozostawiając inną możliwość, nadzieję, co dobitnie wyraża fotografia na okładce książki. Osąd autora w niej wyrażony nie przekreśla więc ewentualnych zmian, przyszłość pozostaje niewiadoma, jak niezajęte miejsca przy stole.

Z punktu widzenia przekładu uniwersalizm niewątpliwie sprzyja tłumaczowi, jak również odbiorcy docelowemu. Jednak przekraczane w tłumaczeniu granice języka inaczej modelują wzór, co wynika z odmienności rzeczywistości drugiego języka, wyrażanej przez jego leksykę, morfologię, składnię i wpisany weń styl komunikacji, inne doświadczenia mentalne, historyczne, społeczne, polityczne, artystyczne, a nawet administracyjno-prawne. Dlatego tłumacz jest bardzo ważnym aktorem na scenie komunikacji międzykulturowej. On kształtuje obraz obcej kultury, tworząc obraz autora, jego dzieła, wyobraźni, wrażliwości, jak również wzbogacając własną kulturę poznawczo i emocjonalnie. Od niego zależą reakcje afektywne czytelnika, ponieważ w język wpisany jest sposób postrzegania i interpretowania danych doświadczeniowych[10]. Sprawia, że czytelnik po lekturze jego przekładu będzie poszukiwał innych książek tego samego autora bądź nie.

Książka istniejąca w języku jest również towarem rynkowym, a więc ważne jest także jej opakowanie, tzn. okładka, która powinna sygnalizować zawartość książki. Często tłumacz współdziała w tym zakresie z wydawcą, choć zdarza się też, że nie ma między nimi korespondencji. Dla powieści Huellego wybór zdjęcia na okładkę okazał się bardzo istotny ze względu na jej sens. Na fotografii Bena Willikensa stereotyp kulturowy został zredukowany do schematu oczekującego na wypełnienie. Zapowiada to zawartość problemową książki.

Jest też możliwe, że oznacza nie tylko brak, czyli śmierć Boga i człowieka, lecz wskazuje na konieczność wyjścia z wyobrażeń stereotypowych z punktu widzenia przedstawiającego, wyrażającego bardziej siebie i swój czas niż prezentowane wydarzenie. Należy bowiem pamiętać, że fresk *Ostatnia Wieczerza* Leonarda da Vinci z refektarza klasztoru Dominikanów S. Maria delle Grazie

[9] Ibidem.

[10] Por. prace językoznawców kognitywistów, np.: G. Lakoffa, R. Langackera, L. Talmy’ego czy E. Tabakowskiej.

w Mediolanie opiera się również na redukcji, będącej podstawą powstania stereotypu. Począwszy od niego scena ta jest przedstawiana według błędnego, bo nowożytnego, schematu wyobrażeniowego. Zgodnie z życiem obyczajowym z czasów nowotestamentowych, Jezus i apostołowie leżeli przy stole na poduszkach, wspierając się na lewym przedramieniu. W owym czasie siedziały kobiety i dzieci. Uproszczeniem Leonarda kierowały emocje, a nie chęć poznania aktu ustanowienia Eucharystii, te same, które kazały malarzom przedstawiać scenę ukrzyżowania Chrystusa na tle portowego pejzażu. Przybliżając odbiorców do realiów rodzimych, zacierali oni prawdę miejsca i czasu, zawierające inne przesłanki przeżycia, inny obraz świata i człowieka.

Stereotyp Ostatniej Wieczerzy Leonarda da Vinci został powielony w tysiącach reprodukcji, stając się podstawą dalszych procesów stereotypizacyjnych. Może dlatego na okładce zamieszczona została fotografia odsyłająca do znanego fresku, lecz nie do końca, ponieważ brakuje na niej biesiadników i Nauczyciela. Ten brak może oznaczać żal z powodu umykającej perspektywy transcendentalnej, a także odwołanie do ikonografii renesansowej i jej polskiej tradycji.

Okładka słoweńskiego przekładu powieści prezentuje fragment obrazu jednego ze starych mistrzów — Philippe'a de Champaigne'a *Ostatnią Wieczerzę* z 1648 r. z wizerunkiem Jezusa dokonującego przeistoczenia, utrwalonym również na wielu reprodukcjach. Taki wybór ikonograficzny sugeruje porządek *in illo tempore*, ciągłego powrotu, czasu świętego nieulegającego zmianom albo książkę z zakresu historii sztuki. Nie ma w niej zapowiedzi współczesnego dramatu etycznego, potencjalności, połowicznej pustki świata ograbionego z Boga i z człowieczeństwa przez człowieka zmaterializowanego i w znacznej mierze zreifikowanego. Wydawca słoweński, niezgodnie z intencją utworu[11], wypełnił puste miejsce, przekazując odbiorcy błędną informację, o czym traktuje książka, podczas gdy jej sens kształtuje interakcja z czytelnikiem, mającym w świadomości stereotyp utrwalony przez wychowanie, edukację i wyznanie[12]. Jednocześnie kieruje uwagę odbiorcy w stronę ikonografii barokowej, mającej w Słowenii bogatą tradycję, o wiele bogatszą niż tradycja renesansowa.

Wybór okładki jako sygnału sekundarnego, obok tytułu[13], na temat zawartości książki stanowić może również przejaw dokonującego się transferu oryginału do kultury przyjmującej, dysponującej innymi przesłankami jego rozumienia, nawet mimo językowej bliskości i tak uniwersalnego w kulturze chrześcijańskiej tematu, jak Ostatnia Wieczerza. Przekład za pomocą medium ikonicznego pokazuje — w tym przypadku — że został zaimportowany autor, lecz nie

[11] Por. U. Eco: *Nadinterpretowanie tekstów*. W: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collin. Tłum. T. Bieroń. Kraków 1996, s. 45—65 — na temat potrójnej intencyjności dzieła literackiego.

[12] Na osobną uwagę zasługuje jednocząca rola stereotypu w procesach utrwalania samoświadomości zbiorowej.

[13] Por. D. Danek: *Dzieło literackie jako książka*. Warszawa 1980 — na temat funkcji tytułu.

wyeksportowano czytelnika[14], podczas gdy obowiązuje w tym względzie równowaga. Tłumaczy się jednak teksty[15], a więc ma miejsce transfer językowy z jednej kultury do drugiej, co oznacza, że przesunięcie znaczeniowe (dokonane najprawdopodobniej przez wydawcę) nie tyle dotyczy działania tłumacza, ile dowodzi funkcjonowania odmiennych schematów wyobrażeniowych w kulturze wyjściowej i w kulturze przyjmującej przekładu.

Stereotypy są wytworem obserwacji, wyobraźni i emocji kierującej zawartym w niej wartościowaniem, czyli miejsca ich powstawania lub funkcjonowania odgrywają istotną rolę w interpretacji, jak np. w sferze ikonicznej stało się z okładką wprowadzającą odbiorcę w inny krąg asocjacji. Należą do sfery wyobraźni ukształtowanej pod wpływem doświadczenia zmysłowego i umysłowego, na które składają się: dzieje, kultura, literatura, wiedza itp. Pochodzą z zewnątrz literatury, choć literatura i sztuka mogą je również wytwarzać w powszechnej świadomości. Dlatego definicja Waltera Lippmanna trafnie uogólnia wszystkie formy stereotypu „jako obrazy w naszych głowach”[16], lecz nie wyjaśnia jego istoty i sposobu funkcjonowania. Takim zakodowanym w pamięci obrazem może być dla słoweńskiej kultury wyobrażenie Ostatniej Wieczerzy w ikonografii.

Adam Schaff zauważył, że „stereotyp nie jest kategorią myślowo-logiczną, lecz myślowo-pragmatyczną, tzn. związaną z działaniem człowieka”[17], skupionym w tym przypadku na silnie emocjonalnym stosunku do zdarzenia ewangelicznego. Aspekt pragmatyczny ogranicza jego sprawność poznawczą, ponieważ procesy mentalne ulegają redukcji i ukierunkowaniu, czyniąc go narzędziem manipulacji, a także przekonaniem konsolidującym zbiorowość przez zapewnienie poczucia bezpieczeństwa w grupie wartościowanej ze względu na posiadaną siłę, postawy etyczne, upodobania estetyczne itp. Jednocześnie z działaniem dowartościowującym „swoich” stereotyp pozbawia obcych wartości pozytywnych za pomocą tego samego mechanizmu redukcjonistycznego. Odgrywa więc w komunikacji kulturowej i międzykulturowej zarówno rolę pozytywną, jak i negatywną. Stereotypy odnoszą się w mniejszym stopniu do jednostki niż do zbiorowości, choć jednostka konceptualizuje je w różny sposób. Stanowią własność jakiejś wspólnoty, zapewniając jej tożsamość. Ich nacechowanie emocjonalne sprawia, że do rozumu użytkowników docierają jako sądy, obrazy i zachowania obowiązujące, nadając im charakter ambiwalentny. Są wynikiem pospiesznego generowania informacji, które koordynują emocje, a nie przesłanki logiczne.

---

[14] Por. F. Schlaiermacher, cyt. za: E. Tabakowska: *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki*. W: *Przekład, język, kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002, s. 25—34.

[15] Por. E. Balcerzn: *Słowo wstępne (Przekład całkowity, czyli o potędze hiperboli)*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. Tłum. T. Swoboda, S. Ulaszek. Wstęp E. Balcerzan. Gdańsk 2008, s. 27—28.

[16] W. Lippmann: *Public Opinion*. New York 1956, s. 138. Cyt. za: Z. Mitosek: *Literatura i stereotypy*. Wrocław 1974, s. 14.

[17] A. Schaff: *Szkice z filozofii języka*. Warszawa 1967, s. 116.

Przybierają różne formy: językową w sposobie profilowania wypowiedzi, w postaci przysłów, frazeologizmów i innych zjawisk leksykalnych; literacką — tematy, fabuły, styl, również powstałe w języku; ikoniczną — przedstawienia wizualne; behawioralne — zachowania kulturowe; kulturową — rytuał (w sferze sacrum), obyczaj (w sferze profanum)[18].

Ze stereotypów korzysta również twórca, wprowadzając je w interakcje z innymi danymi obserwacyjnymi, jak to się dzieje w powieści Huellego, a także je wytwarza, jeżeli jednoznacznie ukierunkowuje swoją wypowiedź. Bywają więc weryfikowane w procesie destereotypizacji, wchodząc w zakres szerokiej sieci interakcyjnej, tworzącej intertekstualny dialog. Powieść Pawła Huellego buduje skomplikowany układ destereotypizacyjny, skupiając się na czterech kręgach wartości społecznych: na wolności, wspólnocie oraz na religii i sztuce je modulującej w perspektywie etyki i estetyki. Wolność i wspólnota opierają się na dwuwartościowości dobra i zła. Wartości te wykazują wewnętrzną ambiwalencję, a ich zakresy wykluczają się częściowo. Wspólnota wymaga bowiem podporządkowania się interesom zbiorowości nie zawsze dodatnio nacechowanym, ponieważ powstaje ze względu na jakiś cel, dobry albo zły, czyli nie jest wartością samą w sobie. Może być wspólnotą hierarchiczną lub demokratyczną. *Słownik języka polskiego* podaje, że wspólnota to: 1. „odznaczanie się wspólnymi cechami, wspólne posiadanie, użytkowanie czegoś […]"; 2. „to, co łączy, zespala; więź, spójnia"; 3. „organizacja, społeczność związana wspólnym pochodzeniem, wspólnym życiem, wspólnymi interesami, wspólną własnością itp."[19] Jej utrzymaniu służą stereotypy.

Podobnie ambiwalentna jest kategoria wolności, która — w przeciwieństwie do wspólnoty — w pierwszej kolejności nastawiona jest na jednostkę, jej działanie i tożsamość; oznacza również niezawisłość jakiejś zbiorowości oraz prawa jednostki „wyznaczone przez dobro powszechne, interes narodowy i porządek prawny"[20]. Rozumiana i manifestowana bywa jako: anarchia (pozostawanie poza jakimkolwiek prawem), egocentryzm i egoizm, prawo do buntu, własna dominacja (społeczna, polityczna, artystyczna), wierność sobie. Również nie jest wartością samą w sobie i, podobnie jak wspólnota, generuje stereotypy, które funkcjonują w kulturze.

Natomiast religia i sztuka generujące wyższe wartości społeczne wynikają z niematerialnych potrzeb człowieka — metafizycznych i estetycznych, konstytuujących formy jego egzystencji. Wolność i wspólnota są ich komponentami, przy czym religia oznacza wspólnotę wiary z wszystkimi tego konsekwencjami (ontologicznymi, epistemologicznymi, społecznymi i kulturowymi). Podporząd-

[18] Por. B. Tokarz: *Twórca — stereotyp — profilowanie, czyli literacka rzeczywistość alternatywna*. W: *Stereotyp w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa 2003, s. 161—172.

[19] *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 3. Warszawa 1981, s. 766—767.

[20] Ibidem, s. 748.

kowuje wolność jednostkową, lecz jej nie eliminuje w zakresie empatii, przeżycia i postrzegania. W polu semantycznym sztuki na pierwszy plan wysuwa się wolność jednostki, związana z kreowaniem, empatią, przeżywaniem i postrzeganiem, choć wspólnotę zapewnia tradycja, czyli ciągłość procesów artystycznych, stosunek do własnego tworzywa w granicach nurtów, kierunków, grup i szkół artystycznych. Wspólnoty religijne i artystyczne nie są również wolne od stereotypów wytwarzanych po obu stronach procesu komunikacji, nadawcy i odbiorcy, jednostkowych i zbiorowych, ponieważ stereotyp nie musi mieć swojego autora.

Dwuwartościowość logiczna i etyczna jest wpisana w wymienione wartości społeczne, stanowiąc egzemplifikację tezy Hegla o innobytach: zło jest innobytem dobra, brzydota — piękna i odwrotnie, to znaczy, że nie ma ostrej granicy między kategoriami[21], podobnie jak jej nie ma między tak ocenianymi osobami, zjawiskami i działaniami. Ich kompleksowość pozwala bowiem na różne, odmienne użycie w zależności od ukierunkowującej jednostki, miejsca i czasu. Nie ma w tym prostego relatywizmu dopuszczającego wszystkie możliwości, lecz przejawia się obecność kontekstu osoby i czasoprzestrzeni, co zmienia paradygmat postrzegania, a wraz z nim obraz rzeczy. Do takiej „prawdy" próbuje dotrzeć narrator, między innymi nie mogąc ucieleśnić zła symbolizowanego przez postać Judasza. Nikt nie wie, kto z uczestników sesji zdjęciowej w teatrze przy placu Węglowym będzie przedstawiony jako Judasz. Ktoś jednak był, lecz obraz zniszczyli awangardycy. Odbiorcy pozostawia się ocenę moralną przedstawionych postaci. Stanowi to przesłankę do sformułowania sądu, że zło istnieje we wszystkich, lecz w różnym stopniu nasilenia, w zależności od parametrów jednostkowych (psychologicznych, etycznych, estetycznych, aksjologicznych), czasowych i przestrzennych. Myśl taką, spoza struktury tekstu, egzemplifikuje między innymi legenda, jaka zrodziła się wokół powstającego 10 lat fresku Leonarda da Vinci *Ostatnia Wieczerza*, która opowiada o wybieranych przezeń modelach postaci Jezusa i Judasza. Według niej, malarz znalazł idealnego człowieka

> o szlachetnym wyglądzie, głębokim spojrzeniu i twarzy, z której zdała się promieniować natchniona dobroć. Leonardo namalował go — jak przytacza Władysław Kopaliński, po czym, kolejno, wszystkich apostołów, z wyjątkiem ostatniego, Judasza. Tymczasem mijało już 10 lat od rozpoczęcia fresku, malarz zaczął więc zwiedzać najbardziej podejrzane szynki i oberże w nędznych zaułkach Mediolanu, szukając tam jakiegoś wyrzutka społeczeństwa, przestępcy, obwiesia. Gdy wreszcie znalazł idealnego pod tym względem typa, powiedział mu: „chcę żebyś mi pozował do obrazu!". „Dobrze — odpowiedział tamten — raz już Panu pozowałem. Byłem Chrystusem"[22].

[21] Por. Hegel: *Nauka logiki*. Tłum. A. Landman. Za fragmentami przytoczonymi przez: T. Kroński: *Hegel*. Warszawa 1966, s. 145—149.

[22] W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Wyd. 4. Warszawa 1991, s. 808.

Był to ten sam człowiek, lecz los, okoliczności miejsca i czasu wydobyły inne jego cechy niż te poprzednio dominujące. Kategoria innobytu wyjaśnia również (poza abstrakcją), jak ryzykowne jest przypisywanie komuś lub czemuś jednej z wartości. Stereotypy ukierunkowują wartości przez dokonaną redukcję koniecznych przesłanek. Może dlatego potrzebny jest Dekalog, stanowiąc aksjologiczny punkt odniesienia zarówno dzięki swej metaforyczności, jak i bezpośredniości nakazu, np. nie zabijaj, nie kradnij itp.

Huelle posługuje się stereotypami w zakresie wymienionych wartości społecznych, dokonując ich destereotypizacji, czyniąc opowiedzianą historię aktualną, lokalną i globalną, uniwersalną. Odbiorca kroniki jest ciągle obecny w tekście tak, by można było czytać powieść jako głośną replikę dialogu z nim, ponieważ unaocznia akt komunikacji z zastosowaniem techniki pisania e-maili. Umożliwia to jeszcze jedną interpretację, przez niedomknięcie struktury fabularnej. Szczególne miejsce w koncepcji całości zajmują stereotypy: wolności, odkrywczości (awangardowości) i jednostkowości sztuki; życia artysty; walki w imię religii, muzułmanina-taliba, Judasza jako wcielenia zła, zdrady oraz na innej nieco zasadzie powstającego stereotypu duchownego — ksiądz Monsignore. Rekonstrukcja koncepcji, struktury utworu i stylu przebiega w przekładzie poprawnie. Są one komponentami stereotypu Ostatniej Wieczerzy, powstałego na podstawie wielkiego mitu chrześcijaństwa.

Tłumaczka słoweńska trafnie odczytała intencję tekstu i styl wypowiedzi, dostarczając odbiorcy docelowemu dobrej lektury w jego rodzimym języku. Rekonstruuje sieć zależności asocjacyjnych z zachowaniem powtarzających się sformułowań, których celem w oryginale było wskazanie węzłów semantycznych, np. postać początkowo bez imienia, będąca wcieleniem ludzkiego zła, która pojawia się we śnie i w przedstawianych wydarzeniach. Jest ona współczesnym wcieleniem Judasza w różnych postaciach o podobnych cechach. Zawsze jest to mężczyzna tak samo opisywany aż do jego identyfikacji jako Ibrahima ibn Taliba. Jego niezmiennymi atrybutami są: kałasznikow przewieszony przez ramię i motocykl. Niewielkie modyfikacje frazy: „przez ramię przewiesił kałasznikowa" (20) na „z kałasznikowem przewieszonym przez ramię" (133), „i przewiesił kałasznikowa z powrotem przez ramię" (134), do identyfikacji: „Był to ten sam mężczyzna, który z kałasznikowem przewieszonym przez ramię naszedł go w stróżówce Michajła" (169)[23], zostały w przekładzie zachowane. Są one ironicznie, a czasem przewrotnie nasemantyzowane. Tyko dzięki zachowaniu takich samych powtórzeń: „čez ramo si je obesil kalašnikovko" (20), „s kalašnikovko obešeno čez ramo" (135), „in si spet obesil kalašnikovko čez ramo" (136), aż do rozpoznania „To je bil isti moški, ki ga je s kalašnikovko, obešeno čez ramo,

[23] P. Huelle: *Ostatnia Wieczerza*…, s. 159. Podane w nawiasach strony odnośnie do cytatów w języku polskim pochodzą z tego wydania.

presenetil v Mihajlovi čuvajnici" (162)[24]. Powtórzenie obnaża stereotyp 'każdy muzułmanin jest talibem' i 'każdy talib, muzułmanin, jest zabójcą, terrorystą', ponieważ ta sama informacja w innym kontekście powtórzona hiperbolizuje przez wzmocnienie pierwszą informację. Ujawnia się niewystarczalność jednej przesłanki wykorzystanej do uogólnienia, a znaczenie przekazu ujawnia swój prymitywizm. Tłumaczka pamięta, że powtarzalność jest ważną cechą stereotypu i demistyfikujących go zabiegów.

Autor posługuje się często imionami i nazwami własnymi w funkcji stereotypizacyjnej (bo i on tworzy stereotypy). Większość nazwisk ma charakter emblematyczny, ponieważ wskazują na cechy ich osobowości, a nie typ osobowości, jak antonomazja. Antonomazja i emblematyzacja służą tworzeniu stereotypów, podobnie jak mechanizm entymematu generujący stereotyp. Ten ostatni stanowi podstawę mentalną pojawiającego się w powieści mężczyzny z kałasznikowem, ujawnionego pod nazwiskiem Ibrahima ibn Taliba. Entymemat stanowi formę błędnego sylogizmu, który kompromitowany jest w tekście.

Przykładem stereotypu funkcjonującego jako antonomazja jest Siłaczka w kulturze polskiej. Określenie siłaczka odnosi się do cech fizycznych. W kulturze polskiej, za sprawą opowiadania Żeromskiego, zostało potraktowane jako imię własne i wskazuje na etykę obowiązku oraz poświęcenia w konfrontacji z etyką „szczęścia".

Natomiast stereotyp ludzkiego zła, „mężczyzna z kałasznikowem", zidentyfikowany jako Ibrahim ibn Talib, wynika z następującego rozumowania: talibowie są muzułmanami, zatem wszyscy muzułmanie są terrorystami, a więc ze schematu błędnego sylogizmu. Entymemat leżący u podstaw stereotypu ma dużą siłę perswazyjną. Choć takie stwierdzenie jest wątpliwe, funkcjonuje w zbiorowości jako silny argument. Jako sąd podany do wierzenia opiera się na emocjach i nieumotywowanie zamienia mały kwantyfikator logiczny (niektórzy) na wielki (wszyscy). Entymemat jako jeden z mechanizmów generujących stereotyp „nie musi prowadzić — jak pisze Jerzy Ziomek — do błędnego wnioskowania, bo przesłanka może być oczywista; wnioskowanie entymematyczne bywa jednak naganne ze względu na ukryte ryzyko nieuświadomionego błędu w przesłance lub — co gorsza — błędu świadomie ukrytego"[25]. Na drodze takiego rozumowania religia w powieści Huellego opatrzona jest także znakiem zapytania, jeżeli niektórzy jej wyznawcy zabijają, a niektórzy jej kapłani nie postępują w zgodzie z Dekalogiem. Nie można więc zła przypisywać jakiejkolwiek religii monoteistycznej.

Ze względu na duży stopień destereotypizacji i stereotypizacji słuszna jest decyzja translatorska Jany Unuk o tym, by nie tłumaczyć imion własnych, cze-

[24] P. Huelle: *Zadnja večerja*. Prev. J. Unuk. Ljubljana 2010. Podane w nawiasach strony odnośnie do cytatów w języku słoweńskim pochodzą z tego wydania.

[25] J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 292.

go tłumaczka przestrzega nie tylko w utworze Huellego, lecz we wszystkich swoich przekładach. W ten sposób zachowuje element obcości, wzbudzając czujność odbiorcy docelowego, która ma go uchronić przed zbyt pochopnym utożsamieniem z własnymi horyzontami poznania i przeżywania. Zachowanie obcości będącej przyczyną, dla której tłumaczy się literaturę, ma jednak granice wyznaczone przez możliwość akceptabilności tekstu w kulturze przyjmującej. Wyznacza je kultura, jak świadczy o tym choćby przykład okładki słoweńskiego przekładu, wyobraźnia i paradygmaty poznawcze, a przede wszystkim norma językowa w zakresie użycia systemu językowego, w którą wpisana jest kultura, miejsce i jej dzieje kształtujące wyobraźnię. Język jednak podlega rozwojowi wraz z poszerzaniem się granic ludzkiego odczuwania i poznania. Zmienia się jak żywy twór, niosąc w sobie pamięć przeszłych użyć. Parametry poznania zawarte w języku stanowią narzędzie odczuwania i poznania. Ich wrażliwość na granice zrozumienia i zaakceptowania obcego utworu sprawdza tłumacz, ponieważ może poszerzyć i wzbogacić je za pomocą wzorca obcego, pod warunkiem, że będzie on zrozumiały.

Stereotypy nie tylko są wyrażane w języku, lecz każdy język istnieje na zasadzie stereotypu, czyli jak piszą kognitywni językoznawcy, na mocy schematu, co nie jest obojętne w przekładzie kompleksu stereotypów składających się na Ostatnią Wieczerzę. Uta M. Quasthoff, wychodząc ze stanowiska Lippmanna na temat orientacyjnej funkcji stereotypu, proponuje przyjęcie terminu „schemat", który procesy rozumienia i przypominania ujmuje w kategoriach konstruowania, wyjaśnianych przez współczesne teorie kognitywne:

> Schemat jest pewną niejęzykową poznawczą strukturą funkcjonującą w pamięci człowieka, w której na podstawie doświadczeń otrzymały swoją reprezentację typowe powiązania wewnątrz jakiegoś obszaru rzeczywistości. Schemat łączy pojęcia dotyczące przedmiotów, stanów, zdarzeń i czynności.

Takim schematem w pamięci uczestników kultury chrześcijańskiej jest Ostatnia Wieczerza. Składa się nań: wspólna wieczerza Jezusa i Apostołów o charakterze uczty ofiarnej; wiedza Jezusa o zdradzie Judasza, własnym męczeństwie i ofierze; przeistoczenie i przesłanie wiary. Teoria konstruowania schematu obejmuje wyobraźnię i dyspozycje generowania informacji także za pomocą określonych struktur językowych, w które wpisane są schematy mentalne, przynależne zarówno zbiorowości, jak i jednostce. Schemat jest niewątpliwie mechanizmem mentalnym, generującym również stereotypy na poziomie organizacji systemu językowego: na poziomie leksyki, morfologii, składni i stylistyki, czyli użycia języka. Według niego, świat jest rozumiany i opisywany. Funkcja porządkująca języka w zakresie postrzegania, przeżywania, orzekania i samopoznawania została opisana w studiach psycholingwistycznych, filozofów i antropologów, nie

tyle jako narzędzie komunikacji, ile jako środek samoidentyfikacji[26], choć obu tych funkcji nie należy rozdzielać. Stereotypowość systemu językowego, będąca schematycznością, ułatwia komunikację, lecz podobnie jak rodzaje stereotypów — ikoniczne, literackie, behawioralne i kulturowe — stwarza bariery w postaci kategorii językowych, odpowiedzialnych za postrzeganie i porządkowanie danych obserwacyjnych. Zatem struktury językowe (podobnie jak pozajęzykowe schematy mentalne) mają w określonym języku funkcję reprezentacji stanowiska postrzegania rzeczywistości i łączenia z sobą pojęć dotyczących przedmiotów, stanów i czynności na podstawie doświadczenia.

Literatura przekracza bariery mentalne i kulturowe, podobnie jak sztuka w grze stereotypami. Czyni to również tłumacz świadomy występowania tego zjawiska, przy czym skupia się nie tylko na przybliżeniu czytelnikowi rodzimemu obcych stereotypów, jeżeli odgrywają one rolę sensotwórczą, lecz w tym samym celu mocuje się z własnym systemem językowym, który konkretyzuje i konceptualizuje doświadczenie zmysłowe i umysłowe, pełniąc funkcję orientacyjną w postrzeganiu rzeczywistości, czyli taką, jak stereotyp. Na poziomie ustrukturowania języka przekroczenie granic poznania przezeń wyznaczonych jest dużo powolniejsze niż na poziomie innych rodzajów stereotypów.

Akt współtworzenia *Ostatniej Wieczerzy* przez tłumaczkę w języku słoweńskim dotyczy językowego obrazu świata i jego znaczenia sensotwórczego, ponieważ w zakresie tematu, koncepcji, struktury, fabuły pozostaje ona wierna zamysłowi autora oryginału. Zasadniczo daje się ona prowadzić oryginałowi, replikując jego styl, a tam, gdzie jest to możliwe, sygnalizując pewne powinowactwa stylistyczne z literaturą rodzimą, np. w somnambulicznym rozdziale pierwszym odczuwane jest zbliżenie do narracji z powieści Berty Bojetu *Filio ni doma*. Rozdział ten odgrywa istotną rolę w powieści i zaprzecza deklarowanej przez narratora przynależności do gatunku kroniki. Stanowi wstępną syntezę, silnie zmetaforyzowaną na poziomie powiązania zdarzeń sennych, całego utworu, tak jak ma to miejsce w zawiązaniu intrygi, z tą jednak różnicą, że struktury dyskursywne są syntetyzowane na poziomie interpretowanego sensu makrowypowiedzi narracyjnej[27]. Korespondencja między narracją Berty Bojetu a narracją powieści dowodzi pewnego paralelizmu wypowiedzi dwóch różnych autorów właśnie ze względu na zawarte w nich świadectwo nieobecności, brak realiów (choć są nazywane), bezczasowość i niedookreśloność. Unieważnia to dotychczasowe prawa rzeczywistości, jednocześnie do niej odwołując, na co pozwala konwencja snu. Mimo zauważalnej nici podobieństwa, inaczej, choć za pomocą dokładnego ekwiwalentu, konceptualizowana jest labilność świata przedstawionego w rozdziale pierwszym.

[26] Por. J. Kordys: *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna*. Kraków 2006.
[27] Por. U. Eco: *Lector in fabula*…, s. 149—161.

Schemat mentalny Ostatniej Wieczerzy obejmuje całość powieści, będąc silnie umocowanym w pamięci i podświadomości kulturowej. Dlatego rozdział pierwszy ma charakter somnambuliczny. W poetyce snu dopuszczalne jest wzajemne przenikanie przeszłości i teraźniejszości, wyobrażeń i faktów, przestrzeni bliskich z odległymi, co podkreśla rolę i ruch pamięci. Ważny mechanizm w funkcjonowaniu sennej rzeczywistości stanowi porównanie wewnątrztekstowe i porównanie w relacji z rzeczywistością pozatekstową. W jego strukturze ujawnia się sposób postrzegania i konstruowania opowiadacza.

Już w pierwszym akapicie sytuującym zdarzenia wszędzie i nigdzie narrator podkreśla lekkość w zakresie łączenia tego, co ciężkie i przyziemne („czarne, lśniące motory", 9) z ulotnością snu w porównaniu „zwinne jak ważki" (9), odnoszącym się do motorów. Ciężar nie jest odczuwalny w wizji sennej. Dlatego ważka i motor świadczą o innym sposobie postrzegania niż „kačji pastiriji", choć słoweńska nazwa (metaforyczna) wskazuje również na latającego owada, ważkę. W pierwszym zawarta jest ulotność czegoś, co było lub mogłoby być. Jednocześnie lot ważki daje jej wiele możliwości, czyli jego cechą dominującą jest zwinność. W drugim to samo doświadczenie zostało inaczej skonceptualizowane. Nazwa owada metaforycznie zwraca uwagę na swój desygnat. Cecha, zwinność, wynika z metaforycznego obrazu łączącego niemożliwe z możliwym. „Kačji pastiriji" w sensie dosłownym mogą występować w bajce. Wyrażenia „zwinne jak ważki" i „kačji pastiriji" (nazwa ważki) łączy jedna cecha — zwinność. Inny kategorialnie jest człon porównujący w budowanym szeregu przyległości. Przydawka dopełniaczowa 'pasterze żmij' łączy żywioł Powietrza, oznaczając ważkę i żywioł Ziemi, przywołując ciąg asocjacyjny implikujący magię baśni. Porównanie tłumaczki „gibčni kot kačji pastiriji", będąc leksykalnym ekwiwalentem oryginału, stanowi rozbudowane wyrażenie metaforyczne, na które składa się metafora dopełniaczowa wchodząca w zakres porównania, co wymaga bardziej skomplikowanej pracy wyobraźni. Wyrażenie podobne jest do związku frazeologicznego, lecz *Slovar slovenskih frazemov* Janeza Kebera nie podaje takiego frazeologizmu. Jako takie konotuje zwinność; w maksymalnym polu semantycznym obu leksemów znalazły się znaczenia wskazujące na: specyficzny lot (latają zwinnie i mogą zawisnąć w locie, dlatego porównywane są do nich helikoptery), blask i dwie pary skrzydeł. Mamy zatem do czynienia z tym samym przedmiotem. Nazwa słoweńska wykazuje właściwość frazeologizmu, czyli jako jednorazowo użyte porównanie stanowi *hepax legomenon*[28]. Mimo podobieństwa i odnalezionego ekwiwalentu, słoweńska konkretyzacja zapowiada złowrogość, ponieważ żmije zabijają swym jadem również człowieka, co już wyjaśnia następne zdanie: „Nieszczęśnik, który liczył na ociężałość ma-

[28] Metafora została użyta m.in. na określenie helikoptera („Delo"1972, 12—13, s. 8; „Informativni fužinar", Ravne 2008; przekład A. Puhar książki Orwella *1984*) oraz jako nazwa zespołu muzycznego.

szyny i pofolgował nogom — lub dostał zadyszki — płacił życiem" (s. 9). Funkcjonalnie więc motocykle więcej mają wspólnego ze żmijami, niosąc śmierć, niż z ważkami. Słoweńska nazwa ważki wprowadza ponadto grę opozycji dzięki metaforze opartej na substytucji (pasterz owiec — pasterz żmij). Leksyka własnego języka pozwoliła tłumaczce stworzyć bardziej jednolity obraz zagrożenia niż autor, który w inny sposób gra opozycjami, łącząc w konwencji snu przeciwne odczucia strachu i przyjemności, lekkości i ciężaru, życia i śmierci w obrazie ruchu, w sennym zawrocie głowy, za pomocą mechanizmu jukstapozycji metaforyzującemu wypowiedź. Tym samym w odmienny sposób dociera do trudnej do wyrażenia w języku słoweńskim kreatywnej potencjalności, tkwiącej w możliwościach języka polskiego. Stan potencjalności umożliwia rozwój i stanowi jedyną rzeczywistość, trudną do przewidzenia nawet w ogólnym kierunku rozwoju, negatywnym czy pozytywnym. Sens ujawniający się w trakcie lektury oryginału pojawia się w przekładzie jako metaforyczna zapowiedź, zbliżając odbiorcę słoweńskiego do mechanizmu oraz idei generowanej w oryginale. Leksem „kačij pastir" stanowi więc o węźle dostępu do sensów oryginału, przenikania się czasów i przestrzeni, właściwego dla powieści Huellego.

System języka polskiego sprzyja wyrażaniu potencjalności i względności na poziomie użycia takich kategorii, jak imiesłowy, bezokolicznik, deminutywy, czas przyszły i teraźniejszy, strona bierna i czynna, a nawet kategoria fleksyjna narzędnika. Kategorie te występują w modelu języka słoweńskiego, lecz ich użycie różni się od użycia w języku polskim z uwagi na częstotliwość oraz punkt widzenia mówiącego. Można więc powiedzieć, że struktury gramatyczne kształtują stereotypowy obraz świata ze względu na ich dominację w określonym języku, biorąc pod uwagę nie tylko pojemność treściową tworzonych za ich pomocą znaczeń, lecz także ich strukturę morfologiczną i składniową. Dzięki nim ujawnia się postawa zbiorowości kategoryzującej świat, co potwierdza bogata literatura językoznawcza i literaturoznawcza z zakresu poetyki i stylistyki literackiej. W ten sposób niektóre formy czasownika w języku polskim, takie jak: imiesłowy, formy nieosobowe, nominalizacja, służą wyrażaniu wieloznaczności i potencjalności[29]. Poczucie braku w powieści Huellego nie jest jednoznaczne z utratą sensu egzystencji, lecz stanowi niewiadomą odnośnie do przyszłości. Schemat mentalny Ostatniej Wieczerzy jako wydarzenia biblijnego zorientowany został na przyszłość. Stała obecność transcendencji (Boga) realizuje się we wspólnocie uczniów Chrystusa. W powieści wspólnota przeżywa głęboki kryzys. Pozostał jednak schemat zwizualizowany jako pusta sala i stół nakryty obrusem. Biesiadnicy odeszli lub mają dopiero przyjść, czyli są potencjalnie.

[29] Por. *Język a kultura*. T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne.* Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998; *Stereotyp jako składnik językowego obrazu świata.* W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. T. 2: *Współczesny język polski.* Red. J. Bartmiński. Wrocław—Lublin 1993, s. 363—387 — zbliżone nieco stanowiska językoznawców na temat stereotypu językowego.

Wyrażeniu potencjalności służą w języku polskim takie kategorie językowe, jak: nieosobowe formy czasownika, tryb przypuszczający, deminutyw, pleonazm itp. oraz szeroka gama przekształceń semantycznych i składniowych.

Szczególnych trudności przysparzają imiesłowowe i nieosobowe formy czasownikowe w przekładzie prozy polskiej na język słoweński, ponieważ brak możliwości odnalezienia ekwiwalencji na poziomie morfologicznym tłumacz najczęściej zastępuje bądź amplifikacją i redukcją, bądź odpowiednimi do wyrażenia sensu strukturami składniowymi[30]. Jana Unuk odnajduje ich odpowiedniki, bez większego uszczerbku dla sensu oryginału, dzięki modyfikacji struktury składniowej. Równoczesność działania wyrażoną przez imiesłów przysłówkowy współczesny: „Rzucił się w ramiona sierżanta, **obśliniając go pocałunkami**"[31] (s. 30), oddała za pomocą zdania współrzędnie złożonego łącznego: „Vrgel se je naredniku v objem **in ga poslinil s poljubi**" (s. 30). Przedstawia ją jednak w porządku linearnym, zgodnie ze słoweńską normą językową, z narzędnikiem wyrażonym z przyimkiem, czyli 'za pomocą czegoś' (pocałunków)". W języku polskim nie ma następstwa wykonywanych czynności, poza pozycyjną. W innym miejscu temu celowi służy konstrukcja zdania podrzędnie złożonego okolicznikowego czasu. W oryginale: „Teraz, **wycierając ciało ręcznikiem**, z masochistyczną dokładnością **przypomniał sobie** każdy szczegół tamtego wydarzenia" (s. 132) — opowiadana teraźniejszość (*preasens historcum*) przenika się z przeszłością zdarzenia przypominanego, zacierając granice czasowe dzięki użytemu imiesłowowi. Ekwiwanent: „Zdaj je, **medtem ko si je brisal telo s brisačo**, z mazohistično natančnostjo **obujal v spominu** vsako podrobnost tistega dogodka" (s. 135), w dążeniu do równoznaczności informacji nie pomija bodźca cielesnego, ponieważ pamięć dotyczy zarówno myśli, jak i ciała (dotyk ręcznika) odpowiedzialnych za powracające wspomnienie. W innym miejscu: „**Nie ruszając się z miejsca**, Berdo szukał w zasięgu wzroku narzędzia zbrodni" (s. 133), import znaczenia oryginału dokonał się za pomocą zdania parenetycznego, będącego dodaniem wyjaśniającym, a nie jednoczesnością czynu i myśli, z lekkim semantycznie wydźwiękiem ironicznym: Berdo je, **ne da bi se premaknil z mesta**, v dosegu pogleda iskal morilsko orodje" (s. 135). Podobne rozwiązania znajduje tłumaczka w kilku innych przypadkach, można je więc uznać za przyjętą normę, np.: „U Andrei Solaria — **przypomina sobie** Roberts, **unosząc na chwilę kapelusz z głowy i ocierając pot z czoła**…" (s. 65), w formie: „Pri Andrei Solariu, **si prikliče v spomin** Roberts, **medtem ko si za hip privzdigne klobuk in si obriše znoj s čela**…" (s. 66). Dwukrotnie użytemu imiesłowowi odpowiada w przekładzie powtórzenie tej samej konstrukcji składniowej.

[30] Por. B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998; Eadem: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010.

[31] Wszystkie podkreślenia — B.T.

W poszukiwaniu ekwiwalentu polskich wyrażeń z imiesłowem przysłówkowym współczesnym najczęściej wykorzystywana jest w przekładzie konstrukcja zdania podrzędnie złożonego okolicznikowego czasu: „**Pracując świeżo zatemperowanym ołówkiem**, przypomniał sobie podróż w górę Nilu…" (s. 147) — „**Ko je delal s sveže ošiljenim svinčnikom**, se je spomnil potovanja po Nilu navzgor…" (s. 150), oraz: „**Kierując swoje kroki** do kawiarni Maska, Berdo znów poczuł zapach tamtej górskiej rzeki, taniego tytoniu i naoliwionej broni" (s. 159) — „**Ko je nameril korake** proti kavarni Maska, je Berdo ponovno zaduhal vonj tiste gorske reke, poceni tabaka in naoljene puške" (s. 162). Często jest to rozwinięte zdanie pojedyncze: „**Mówiąc to**, jak wszyscy inni, spojrzał w niebo" (s. 15) **— Ob teh besedah** se je kakor vsi drugi ozrl v nebo" (s. 15), w którym uzyskuje w pełni znaczenie równoczesności dwóch działań.

Linearność składniowa powraca natomiast w przypadku tłumaczenia imiesłowu przysłówkowego uprzedniego, np.: „**Pozdrowiwszy** lekko zdziwionych sprzedawców dywanów, przed którymi szybko rozstawił sztalugę, zabiera się do pracy" (s. 147) — „**Potem ko je pozdravil** rahlo začudene prodajalce preprog, pred katerami je naglo razstavil slikarsko stojalo, se je loti dela" (s. 150). Podobnie dzieje się w przypadku przekładu imiesłowu przymiotnikowego czynnego za pomocą konstrukcji zdania podrzędnie złożonego przydawkowego, np.: „**Legitymujący** przechodnia **policjanci**, których spostrzegłem kątem oka, zmierzając wolno na taras kawiarni El Raszid, należeli w tym mieście do normalnych widoków codziennego dnia…" (s. 14) — „**Policista, ki sta legitimirala** mimoidečego in sem ju opazil s kotičkom očesa, potem ko sem se počasi napotil na teraso kavarne El Raszid, sta v tem mestu sodila med normalne…" (s. 14—15). W tym przypadku częsta praktyka ekwiwalentyzowania wyrażenia z imiesłowem przymiotnikowym czynnym zdaniem podrzędnie złożonym przydawkowym w języku słoweńskim nie tylko prowadzi do pewnej redukcji znaczenia; wspomniani policjanci bowiem pozbawieni zostali także właściwości wyróżniających ich w tym mieście. Wyróżnia ich czynność ścigania, czego elementem jest legitymowanie. Osoba (policjant) została przedstawiona w oryginale jako narzędzie i działanie, przy czym w przekładzie czynność jest im dodana przez zaimek 'który', dzięki czemu zachowują charakter osobowy.

W języku polskim użycie deminutywu może być dwojakie, może wskazywać na małość i empatyczno-sympatyczny stosunek mówiącego do osoby lub przedmiotu bądź wyraża stosunek ironiczny do przedmiotu i/lub całości zjawiska lub wydarzenia. Jego znaczenie nacechowane użyciem ma cechy stereotypu językowego, kiedy struktura morfologiczna staje się nośnikiem treści ironicznych. W przekładzie ironia nie została zachowana ze względu na niemożność uzyskania w ten sposób rejestru stylistycznego, żargonowo-potocznego, w języku słoweńskim, np.: „Okienka wylatują?" (s. 29) — „Okna ven padajo?" (s. 29). Zapytania w sytuacji rozgrywającej się awantury uzyskują w przekładzie formę

oczekującą potwierdzenia, podczas gdy w oryginale sugerowana jest paranoiczność całego wydarzenia.

Podobnie się dzieje w przekładzie zdania wypowiedzianego przez milicjantów. Deminutyw jest w nim ironicznie i protekcjonalne nacechowany: „Wstrzymamy **dokumencik** i wezwiemy" (s. 29). Tłumaczka, nie mogąc w takiej funkcji użyć deminutywu i nie znajdując semantycznego odpowiednika czasownika „wstrzymując", zastosowała amplifikację w celu wyrażenia postawy milicjantów w stosunku do podejrzanego: „Bomo zadržali dokument in **šli na sodišče**" (s. 29). Dodana informacja wskazuje na konsekwencję zajścia, lecz nie jest do końca zgodna z realiami, ponieważ „wezwiemy" oznaczało zwykle: na przesłuchanie w komisariacie MO lub rzadziej do sądu za zakłócanie porządku publicznego.

Struktura deminutywu presuponuje w języku polskim różne postawy mówiącego: przede wszystkim empatyczną, lecz również może wyrażać ironię, protekcjonalizm, lekceważenie oraz zamiar zmanipulowania odbiorcy przez udawaną sympatię. Może również oznaczać naiwność mówiącego. Dyferencjuje też, w użyciu potocznym, przedmioty, jak np.: zegar i zegarek oznaczający zegarek na rękę, w przeciwieństwie do zegara ściennego, dworcowego itp. W języku słoweńskim wskazanie na właściwy desygnat wymaga dookreślenia: „[…] spojrzałem na zegarek" (s. 17). / „[…] sem pogledal na zapestno uro" (s. 17). Dwie różne postawy wpisane są w oba języki. W języku polskim nacechowanie semantyczne struktury morfologicznej pozbawione jest stałości stereotypu. Czytelna jest wątpliwość, czy małe rzeczywiście jest dobre, piękne i bezpieczne, zatem w użycie deminutywu w języku polskim wpisana jest także jego funkcjonalna destereotypizacja.

Spośród stereotypów językowych stereotypy strukturalne są równie trudne do przetłumaczenia, jak stereotypy semantyczne obecne w znaczeniach słów. Nie są one wprawdzie nacechowane emocjonalnie, lecz wynikają z redukującego postrzegania rzeczywistości w sposobach jej kategoryzacji i za jej pomocą konceptualizacji. Pełne zrozumienie i świadomość tłumaczki *Ostatniej Wieczerzy* pozwoliły jej osiągnąć duże zbliżenie do obcości oryginału.

Stereotypy semantyczne tkwią w zjawiskach leksykalnych języka, takich jak: sposoby nazywania, przenośne użycia wyrazów, stałe wyrażenia, reguły tworzenia tekstu spójnego semantycznie, frazeologizmy, przysłowia itp.[32] Ich przekładem kieruje znajomość realiów kultury wyjściowej i wiedzy uprzedniej odbiorcy docelowego.

W zakresie nazywania w języku polskim zwraca uwagę między innymi zachowanie dwóch leksemów, z których jeden może być kalką, jak w przypadku „obóz" i „łagier" na oznaczenie obozu koncentracyjnego. Obóz koncentracyjny

[32] Por. J. Bartmiński, J. Panasiuk: *Stereotypy językowe.* W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku.* T. 2…, s. 363—389 — termin „stereotypy semantyczne".

oznacza niemiecki obóz zagłady, łagier natomiast — radzieckie obozy pracy, w których śmiertelność wynikała z nieludzkich warunków życia, pracy i klimatu. Lagrami nazywa się też obozy internowanych przez Niemców wojskowych. Słoweński odpowiednik leksykalny *taborišče* jest neutralny. Nie zawiera informacji obecnej w wypowiedzi Lewady w rozdziale drugim:

> — Na Place de la Concorde nie było kawiarń, tylko gilotyna! Za Robespierre'a około setki głów dziennie!
> — Przesada. — Milczący do tej pory Berdo odstawił szklankę z dżinem — Najwyżej kilkanaście. Konserwatywna propaganda!
> — A może łagry — doktor Lewada niemal wstał z kanapy — to też konserwatywna propaganda? (s. 38)
>
> „Na Placu de la Concorde ni bilo kavarn, pač pa giljotina! Za Robespierra okrog sto glav na dan?"
> „To je pretiravanje". Dotlej molčeči Berdo je odložil kozarec z džinom. „Kvečjemu med deset in dvajset. Konservativna propaganda!"
> „Mogoče pa so taborišča", je doktor Lewada skoraj vstal s stola, „tudi konservativna propaganda?" (s. 38)

Wyraźny temat polityczny, pojawiający się w rzeczywistości peerelowskiej w rozmowie młodych ludzi, za sprawą leksemu *łagier* jest nieczytelny dla odbiorcy słoweńskiego. Propaganda PRL nie dopuszczała do rozrachunku agresji radzieckiej na Polskę i jej konsekwencji w czasie drugiej wojny światowej. Zacierano takie fakty, jak wysyłanie Polaków do łagrów, katyńskie ludobójstwo czy fałszowane procesy sądowe. Wszystko to presuponuje kalka z języka rosyjskiego, łagier w kontekście rozmowy o ofiarach rewolucji, nieważne jakiej, czy tej osiemnastowiecznej (przywołanej w tekście), czy rewolucji rosyjskiej z 1917 r. Brak tej informacji nie przeszkadza w zrozumieniu sensu i zasadniczego przesłania powieści. Zubaża natomiast, podobnie jak poprzednie przesunięcia wynikające z funkcji struktury systemowej, złożony obraz polskiej rzeczywistości.

Obce źródło ma również rzeczownik *wara* w wyrażeniu „od moich rzeczy wara" (s. 28)[33], przetłumaczony bez obcych zapożyczeń jako: „od mojih reči pa **tace stran**" (s. 27), z zachowaniem słoweńskiego związku frazeologicznego ('łapy z daleka'). Wprowadzone w przekładzie frazeologizmy odgrywają rolę oswajania obcości, a więc przybliżania tekstu czytelnikowi docelowemu, nie powodując zaburzeń znaczenia i sensu. Zmieniają jedynie obraz słoweńskiego opowiadacza, który jest bardziej familiarny: „poczułem dreszcz" (s. 16) — na określenie lęku — nie konotuje stosunku mówiącego do słuchacza, podczas gdy „dostałem gęsiej skórki" sugerowałoby horyzont narratora i spoufalenie z czy-

[33] Por. A. Brückner: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Wyd. 2. Warszawa 1970, s. 601 — rzeczownik „wara" pochodzi od czasownika 'warować' / 'warować się', mającego swe źródło w niemieckim „wahrnehmen".

telnikiem przez zmianę rejestru stylistycznego wypowiedzi. Tak postępuje tłumaczka, dając ekwiwalent polskiego tekstu jako „oblila me je kurja polt" (s. 17), który jest ekwiwalentem „gęsiej skórki" z zamianą gęsi na kurę.

W procesie translatorskiego oswajania polski tekst staje się bardziej konkretny, tracąc wieloznaczność tam, gdzie nie wpływa to w zasadniczy sposób na rozumienie sensu. Jana Unuk stara się zachować równowagę między obcością (wtedy daje się prowadzić tekstowi) a oswajaniem, co dowodzi jej kompetencji w zakresie komunikacji międzykulturowej. Zachowuje stereotypy, wokół których koncentruje się oryginał, podstawowe mechanizmy i przesłanki ich destereotypizacji, z wyjątkiem tych, na których przeszkodzie stoją stereotypy strukturalno-pragmatyczne obu języków, takie jak: zjawiska leksykalne (rodzaj przyjętego węzła dostępu do sensu, rejestry języka, związki frazeologiczne), morfologiczne (nacechowanie semantyczne deminutywu, narzędnik, formy nieosobowe czasownika i związana z tym wieloznaczność, a także potencjalność) oraz składniowe, dowodzące dominacji nieco innego stylu komunikacji kulturowej, wynikającego z odmiennych doświadczeń kulturowych, historycznych i geograficznych. Współtworzy więc w tym zakresie tekst docelowy, wprowadzając go w kontekst rodzimy za pomocą stereotypów semantycznych (np. związki frazeologiczne, typ myślenia obrazowego — „kačij pastir", amplifikacje, redukcje) oraz strukturalnych (np. dbałość o zachowanie spójności w tekście). Dokonuje bowiem interpretacji tekstu wyjściowego jako jego doświadczony czytelnik, a każdy

> Akt czytania narzuca […] swego rodzaju jednostronność. […] Tekst jest niemy. […] W rezultacie, rozumieć to coś więcej niż powtórzyć zdarzenie mowy, odtworzyć je w zdarzeniu podobnym; to także wytworzyć nowe zdarzenie, wychodząc od tekstu, w którym zdarzenie pierwotne zostało zobiektywizowane[34].

Oryginał konkretyzuje tłumacz, lecz dokonując jego transferu do kultury docelowej, staje się jego współtwórcą dla czytelnika sekundarnego, dla którego w podobny sposób jest niemy, czyli ma pozostać wyzwaniem. Dlatego mimo oswojenia powinien pozostawiać podobne możliwości interpretacyjne. Znajomość stereotypów po obu stronach procesu komunikacyjnego jest jednym z warunków zachowania równowagi między obcością a swojskością. U podstaw powieści Pawła Huellego *Ostatnia Wieczerza* leżą dwa zasadnicze stereotypy kulturowe o charakterze uniwersalnym: religijny — ustanowienie Eucharystii i wspólnoty chrześcijańskiej, oraz stereotyp artysty i sztuki. Oba dotyczą transcendencji boskiej i ludzkiej w kontekście etyki, która rozumiana jest na wzór imperatywu moralnego Immanuela Kanta. Tłumaczka podejmuje, tak jak autor,

[34] P. Ricœur: *Wyjaśnianie i rozumienie*. Tłum. K. Rosner. W: P. Ricœur: *Język, tekst, interpretacja*. Wybór i wstęp K. Rosner. Tłum. P. Graff, K. Rosner. Warszawa 1989, s. 161, 165.

dialog z nimi na poziomie konceptu, lecz nie zawsze na poziomie stereotypów językowych (szczególnie strukturalnych), co często zależy od barier tkwiących w gramatyce i pragmatyce języka docelowego, a także w stereotypach wyobrażeniowych utwierdzonych w ikonografii (obraz Philippa de Champaigne na okładce przekładu). W wyniku tego schemat mentalny Ostatniej Wieczerzy pozbawiony został potencjalności wpisanej w oryginał za pomocą struktur językowych i wyobrażeniowych obecnych w pragmatyce języka polskiego i w polskiej kulturze.

Paradoksalnie interpretacja translatorska pozostaje wierna stereotypowi Polaka katolika, wierzącego i praktykującego, mimo że na poziomie treści powieści autor przeprowadza destereotypizację, a tłumaczka za nim. Objawia się to w przyjęciu wyłącznie perspektywy boskiej w konfrontacji z ikonografią i w niektórych rozwiązaniach na poziomie semantycznego stereotypu językowego, np. „Pan to jest Boży człowiek" (s. 47) — sąd wypowiedziany o doktorze Lewadzie, którego postawa etyczna jest jasna przetłumaczony jako „Vas je pa res Bog poslal" (s. 47). Różnica konceptualizacji nie kwestionuje prawości czy dobroci doktora, lecz stwarza inny układ zależnościowy. „Boży człowiek", choć etymologicznie oznacza przynależnego Bogu, przez zdominowanie przymiotnikowe ma podobne znaczenie, jak dobry człowiek. Zatem dobro przynależy Bogu i tak samo człowiekowi, przy czym gdy 'człowiek posłany przez Boga' oznacza posłańca i wykonawcę bożych nakazów.

Oryginał, wchodząc w kulturę przyjmującą, nabiera jej cech nawet w przypadku przekładu stereotypów tak stałych, jak stereotypy religijne ze względu na obyczaj i światopogląd (np. *Wulgata*), styl komunikacji i sposób konceptualizacji („kačij pastiriji") oraz struktury językowe konceptualizujące postrzeganie także za pomocą stereotypów.

**Bożena Tokarz**

## *Zadnja večerja* Pawła Huelleja (in Jane Unuk) kot soočenje z lastno tradicijo in tujo kulturo

Povzetek

Slovenski prevod romana *Zadnja večerja* Pawła Huelleja je izšel leta 2010, komaj tri leta po izidu izvirnika, prevedla ga je Jana Unuk.

Miselna shema *Zadnje večerje* (kot podlaga stereotipa), ki jo sestavljajo skupna večerja Jezusa in apostolov na način daritvene gostije, Jezusova vednost o Judeževi izdaji, lastnem mučeništvu in žrtvovanju ter preobrazba in sporočilo vere — obsega strukturo celotnega romana. Stereotip je vključen v kontekst sodobnih dogajanj kot argument širšega dialoga na temo skupnosti, svobode, izdaje, vere in umetnosti.

Jana Unuk je pri prenašanju smisla in ideje izvirnika v slovensko kulturo glede na uresničeni jezikovni transfer do določene mere soustvarjalka romana. Kljub prevajalkini zvestobi izvirniku in njenim prevajalskim veščinam miselna shema *Zadnje večerje*, naravnana na prihodnost, zaradi drugačne pragmatike slovenskega jezika in nekoliko drugačne kulturne imaginacije ni dosegla vseh potencialov izvirnika (zbujajočih upanje).

Ko izvirnik vstopa v ciljno kulturo, privzema njene lastnosti celo na ravni prevoda tako univerzalnih stereotipov, kot so religiozni stereotipi.

Ključne besede**:** stereotip, prevod, *Zadnja večerja*, Paweł Huelle, Jana Unuk.

**Bożena Tokarz**

## *Ostatnia Wieczerza* by Paweł Huelle (and Jana Unuk) as a confrontation with own tradition and other people's culture

### Summary

In 2010, only three years after the Polish edition, a translation by Jana Unuk of the novel *Ostatnia Wieczerza* ('The Last Supper') by Paweł Huelle appeared.

The mental schema of The Last Supper (the basis of a stereotype), which is in the character of a sacrificial feast and consists of: the shared supper of Jesus and the apostles, the knowledge of Jesus about the betrayal by Judas, about His own martyrdom, sacrifice and transubstantiation and the message of faith, covers the structure of the entire novel. The stereotype has been introduced into the context of the contemporary events as an argument of a broader dialogue on the topic of community, freedom, betrayal, religion and art.

In a way, Jana Unuk has become a co-author of the novel by transferring the sense and the idea of the original version to the Slovenian culture, due to the performed language transfer. Despite the faithfulness to the original and the translation art of the translator, the mental schema of The Last Supper that is oriented upon the future did not receive the potentiality of the original (giving hope) because of the different pragmatics of the Slovenian language and its slightly different cultural conception.

Entering into an accepting culture, the original assumes its features even on the level of translating stereotypes that are as stable as religious stereotypes.

Key words: a stereotype, translation, *The Last Supper*, Paweł Huelle, Jana Unuk.

**Adriana Kovacheva**

# Paradoksy antologizacji poezji polskiej w przekładach na język bułgarski

Stereotypy w kulturze pełnią funkcję podwójną. Z jednej strony ułatwiają komunikację, współtworzą płaszczyznę porozumienia, z drugiej zaś — wykluczają, ograniczają, upraszczają wiedzę i doświadczenie kulturowe oraz społeczne. W ramach historycznoliterackich praktyk refrakcyjnych opracowanie i redagowanie antologii tekstów artystycznych powszechnie uważa się za działalność podlegającą i utwierdzającą stereotypy. Postawa ta kształtuje się od dawna. Na początku XX w. na przykład Laura Riding i Robert Graves twierdzili, że:

> Antologie najczęściej wzbudzają dwa rodzaje reakcji wśród poetów żyjących: będą się oni do antologii zbliżali albo będą pisali tak, by pozostać daleko od nich. Poeci przeciwni antologiom często przeliczają się z własnymi siłami, narzucając swoim pracom ochronne zniekształcenia, tak samo jak rodzice ze starej Europy Centralnej, którzy okaleczali swoich synów po to, by ochronić ich przed przymusową służbą wojskową[1].

Autorzy zarzucają antologistom, redaktorom i wydawcom przekształcenie antologii w przymusową militarną machinę szkoleniową, obwiniając ich także o obniżenie gustów czytelniczych i deformację wyobrażeń o poetach, których wiersze podlegają antologizacji.

Część tych oskarżeń powtarza się również dzisiaj. Krytycy literatury widzą w antologiach okaleczające narzędzia edukacyjne, uosabiające najgorsze skutki

[1] L. Riding, R. Graves: *A Pamphlet Against Anthologies*. London 1928. Dostępne w Internecie: http://en.wikiquote.org/wiki/Laura_Riding). Jeśli nie podaję inaczej — tłum. A.K.

urynkowienia dóbr intelektualnych. „Antologie są wytworem konsumpcyjnego kapitalizmu" — streszcza ich argumenty Martha Banta[2]. Inni zaś akcentują tradycjonalizm większości antologii, w których powtarzane są teksty „osłuchane", społecznie „utrafione"[3], co również wiąże się z ekonomicznym wymiarem wydawniczych przedsięwzięć. Stwierdzenie André Lefevere'a wydaje się bowiem oczywiste:

> Wydawcy inwestują w antologie i to oni decydują, ile miejsca chcą im pozostawić. We wstępach do antologii lamenty, że jest tego miejsca za mało, są częste. Wydawcy przedzielają tę przestrzeń w zależności od publiczności, której się spodziewają[4].

Antologie zatem mają potencjał polemiczny i mogą poróżnić krytyków z poetami, a krytyków i poetów z wydawcami. W swoim projekcie badań nad antologiami, sytuujących się w obrębie kulturowej historii literatury, estetyki recepcji oraz historii czytelnictwa, Armin Paul Frank i Hegla Essmann podkreślają wartość poznawczą toczonych wokół antologii dyskusji. Uważają, że historycy literatury powinni kierować uwagę właśnie w stronę „pęknięć" między decyzjami antologistów a oczekiwaniami krytyków, co oznacza, że antologie mogą służyć jako „barometry gustów artystycznych"[5] różnych grup społecznych w różnych epokach i miejscach. Ponadto uczeni z kręgu Armina Paula Franka, Hegli Essmann oraz Haralda Kittela, pracujący na początku lat dziewięćdziesiątych w Getyndze nad historią antologii tłumaczonych, udowodnili, że studiując antologie i ich historie, można lepiej zrozumieć procesy utrwalania się kanonów literackich oraz zachodzące w nich zmiany. Wydaje się zatem, że antologie literatury tłumaczonej ujawniają jeszcze jeden aspekt komunikacji międzykulturowej — odsłaniają sposoby funkcjonowania stereotypów recepcyjnych.

W tym kontekście chciałabym zwrócić uwagę na dwa paradoksy, związane z antologizacją poezji polskiej w języku bułgarskim w drugiej połowie XX w.

---

[2] M. Banta: *Why Use Anthologies? or One Small Candle Alight in a Naughty World*. „American Literature" 1993, vol. 2, s. 331. Leah Price, uznając komercyjne strony antologizacji literatury, wylicza wyrazy protestu przeciwko popularyzacji antologii i wymienia jako jeden z najbardziej absurdalnych apel Marjorie Perloff do studentów, którzy mieliby nie kupować wody mineralnej, by pozwolić sobie na kupno książek, a nie ich zantologizowanych fragmentów. L. Price wskazuje na niepowodzenie podobnych wezwań, podkreślając, że warto zwrócić uwagę na problem antologii właśnie z uwagi na ich ogromną popularność. L. Price: *The anthology and the rise of the novel. From Richardson to George Eliot*. Cambridge 2000, s. 2.

[3] B. Urbanowski: *Słowo wstępne*. W: *Od Staffa do Wojaczka. Poezja polska 1939—1985. Antologia*. Łódź 1988, s. 13.

[4] A. Lefevere: *Translation, Rewriting and Manipulation of Literary Fame*. London—New York 1992, s. 124.

[5] T. Naaijkens: *The World of World Poetry. Anthologies of Translated Poetry as a Subject of Study*. „Neophilologus" 2006, vol. 90, s. 509—520.

Pierwszy wiąże się ze szczególnie trwałym stereotypem czytelnika i modelu recepcyjnego, którego redaktorzy antologii poezji polskiej nie poddają rewizji, drugi natomiast dotyczy sposobu prezentowania rozwoju poezji polskiej i jest rezultatem panujących stereotypowych przedstawień awangardy w kręgu zarówno kultury źródłowej, jak i docelowej.

Paradoksy te charakteryzują antologię *Współcześni poeci polscy*, która ukazała się w 1967 r. — w przededniu debiutów Stanisława Barańczaka i Ryszarda Krynickiego, w roku inauguracji krakowskiego pisma „Student", wokół którego nieco później będą się skupiali poeci Nowej Fali — w „międzyepoce" stabilizacji poetyk[6] i ucichłych polemik. Można się więc spodziewać, że na jej łamach zostaną zaprezentowane najbardziej znaczące tendencje poetyckie oraz różnorodność propozycji estetycznych i artystycznych minionych dziesięcioleci.

Pierwsze wrażenie, jakie wywiera zbiór, taką właśnie obietnicę daje. Antologia jest obszerna — zawiera wiersze 46 poetów, począwszy od Leopolda Staffa, na Zbigniewie Jerzynie kończąc. Nad przekładami pracowało 11 tłumaczy o bogatych twórczych biografiach, należących do trzech poetyckich pokoleń[7]. W antologii zachowano porządek chronologiczny, zgodny z datami urodzeń twórców, podkreślający klucz pokoleniowy, motywujący akt dokonania przekładów oraz wspólnotę doświadczeń poetów polskich i bułgarskich. Wstęp do zbioru napisał Petyr Dinekow, najwięcej przekładów zaś przygotował Pyrwan Stefanow. Warszawa stanowiła centrum kulturowe kształtujące poglądy Stefanowa na poezję polską, poeta zaś znał środowisko krakowskie, zatem bliższa mu była koncepcja wyobraźni niż awangardowe „równanie serc". Zdaje się więc, że osiągnięto równowagę zapewniającą zróżnicowany wybór utworów zamieszczonych w antologii, podlegający kryteriom konkurencyjnym, co wyraźnie odróżnia ten tom od zbioru z 1921 r., redagowanego przez Bojana Penewa. Tom z 1921 r. odzwierciedlał estetyczne upodobania tego uczonego, eksponując Romantyzm jako niedoścignięty szczyt poetyckich dokonań.

W wyborze Penewa narracja historycznoliteracka została ulokowana w przedmowie do antologii oraz w notach biograficznych, poprzedzających wiersze po-

---

[6] E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939—1965. Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988, s. 105.

[7] Wśród nich są: Dora Gabe, Elisaweta Bagrijana, Dimitar Pantaleew i Atanas Dałczew, którzy debiutowali w dwudziestoleciu międzywojennym i aktywnie współtworzyli ówczesne życie literackie. Natomiast Pyrwan Stefanow, Petyr Karaangow, Krystio Staniszew i Zdrawko Kisiow, urodzeni w latach trzydziestych XX w., wojnę kojarzyli ze swoim dzieciństwem. Ich debiuty poetyckie przypadają na lata pięćdziesiąte ubiegłego wieku. Nieco osobne miejsce w grupie tłumaczy zajmuje Błaga Dimitrowa, która swoje juwenalia publikowała w prasie przedwojennej, a podczas bombardowań Sofii, już jako studentka filologii polskiej, tłumaczyła *Pana Tadeusza*. Z wymienionymi poetami współpracowali młodzi tłumacze — Andreana Radewa, Dobrin Dobrew i Iwan Wylew. Wylew w 1967 r., w którym ukazał się jego pierwszy arkusz poetycki *Скорост* (*Prędkość*), zadebiutował w podwójnej roli — tłumacza i liryka.

szczególnych autorów i zawierających krótkie charakterystyki. Brakuje jakichkolwiek wskazówek bibliograficznych — nie ma na przykład wykazu oryginalnych tytułów, zbiorów i tomów, z których teksty zaczerpnięto. Nie zostały także podane lata, w których dany utwór powstał lub się ukazał. Przypisy opracowano jedynie do utworów Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Zawierają one informacje o realiach historycznych i kulturowych, między innymi wyjaśniając przebieg wydarzeń podczas wojen napoleońskich, znaczenie i innowacyjność polityczną Konstytucji 3 maja, rolę szlachty w kształtowaniu się społeczeństwa polskiego, a także znaczenie tytułu *tribunus*. Tylko dwa przypisy ściśle odnoszą się do faktów z życiorysu Juliusza Słowackiego — oba poświęcone zostały genezie *Hymnu o zachodzie słońca* oraz poematu lirycznego *W Szwajcarii*. Tym samym odebrano przekładom kontekst indywidualnej twórczej biografii. Dociekliwy czytelnik nie może dowiedzieć się niczego więcej o zmianach w autorskich poetykach i programach artystycznych. Zamiast tego antologia narzuca szersze ramy historyczne, umieszczając indywidualne dykcje na tle nurtów i kierunków literackich, bardziej wyrazistych w poszczególnych epokach. Decyzja o pominięciu bibliografii oraz swoistym „wyprostowaniu" linii rozwojowej indywidualnych praktyk pisarskich wskazuje na czytelnika, do którego swoją antologię kierowali Bojan Penew i Dora Gabe. Redaktor i tłumaczka zakładali, że po zbiór ten sięgną miłośnicy poezji, którzy nie znają języka oryginałów i nie podejmą samodzielnych studiów nad literaturą polską, lecz chcą, za pośrednictwem znawców, wyrobić sobie zdanie na jej temat. To wyobrażenie o odbiorcach motywuje interpretacyjną stronniczość Penewa, który korzysta z medium antologii nie po to, by wchodzić w twórczą komunikację z czytelnikami, wymagającą dyskusji i polemiki, lecz w celu rozpowszechnienia indywidualnej koncepcji obcej literatury.

Sytuacja redaktorów i tłumaczy pracujących w latach sześćdziesiątych minionego wieku zmieniła się znacząco co najmniej z dwóch względów: współpraca osób o różnych światopoglądach wymuszała kompromisy, a także sprzyjała dyskusjom oraz odbywała się wobec lub w związku z już zaistniałą tradycją recepcyjną o ugruntowanej pozycji. Na tle wymuszanych przez politykę kulturalną i krytykę marksistowską białych plam w pamięci historycznoliterackiej podkreślane przez redaktorów kontinuum prac nad przekładami i antologizowaniem poezji polskiej może zaskakiwać. Petyr Dinekow, Dora Gabe, Błaga Dimitrowa i Pyrwan Stefanow nie określają swoich strategii redakcyjnych w opozycji do założeń Bojana Penewa. Wręcz odwrotnie — deklarują, że nie powracają do tradycji, by krytycznie i na nowo ją odczytywać. Przyświeca im zamiar kontynuowania rozpoczętego już projektu:

> Wielka poezja w Polsce rozpoczyna swoją historię wcześnie, wraz z twórczością wybitnego poety Renesansu Jana Kochanowskiego; ten okres pozostaje dla czytelnika bułgarskiego nieznany. Jednak gdy chcemy poznać współczesną

poezję polską, rzeczą naturalną jest powrót do miejsca, w którym kończy się pierwsza antologia[8].

Wobec tego autorzy antologii nie rewidują sposobów współoddziaływania przekładów i narracji historycznoliterackiej, która znów została zredukowana do przeglądu umieszczonego we wstępie do antologii oraz do notek biograficznych stanowiących jej ostatnią część. Po raz kolejny zignorowano aparat bibliograficzny — nie wiadomo, z jakich tomików pochodzą wybrane utwory; nie wiemy, z jakich wydań korzystali tłumacze; nie ma dat powstania (i/lub publikacji) poszczególnych wierszy. Ponownie więcej uwagi zwrócono na dynamikę ogólnoliterackiego procesu rozwojowego, a mniej na niuanse, wahania i załamania indywidualnych twórczych biografii. Kryteria i motywacje wyboru znów nie zostały sformułowane eksplicytnie, jakby autorzy antologii spodziewali się, że ich czytelnik będzie bardzo podobny do czytelnika okresu międzywojennego. Mimo dobrej znajomości twórczości polskich romantyków oraz bardzo rozległego dostępu do polskiej prozy, przeciętny czytelnik raczej nie zna współczesnych tendencji poetyckich w Polsce. Co więcej — nie będzie ich odnosił ani do ich rodzimego kontekstu historycznoliterackiego, ani do nurtów i kierunków europejskich lub — tym bardziej — bułgarskich. Redaktorzy spodziewają się, że polepszyła się jedynie znajomość polskich realiów historycznych i kulturowych czytelników z drugiej połowy XX w. Przypisy wyjaśniające pojawiają się bardzo sporadycznie i mają na celu raczej uzasadnienie decyzji translatorskich niż dodanie kontekstów lub uzupełnień informacyjnych. Odbiorcy antologii więc znów sięgają po nią, by z pomocą znawców wyrobić sobie pogląd na temat współczesnej poezji polskiej. Bardziej aktywna postawa czytelnicza, otwartość na spory, krytykę lub odmienne wizje hierarchizacji przedstawionego materiału, wydaje się niemożliwa.

Oznacza to, że autorzy nowego wyboru rewitalizują skonstruowany i rozpowszechniony przez Bojana Penewa stereotypowy schemat odbioru poezji polskiej, zakładający znaczącą odległość między nadawcą a odbiorcą, wynikającą zarówno z powodu ograniczonego lub szerokiego dostępu do odpowiedniej fachowej wiedzy, jak i ze znacznej odmienności literatury polskiej od literatury bułgarskiej. W latach sześćdziesiątych XX w., na nieco innych zasadach, na poziomie komunikacji między autorami antologii a czytelnikami znów aktualizuje się paradygmat nazwany przez Desislawę Georgiewą *polonica incognita*[9]. Wszystkie teksty refrakcyjne (wstęp, notatki biograficzne, przypisy)

[8] П. Динеков: *Съвременната полска поезия*. В: *Съвременни полски поети*. София 1967, s. 5.

[9] Opisany przez Georgiewą paradygmat *polonica incognita* zakłada zrozumienie przekładów za pomocą dostrzeżenia różnic. Obejmuje tłumaczenia dzieł Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego oraz autorów młodopolskich, widzianych jako kontynuatorów poetyki i ideologii romantyzmu. Badaczka podkreśla stereotypowe postrzeganie charakterystyk narodowych oraz cech literatur narodo-

towarzyszące przekładom mają na celu przybliżenie zjawisk z literatury obcojęzycznej, zamykają ją jednak w granicach jej narodowej odmienności. Przypuszczenie, że między polską a bułgarską poezją w okresie od międzywojnia do lat sześćdziesiątych mogą zachodzić analogie, sugerowane chociażby przez fakt, że poeci i tłumacze byli rówieśnikami, pozostawiono bez jakiegokolwiek komentarza.

Dochodzimy więc do pierwszego paradoksu antologizacyjnej praktyki pisania, definiowanej przez Lefevere'a jako refrakcja. Z jednej strony Dinekow podkreśla ciągłość przekonań i celów antologistów, obecność Dory Gabe zaś dodatkowo akcentuje kształtowanie pewnej wspólnoty tłumaczy poezji polskiej, pielęgnującej tradycje z okresu międzywojennego. Z drugiej zaś strony zachowanie tego kontinuum przez akceptację modelu recepcyjnego Bojana Penewa oznacza uwydatnienie różnicy między literaturą źródłową a docelową, traktowanie ich jako obszary ściśle od siebie odgraniczone. Umieszczone w antologii teksty wyjaśniające — deklaratywnie bezstronne, opisowe, historycznoliterackie — zacierają możliwość komparatystycznych praktyk lekturowych, do których z kolei motywuje wybór samych utworów oraz dialog tłumaczy i poetów, odbywający się na poziomie oddzielnych decyzji translacyjnych. Niewątpliwie pozostawanie w ramach silnie oddziałującego stereotypu literatury polskiej, budowanego przez Bojana Penewa w epoce międzywojennej, ujawnia niebezpieczeństwo pomylenia sieci przekonań oraz uproszczeń, które powinny podlegać sprawdzeniu, z kategoriami poznawczymi, traktowanymi ahistorycznie. Odzwierciedla także negatywne funkcje stereotypu.

W sposób odmienny funkcjonują stereotypowe schematy rozumienia i interpretacji awangardy jako formacji historycznej, które Petyr Dinekow uwzględnia we wstępie do antologii, stanowiącym w istocie zarys historii poezji polskiej od okresu międzywojennego do lat sześćdziesiątych XX w. Współpraca tłumaczy z historykiem literatury właściwie oznacza, że antologia została opracowana w porządku historycznoliterackim. Podobnym antologiom — wyliczam za Bożeną Tokarz — przyświecają cele mediacyjne (pośredniczenie w komunikacji międzykulturowej i międzyliterackiej), dydaktyczne (zapoznanie czytelników z nieznaną im twórczością) oraz kanonotwórcze (ustanowienie pewnego horyzontu artystycznego, utożsamianego z tradycją literacką powstającą w danym

---

wych, które legły u podstaw tego modelu, a także podstawowę rolę, jaką odegrał Bojan Penew dla jego rozpowszechnienia i utwierdzenia: „Jak już wielokrotnie podkreślaliśmy, zasługi Bojana Penewa dla ukształtowania tej strategii recepcyjnej są ogromne. Jego wysiłki przeciwstawienia polskiego romantycznego słowa artystycznego wraz z jego formacją duchową i filozoficzną naszym „zdroworozsądkowości" i prymitywizmowi słusznie zostały zakwalifikowane przez wielu badaczy (K. Bachnewa, B. Niczew, M. Panowa) jako utopizm estetyczny. Jednak niezależnie od tego dzięki nim został zdefiniowany najbardziej produktywny w pierwszej ćwierci XX w. system kodów recepcyjnych". D. Георгиева: *Мостове от думи. Полската литература в България в периода между двете световни войни*. София 1997, s. 159.

języku)[10]. Zwyczajowo oczekuje się, że zbiór skonstruowany na takich zasadach nie może być autorski — perspektywa osobista nie może tu dominować. Petyr Dinekow podporządkował się temu oczekiwaniu, lecz najwyraźniej go nie spełnił. Na początku wstępu tak uzasadnia włączenie do antologii twórczości poetów międzywojennych:

> w okresie między pierwszą a drugą wojną światową pojawiają się poeci wybitni, polska tradycja poetycka zaś wchodzi w fazę szczytowego rozwoju i byłoby trudno zrozumieć jej współczesne tendencje oraz poszukiwania bez znajomości międzywojnia[11].

Większa część wstępu poświęcona została dwudziestoleciu międzywojennemu. Czego konkretnie możemy się o nim dowiedzieć? Petyr Dinekow zaznacza, że był to okres licznych grup i różnorodnych programów poetyckich. Blasku tej epoce nadają, jego zdaniem, poeci z kręgu Skamandra, na czele z Julianem Tuwimem, którego twórczość Dinekow prezentuje szczegółowo. Poetyce skamandrytów przeciwstawia prądy awangardowe, wymieniając dosyć skrótowo ekspresjonistów skupionych wokół „Zdroju", pierwszych futurystów, awangardystów krakowskich oraz kwadrygantów i katastrofistów wileńskich. Dinekow pomija polemiki między skamandrytami a awangardą. Stwierdza, że na ich tle pojawiły się wybitne, niezależne, twórcze indywidualności i stawia obok siebie Józefa Czechowicza — „poetę lirycznego nastroju", oraz Mieczysława Jastruna — „poetę refleksji filozoficznej". Następnie szerzej analizuje twórczość Władysława Broniewskiego jako reprezentanta poezji proletariackiej, by bardzo pobieżnie scharakteryzować okres wojenny, którego dominantą, w jego ujęciu, są tradycje romantyczne i narodowo-wyzwoleńcze. Należy podkreślić, że doświadczenie wojenne stanowi kluczowe pojęcie w dalszych rozważaniach tego slawisty, który jednak całkowicie wyeliminuje sposób przeżywania wojny wyrażony w poezji Czesława Miłosza i Mirona Białoszewskiego. Dwudziestolecie zostało zatem przedstawione jako bardziej skamandryckie niż awangardowe. Znaczenie drugiej awangardy dla twórczości pokolenia Kolumbów zostało całkowicie zignorowane. Dwuznaczny stosunek, jaki Dinekow żywił do awangardy, najlepiej wyraża jego krótka wzmianka o Przybosiu:

> Nikt nigdy nie wątpił w jego talent poetycki, choć jego poezja wzbudzała liczne dyskusje. Stwarza ona świat zamknięty, trudny i niedostępny. W przeciwieństwie do spontaniczności futurystów oraz irracjonalizmu surrealistów, Przyboś jest racjonalistą konsekwentnym, tworzy poezję precyzyjną i logiczną — z surową architektoniką. Do dziś pozostaje on wierny swoim zasadom poetyckim i jest niepogodzony z przejawami tradycjonalizmu. Choć zasad-

[10] B. Tokarz: *Spotkania: Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010, s. 172—176.
[11] П. Динеков: *Съвременна полска поезия*…, s. 5.

> nie kwestionowana, twórczość Przybosia wywarła nazbyt poważny wpływ na młodych polskich poetów[12].

Czasy powojenne z kolei obrazuje twórczość Adama Ważyka, Mieczysława Jastruna, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego oraz Tadeusza Różewicza. Pozytywna jej ocena wiąże się z kategoriami zrozumiałości i komunikatywności poezji — wartościami przeciwstawnymi awangardowym eksperymentom formalnym. Na zasadzie estetycznego i aksjologicznego kontrastu między tymi pojęciami Dinekow przedstawia rozwój poetyki Ważyka, która w latach dwudziestych minionego wieku była „formalnie oryginalna, o wyjątkowym bogactwie językowym", lecz „subiektywna, hermetyczna"[13]. Podczas wojny w jego poezji nastąpił jednak przełom — staje się ona „społecznie znacząca, klarowna i zrozumiała"[14]. Mimo że Ważyk zanadto angażował się w socrealizm, co zostało odnotowane przez komentatora, zdołał się z tego okresu rozliczyć w antydogmatycznym *Poemacie dla dorosłych*.

Kategorie klarowności i zrozumiałości tworzą pewien paradygmat aksjologiczny twórczości Gałczyńskiego, Jastruna i Różewicza. Surrealistyczne fantazje byłego kwadryganta Dinekow usprawiedliwia następująco:

> Nawet gdy w swoje poetyckie obrazy wplata coś z baśni, ballady, fantastyki, kiedy w jego wierszach grają niezwykłe barwy, dziwne formy i ornamenty lub za pomocą groteski zniekształca rzeczy i przedmioty, Gałczyński nigdy nie odrywa się od realności — jego świat baśniowy i udziwniony został zbudowany z elementów i szczegółów rzeczywistego, konkretnego świata[15].

Twórczość Jastruna i Różewicza została opisana zarówno w opozycji do niezrozumiałych formalnych eksperymentów awangardowych, jak i do poezji jako „rzeczy wyobraźni". By lepiej podkreślić ten kontrast, Dinekow przytacza długi cytat z artykułu Jastruna (jest to rzecz warta odnotowania, ponieważ to jedyny poeta, którego wypowiedź dyskursywna została w zarysie przytoczona, co stanowi o jej szczególnej wadze). Poezję autora *Niepokoju* charakteryzuje zaś w taki oto sposób:

> Różewicz szuka prostego i bezpośredniego wyrazu; jego mowa została oczyszczona z jakiejkolwiek zdobności — znajduje się na granicy z prozą; charakteryzuje się wyjątkową dyscypliną wyobraźni; odrzuca strofikę klasyczną, rytmikę i rym. Jego oryginalna twórczość stanowi nowy krok po ścieżce rozwoju polskiej poezji[16].

[12] Ibidem, s. 7.
[13] Ibidem, s. 10.
[14] Ibidem.
[15] Ibidem, s. 12.
[16] Ibidem, s. 13.

Petyr Dinekow pozostawia bez komentarza powiązania Różewicza z turpistami. Mało miejsca poświęca też orientacji poetyckiej „Hybrydy", być może z powodu niezdyscyplinowanej wyobraźni jej twórców.

Okazuje się zatem, że bardzo złożone dzieje jednoczesnego przyjmowania, odrzucania i przekształcania dziedzictwa pierwszej i drugiej awangardy zostały zredukowane i niejasne. Trudno zrozumieć, dlaczego poezja Przybosia wzbudzała tyle kontrowersji i z jakich powodów literaturoznawca uważa, że ma ona nazbyt silny wpływ na młode pokolenie, skoro to młode pokolenie, które reprezentują Harasymowicz, Gąsiorowski i Jarzyna, jest antyawangardowe w takim sensie, że odrzuca program poezji konstrukcji i celowości. Niejasną rolę odgrywa pojęcie wyobraźni bez kontekstu koncepcji krytycznoliterackich Kazimierza Wyki i Jerzego Kwiatkowskiego oraz na tle znikomych wiadomości o drugiej awangardzie i jej kontynuatorach z pokolenia Kolumbów. Poezja lingwistyczna została w tym porządku całkowicie pominięta. Petyr Dinekow nie realizuje początkowej zapowiedzi, zgodnie z którą w swoim zarysie miał wyjaśnić złożone zależności między poetyckimi sporami dwudziestolecia a tendencjami rozwojowymi polskiej poezji współczesnej, ponieważ na pozór przeoczył skomplikowaną rolę awangardy jako tradycji zarazem pozytywnej i negatywnej. Jego oceny twórczości Różewicza i Jastruna, podporządkowane kryterium zrozumiałości poezji, bez przytoczenia kontekstu sporów literackich toczących się w Polsce po październiku 1956, wydają się bezpodstawne. Kształtuje się obraz poezji poszukującej „formy bardziej pojemnej". Jednak Dinekowowi nie udało się przedstawić ani punktów wyjścia tych poszukiwań, ani ich związków z różnie rozumianą tradycją. Na poziomie selekcji poszczególnych utworów poetyckich redukcja awangardowej tradycji międzywojnia przełożyła się na niewielką liczbę przetłumaczonych wierszy: siedem Przybosia i cztery Czechowicza, w porównaniu z siedemnastoma wierszami trzech skamandrytów — Tuwima, Słonimskiego i Lechonia.

Można więc zapytać, dlaczego Petyr Dinekow proponuje taki, a nie inny kanon poezji polskiej, tj. wybór najbardziej reprezentatywnych poetów i ich twórczości, w którym zabrakło jednak miejsca dla bardzo ważnego nurtu kształtującego artystyczne tendencje popaździernikowe, jakim była awangarda. Brak tym bardziej oczywisty, że sam autor zarysu akcentuje powiązania między okresem przed- i powojennym. Czy ten paradoks jest wyrazem jego indywidualnych estetycznych upodobań? Czy Dinekow, który przebywał w Warszawie w drugiej połowie lat trzydziestych minionego wieku, kiedy awangarda w Europie traciła już swoje znaczenie, przekazuje czytelnikom bułgarskim ukształtowane w tamtym czasie poglądy, skłaniające go do przedkładania liryki Mieczysława Jastruna nad kult zdania poetyckiego i metafory autorów zebranych wokół „Nowej Sztuki"? Zresztą jego zarzuty wobec nowatorskich eksperymentów zostały sformułowane o wiele wcześniej. O „niezrozumialstwo" obwiniał awangardzistów także Irzykowski. Karol Ludwik Koniński wyrzucał im z kolei brak problematyki filozoficzno-religijnej i moralnej. Sposób, w jaki slawista interpretuje

rolę i rangę Przybosia, można potraktować jako syntezę literackich sporów wokół awangardy w okresie tużpowojennym oraz zaraz po 1956 r. Z jednej strony ocena powojennej pozycji „zwrotniczanina" jest peryfrazą surowego portretu, przedstawionego przez Miłosza w *Traktacie poetyckim*. „Przyboś jest racjonalistą konsekwentnym, tworzy poezję precyzyjną i logiczną" — stwierdza Dinekow. Czesław Miłosz zaś pisze:

> Pod spodem Przyboś był racjonalistą.
> Uczucia miewał, jakie są wskazane.
> Dla rozsądnego członka społeczeństwa.
> Równie mu obcy i smutek i humor.

Komentarz niezłomnej postawy Przybosia, który „do dziś pozostaje wierny swoim zasadom poetyckim", zawiera czytelną aluzję do wersów: „W sól, w popiół padły narody i kraje / A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem". W tych sformułowaniach można odczytać nastroje, jakie awangarda wzbudzała w latach tużpowojennych. Powrót do cywilizacyjnego optymizmu i roli poety-słowiarza po Auschwitz był nie do zaakceptowania. Jednocześnie zaś Dinekow miał świadomość, że po 1955 r. i tomie *Najmniej słów*, składającym się z wierszy i miniatur krytycznych — „repetytorium z awangardy", jak je nazywa Edward Balcerzan[17] — idee dawnej formacji krakowskiej znów miały posłuch, ponieważ odrywały rzemiosło poetyckie od obowiązków propagandowych. Zdaniem S. Jaworskiego, poodwilżowy powrót awangardy oznaczał „przede wszystkim walkę o odnowienie środków poetyckich, o zerwanie z banałem, […] wzór chętnie przeciwstawiany prymitywnej poezji […] lat stalinizmu"[18]. Z uwagi na sformułowane wcześniej pytania należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden ślad intertekstualnych powiązań, który jednak ma nieco inną rangę niż uprzednie reminiscencje nawiązujące do polskich dyskusji literackich. W notce biograficznej poświęconej Przybosiowi, oprócz licznych informacji faktograficznych, czytamy, że poeta jest „jednym z czołowych reprezentantów tak zwanej liryki awangardowej"[19]. Na użycie wyrażenia, stosowanego wówczas, gdy mówiący chce zaznaczyć swój dystans w stosunku do tematu wypowiedzi, uczulają zarówno Edward Balcerzan, jak i Stanisław Jaworski. Tuż po wojnie ów dystans zaznaczał anachroniczność awangardy[20]. W czasach stalinowskich z kolei cudzysłów i odcięcie się od eksperymentów oraz prób tworzenia nowej sztuki były wyrazem solidaryzmu z zalecanym przez władze poglądem na podobne, pozbawione społecznego sensu, kaprysy sztuki burżuazyjnej:

---

[17] E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939—1965*…, s. 57. Na ten temat zob. także część zatytułowaną *Bez awangardy* (s. 31—36).

[18] S. Jaworski: *Awangarda*. Warszawa 1992, s. 128.

[19] П. Динеков: *Съвременни полски поети*…, s. 301. Podkreśl. A.K.

[20] E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939—1965*…, s. 36.

> Jeśli przez postawę awangardową rozumieć podważenie spójnego, jednoznacznego i całkowicie zrozumiałego obrazu świata, odmowę wyznawania prawd przyjmowanych *a priori*, to nic dziwnego, że wszystkie dyktatury starały się różnymi środkami ograniczać zasięg artystycznego nowatorstwa[21].

Ów gest raz przybierał kształt szczerego przekonania, jak u Györgyego Lukácsa, który zawsze go eksponował i pisał o „tak zwanej awangardzie", a raz pełnił funkcję obronnej maski. Relacjonując próby odróżnienia awangardy środkowoeuropejskiej od zachodniej, jako odrębnego kierunku literackiego, za którego najważniejszą cechę uważano rewolucyjność[22], Jaworski przypomina, że w krajach, w których panował socrealizm, zainteresowania awangardowymi kierunkami w sztuce były zrazu kojarzone z wpływem Zachodu i podejrzane. Badacze musieli zatem uzasadniać swoje zajęcia przed cenzurą. Dlatego też podkreślali społeczny aktywizm awangardzistów, który — jak wiadomo — wcale nie angażował przedstawicieli wszystkich formacji nowatorskich. Petyr Dinekow również eksponuje w kilku miejscach polityczne zaangażowanie awangardzistów. O poetach z grupy „Zwrotnicy" i „Linii" pisze, że łączyli swoje nowatorstwo poetyckie z poglądami lewicowymi, „walcząc o powstanie poezji proletariackiej". O przedstawicielach „Kwadrygi" i „Żagarów" twierdzi z kolei, że charakteryzował ich polityczny radykalizm[23]. Podobne akcenty wraz z niemal niezauważalnym zdystansowaniem się autorów notek biograficznych wobec zjawisk awangardowych przypominają, że napisany przez Dinekowa zarys historii poezji polskiej ma cele mediacyjne, ułatwiające kontakt między bułgarskojęzycznymi czytelnikami a polskojęzycznymi twórcami. Przedstawia zatem przekłady w taki sposób, by były one komunikatywne w ramach innego kręgu kulturowego. Od sukcesu komunikacyjnego zależy ranga i reputacja prezentowanej literatury.

Wstęp do antologii autorstwa Dinekowa jest więc typową refrakcją w formie historiografii, która ma na celu stworzenie odpowiedniego kontekstu dla przyjęcia dzieł obcojęzycznych, podlegającego licznym ograniczeniom wykraczającym daleko poza język naturalny. Składają się na nie instancje regulujące literaturę oraz specyficzne kody postępowania, określające poetykę przyjętą w danej epoce — zarówno w jej wymiarze repertuarowym (gatunki, rodzaje literackie, prototypowe sytuacje fabularne itd.), jak i funkcjonalnym (tj. poglądy na to, jak literatura może i powinna funkcjonować w społeczeństwie)[24].

---

[21] S. Jaworski: *Awangarda*…, s. 126.

[22] Chodzi tu o propozycję węgierskiego badacza E. Bojtara (*Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki*. „Miesięcznik Literacki" 1973, nr 11 — podaję za: S. Jaworskim) oraz o wprowadzone przez Petera Drewsa pojęcia awangardy słowiańskiej. Zob. S. Jaworski: *Awangarda*…, s. 10.

[23] П. Динеков: *Съвременна полска поезия*…, s. 7—8.

[24] Zob. A. Lefevere: *Ogórki Matki Courage*. Przeł. A. Sadza. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 224—246.

André Lefevere uważa, że te ograniczenia „często mają większy wpływ na kształt tekstu niż kryteria semantyczne czy językowe”[25]. Oznacza to, że na miejsce i sposób przedstawienia awangardy we wstępie Dinekowa, a także na łamach całej antologii wpływ mają nie tylko intencje i kompetencje literaturoznawcy czy redaktorów, lecz również ograniczenia obecne w ramach kultury i literatury bułgarskiej, z którymi musieli się oni liczyć, by ich przedsięwzięcie nie wpadło w komunikacyjną próżnię. Jakie wobec tego były to ograniczenia?

Wiązały się one z pewnym szczególnym sposobem przedstawienia dziejów przedwojennej awangardy w latach sześćdziesiątych XX w. oraz ze zmianami znaczenia tego pojęcia, z którymi Petyr Dinekow, starając się wprowadzić i obronić pewien kanon polskich tekstów poetyckich, musiał się liczyć. Z jednej strony krytyka literacka formułowała tezy i oceny, odrzucające awangardowe praktyki pisarskie i związane z nimi ideologie. Z drugiej zaś w momentach większego rozluźnienia ingerencji cenzury od razu pojawiały się utwory nawiązujące do tendencji awangardowych z początku XX w. Pozycję krytyków szczególnie wyraźnie sformułował Cwetan Stojanow w eseju *Niewidzialny salon (Notatki o naszym języku literackim)* z 1961 r. Stanowczo krytykował w nim literackie ugrupowania i literatów skupionych wokół zastygłych poetyk i spetryfikowanych stylów. Uważał bowiem, że jedynie osoby pozbawione talentu i własnej wizji estetycznej mogą podporządkowywać się ogólnie przyjętym konwencjom. Skłonność do rezygnacji z nowatorstwa i poszukiwania własnego głosu miała chronić i rozpowszechniać instytucja, którą Stojanow nazwał „salonem”: „[…] jest to koniunktura, która w momentach bezsilności jako mimikra kryje niewystarczalność natchnienia oraz ubóstwo znaczących przeżyć”[26]. Jego atak skierowany był przeciwko autocenzurze, a także kolektywizacji i unifikacji poezji, spowodowanej wszechobecnością doktryny socrealistycznej. Był wówczas rozumiany głównie jako wyraz niezgody na ideologizację literatury i krytyki literackiej co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, Stojanow wracał do problematyki stylu artystycznego, nawiązując do przedwojennych rozważań Encza Mutafowa, który specyfikę zjawisk estetycznych widział właśnie jako sprawę stylu. Tym samym wspaniały tłumacz i eseista odrzucał kategorie nieartystyczne, takie jak światopogląd czy metoda twórcza, charakterystyczne dla normatywnej estetyki socrealistycznej[27]. Po drugie, dokonał syntezy istotnego sporu krytycznoliterackiego, dotyczącego kwestii indywidualizmu twórców literatury, stanowczo przeciwstawiając się tezom głoszonym przez zwolenników oficjalnej krytyki, że artyści muszą

[25] Ibidem, s. 230.

[26] А. Алипева: *Българската поезия от 60-те години на XX век. На повърхността, под повърхността*. ВеликоТърново 2004, s. 91.

[27] Zob. Г. Симеонова-Конах: *Постмодернизмът. Българският случай. Наблюдения върху художествената проза XX и XXI век*. София 2011, s. 111—112.

wypowiadać się w imieniu narodu, masy, robotników[28]. Stojanow uważał, że podmiot liryczny mówiący w liczbie mnogiej to instancja pozbawiona wyrazu, zniekształcona. Wyartykułował zatem wprost pewien ogólny nastrój upodobania do twórczej intuicji, intymnego uczucia, osobistego doświadczenia, przetworzony w lirykę pierwszoosobową, który dominował wśród krytyków literatury w Bułgarii w latach sześćdziesiątych XX w. Problem polega jednak na tym, że zjawiska odwrotne, związane z „salonem", konwencją i koniunkturą, nazwał awangardowymi, spowodowanymi brakiem prawdziwego talentu, natchnienia i silnych osobistych przeżyć. Awangarda tworzyła „salon", w którym artyści się zamykali, izolowali od publiczności, mówili do siebie i o sobie, sami siebie chwalili. Opis ten przywołuje na myśl coraz dotkliwiej odczuwane zjawisko rozchodzenia się realizmu socjalistycznego i życia, którego połykacze tabletek Murti-Binga doświadczali na co dzień:

> Czytelnik kupuje i dziwi się: wszystko równo, wygładzone, piękne, nie ma mankamentów, a jakby czegoś brakowało! Czytelnik czyta i zadaje sobie pytania: „Do diabła, jakby jedna i ta sama osoba to wszystko napisała!". Tak, pisała ta sama istota — pisał „salon"![29]

„Salon" ów był jednak salonem awangardzistów. Cwetan Stojanow, odrzucając kolektywizm ruchów nowatorskich, formułował nie wprost sąd obciążający awangardę winą za stworzenie podatnego gruntu dla totalitaryzmów (stalinizmu i faszyzmu)[30]. W Polsce jednak awangarda nie była oceniana z tej perspektywy, przytaczano inne argumenty przeciwko kultowi masy i maszyny oraz idei „nowego człowieka". Niewątpliwie Petyr Dinekow był świadomy tych różnic i być może z tego powodu nie opisywał szczegółowo powiązań między tendencjami przedwojennymi a powojenną neoawangardą, które występowały w Polsce. Negatywne konotacje pojęcia mogły niekorzystnie wpłynąć na recepcję prezentowanej w antologii poezji, co spowodowałoby komunikacyjną porażkę i oznaczało osobistą przegraną tłumacza, którego celem było przedstawienie polskiej poezji jako szczególnie wartościowej i wartej uwagi czytelnika.

Ponadto paralele oraz opisy historycznoliterackich powiązań dodatkowo utrudniał brak pojęcia ujmującego szereg zjawisk literackich, podobnych do nowatorskich dążeń neoawangardowych z przełomu lat pięćdziesiątych i sześć-

---

[28] Antoaneta Alipiewa pisze wręcz o triumfie indywidualizmu oraz krytyki współuczestniczącej, impresjonistyczno-intuicyjnej — zob. А. Алипиева: *Българската поезия от 60-те години на XX век*…, s. 78—103.

[29] Ibidem, s. 92.

[30] O niezamierzonej kolaboracji awangardy niemieckiej z faszyzmem zob. P.U. Hein: *Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus*. (Rowohlt) Reinbek 1992 oraz komentarz Gali Simeonowej-Konach, dotyczący pozycji Geo Milewa — najbardziej reprezentatywnego bułgarskiego ekspresjonisty, mocno związanego z tradycją niemiecką — na temat nacjonalizmu. Г. Симеонова-Конах: *Постмодернизмът*…, s. 102—103.

dziesiątych minionego wieku, takich jak: groteska w poezji Konstantyna Pawłowa, autotematyzm opowiadań Jordana Radiczkowa, nowe techniki narracyjne w powieściach Błagi Dimitrowej i Wery Mutafczijewej. Termin ten pojawił się o wiele później[31], poprzedzony stopniowym zanikaniem odium wokół awangardy, o czym świadczy także kolejna odsłona dziejów używania tego terminu w kontekście antologii poezji polskiej. W zbiorze *Химн на ръката* (*Hymn na cześć ręki*, 1980), kolejnym reprezentatywnym wyborze przekładów poetyckich, który wprowadza do świadomości czytelników bułgarskich nowe nazwiska i wiersze, poszerzając i wzbogacając tym samym dostępne w języku bułgarskim tłumaczenia poezji polskiej, jej twórcy już wprost mówią o ważnej i długotrwałej roli awangardy w polskiej sztuce. Przedstawiają wzmożone zainteresowanie poetycką tradycją osiemnastowieczną właśnie w relacji do „zawsze kwitnącej awangardy"[32]. Podkreślając ten wątek, następca Petyra Dinekowa w otwarty sposób nawiązywał do niedopowiedzeń czy ściślej — zaciemnień obecnych w antologii z lat sześćdziesiątych XX w.

Wracając do niej, można zaryzykować twierdzenie, że selekcja przełożonych utworów oraz wybór tłumaczy odzwierciedlają stan przemilczanej obecności dążeń neoawangardowych w literaturze bułgarskiej. Petyr Dinekow nie rozbudowuje swojego wstępu, pozostawiając kwestię awangardy otwartą, jedynie zapowiedzianą. Redagując natomiast sam zbiór razem z Dorą Gabe, Błagą Dimitrową, Pyrwanem Stefanowem i Petyrem Karaangowem, zwraca szczególną uwagę na spadkobierców tradycji przedwojennych, najwięcej miejsca poświęcając wierszom Tadeusza Różewicza, w których świadomość kryzysu kultury została wyjątkowo mocno zarysowana. Być może wybór jego dwunastu wierszy nie był przypadkowy. Serię otwierają przekłady Błagi Dimitrowej, która w tym zbiorze swoje nazwisko wiązała jeszcze z Wisławą Szymborską i Zbigniewem Herbertem, a jako powieściopisarka i poetka była szczególnie otwarta na eksperymenty artystyczne. Petyr Dinekow był zatem wrażliwy na nowe zjawiska w poezji polskiej i umiejętnie łączył je z tendencjami w kulturze docelowej. Jednak z pozycji historyka i krytyka tworzącego antologię o ambicjach kanonotwórczych nie mógł ich wprost nazwać. Dokonana refrakcja miała na celu usunięcie możliwych nieporozumień i przeszkód w przyjęciu zbioru przekładów poetyckich przez bułgarską publiczność literacką.

Drugi paradoks refrakcji w antologii *Współcześni poeci polscy*, polegający na dosyć enigmatycznej prezentacji powiązań między zjawiskami artystycznymi epoki przed- i powojennej, mimo wstępnych deklaracji klarowności, wiąże się

[31] Uwzględniając specyfikę życia literackiego w państwach komunistycznych oraz nowatorskie poetyki w prozie pokwietniowej Galia Simeonova-Konach opisała liczne transgresje przedwojennej awangardy, nazywając lata sześćdziesiąte „małą neoawangardą" — zob. Г. Симеонова-Конах: *Постмодернизмът*…, s. 91—136.

[32] З. Кисиов: *Вместо преговор*. В: *Химн на ръката. Полски поети*. София 1980, s. 6. Termin podkreślił autor przedmowy — jest to jedyne wyróżnione w tekście słowo.

z uwzględnieniem przez jej redaktora obowiązujących w jego kręgu kulturowym stereotypizowanych przedstawień awangardy. Na ich rozpowszechnienie niewątpliwie oddziaływały czynniki polityczne i społeczne, lecz uwzględnienie procesu utwierdzenia tych stereotypowych pojęć przekracza ramy ściśle translatologicznych zainteresowań[33] i niniejszego krótkiego studium przypadku. Postępowanie Petyra Dinekowa pokazuje pozytywną funkcję stereotypów recepcyjnych. Zatem należy podawać w wątpliwość i uważnie sprawdzać postrzeganie antologii (szczególnie zaś antologii przekładowych) jako czynniki utwierdzające czytelnicze kanony i umacniające konserwatywne repertuary obcych literatur za pomocą szerzenia stereotypów o antologizowanej literaturze[34]. Przykład zbioru *Współcześni poeci polscy* w przekładzie na język bułgarski pokazuje bowiem, że za każdym razem należy uwzględniać funkcje, jakie pełnią stereotypy kulturowe i literackie w procesie konstruowania antologii, oraz ich poznawczą i komunikacyjną niejednoznaczność.

[33] I prowadzi do problematyki szerszej, również dotyczącej sposobów definiowania pojęcia stereotypu w literaturze i jego funkcjonowania. Zob. *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki. Warszawa 2003; *Język — stereotyp — przekład*. Red. E. Skibińska, M. Cieński. Wrocław 2002.

[34] Tak oceniają wpływ antologii na recepcję literatury przekładowej przedstawiciele szkoły polisystemowej. Zob. I. Even-Zohar: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. Przeł. M. Heydel. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 195—205.

**Адриана Ковачева**

## Парадокси на антологизацията на полската поезия на български език

Резюме

В настоящата статия разглеждам два парадокса, свързани с редакцията на антологията *Съвременни полски поети*, които са свързани със съществуващите сред българските читатели и изследователи-специалисти стереотипи за полската поезия. Първият е свързан с утвърждаването на приетия още от Боян Пенев в неговата антология от 1921 година модел на въобразения читател, който ограничава възможностите за сравнителен прочит на предлагания материал. Вторият парадокс е несъответствието между декларираното в увода на антологията желание да се изяснят взаимовръзките между литературните явления от периода преди и след Втората световна война и действителното премълчаване на ролята на авангарда за развитието на полската поезия. Този парадокс е предизвикан от опита да се наложат стереотипизирани представи за поетиката и идеологията на литературния авангард като историческо явление.

Ключови думи: антология, антологизация, история на превода, съвременна българска поезия, стереотипи в литературната рецепция.

**Adriana Kovacheva**

# The Paradoxes of Polish Poetry's Anthologising in Bulgarian Language Translations

Summary

This article explores two paradoxes related to the concept of the *Anthology of Contemporary Polish Poets* that are associated with stereotypes about Polish poetry which exists amongst Bulgarian readers and researchers. The first paradox is related to the establishment of a model of the reader, introduced by Boyan Penev in his anthology from 1921, which limits opportunities for comparative reading of the proposed anthologized material. The second paradox is the discrepancy between the statements made in the introduction to the anthology that the relationships between literary phenomena of the periods before and after the Second World War will be clarified and elaborated and the actual omission of the role of the vanguard in the development of the Polish poetry. This paradox is caused by attempts to impose stereotyped notions of poetics and ideology of the literary avant-garde in the time the anthology was published.

Key words: anthology, anthologising, translation history, bulgarian contemporary poetry, stereotypes in literary reception.

**Marta Buczek**

# Stereotypy w przekładzie słowackich opowiadań *Bajki dla niegrzecznych dzieci i ich troskliwych rodziców* Dušana Taragela

Stereotyp to pojęcie o zasięgu interdyscyplinarnym, które w refleksji kulturowej, antropologii, psychologii społecznej postrzegane jest jako „schematyczne i uproszczone wyobrażenie”[1], „przekonanie o klasach jednostek, grup lub przedmiotów powzięte z góry, to znaczy wynikające nie z aktualnej oceny każdego zjawiska, lecz ze zrutynizowanych nawyków, sądów i oczekiwań”[2]. Grzegorz Grochowski, odwołując się do tej definicji, mówi o „ustabilizowanym wyobrażeniu społecznym, schematyzującym i wartościującym rzeczywistość[3], zaznaczając równocześnie, że „Stereotyp (obraz osoby, sytuacji, grupy) staje się stereotypem, gdy jest społecznie podzielany, a więc komunikowany”[4]. Z definicji wynika, co podkreślała już w swoich badaniach Zofia Mitosek, że „stereotyp nie jest kategorią literacką. Posługiwanie się tym pojęciem w badaniach literackich ma sens tylko i wyłącznie pod warunkiem, że produkcja artystyczna stanowi bogato zróżnicowaną w stosunku do innych form wersję praktyki społecznej”[5]. Literaturoznawcy zapożyczają ten termin do badań nad literaturą, uzasadniając, że

---

[1] Z. Mitosek: *Literatura i stereotypy.* Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1974, s. 11.

[2] Ibidem.

[3] G. Grochowski: *Stereotypy — komunikacja — literatura.* W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok).* Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa 2003, s. 48.

[4] Ibidem, s. 50.

[5] Z. Mitosek: *Literatura i stereotypy*…, s. 6.

stereotyp jest kategorią semantyczną, zespołem sądów wyrażających mniemania na temat danego przedmiotu, przypisujących mu pewne właściwości, tworzących kompleksy znaczeniowe. Stereotypy stanowią więc podstawę konstruowania narracji, charakteryzowania osób, przypisywania motywacji[6].

Literatura tworzy stereotypy i umacnia już istniejące[7]. Mogą one przybierać formę językową, literacką (bohater, narracja, fabuła, styl, gatunek). Należąc do struktury utworu, korespondują z konwencją, schematem, modelem, kliszą[8].

Ważnym aspektem w tej teorii staje się traktowanie stereotypu jako kategorii z zakresu komunikacji[9]. Teksty literackie są w tym przypadku szczególnym w komunikacji materiałem wyrażania stereotypów. W momencie gdy stereotypy stanowią podstawę dzieła literackiego, są wprowadzone w obręb dyskursu literackiego, dokonuje się ich strukturyzacja. Wykorzystanie w komunikacji literackiej znanych stereotypów zakłada rozpoznanie ich przez odbiorcę, który opierając się na tej wiedzy może rekonstruować motywację zachowań, rozpoznawać sytuacje, oceniać wydarzenia, uzupełniać luki w spójności tekstu. Świadomość związku między formami wypowiedzi a postawami, stylem życia, podziałami społecznymi wchodzi w skład wspólnej wiedzy łączącej autora i czytelnika. Zaktywizowanie przechowywanych w pamięci czytelnika sądów budujących odpowiednie stereotypy wiąże się z odczytaniem immanentnie zakodowanych znaczeń tekstu. Tekst literacki, odwołując się do kontekstu kulturowego, przywołując stereotypy, aktywizuje doświadczenie mentalne odbiorcy oraz pewien model wartościowania.

Użycie stereotypu w kategorii semantycznej pozwala badać jego „literackie wcielenia"[10]. Jednakże najciekawszym przypadkiem, jak podkreśla Grochowski, wykorzystania stereotypu przez literaturę jest zmuszenie go do wykonywania zadań niezgodnych z jego podstawową semantyką, doprowadzenie do transformacji poszczególnych składników stereotypu, włączenie go w nowe nietypowe związki strukturalne[11], podjęcie z nim swoistej gry. Przykładem takiego działania są słowackie *Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov* Dušana Taragela, które wyszły w Słowacji w 1997 r.[12] Ich polskie wydanie pod

---

[6] Por. G. Grochowski: *Stereotypy — komunikacja — literatura*…, s. 52.

[7] Por. B. Tokarz: *Twórca — stereotyp — profilowanie, czyli literacka rzeczywistość alternatywna.* W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*…, s. 162.

[8] Por. ibidem.

[9] Pisali o tym m.in. Z. Mitosek (*Literatura i stereotypy*…) oraz G. Grochowski (*Stereotypy — komunikacja — literatura*…).

[10] Por. G. Grochowski: *Stereotypy — komunikacja — literatura*…, s. 51.

[11] Ibidem, s. 53.

[12] D. Taragel: *Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov.* Bratislava 2007. Książka w krótkim czasie stała się w Słowacji bestsellerem, doczekała się trzech wydań i została przełożona na sześć języków, w tym m.in.: polski, czeski, słoweński oraz chorwacki. Była również inspiracją dla kilku teatralnych inscenizacji w Czechach i Słowacji. Jej adaptację sceniczną wystawiło m.in. Divadlo Piki (pod tytułem *Paskudárium*) oraz Babkové divadlo z Žiliny (2007).

tytułem *Bajki dla niegrzecznych dzieci i ich troskliwych rodziców*, w tłumaczeniu Tomasza Grabińskiego, ukazało się w 2005 r.[13]

Autor słowackiego zbioru, korzystając ze znanych odbiorcy stereotypów, dokonuje ich dezautomatyzacji, nadaje im odmienne znaczenie w wyrażaniu nowych sensów. Nie bez znaczenia w tym przypadku jest przynależność dzieła do nurtu prozy postmodernistycznej, przełamującej wszelkie konwencje i stereotypy — myślowe schematy[14], wykorzystującej w swojej konstrukcji element powtórzenia, unieważniającej potencjalne tekstowe i pozatekstowe autorytety, demaskującej klisze i standardy.

Zbiór opowiadań słowackiego pisarza zawiera 14 bajek (między innymi: *Rozprávka o lenivom Tónovi — Bajka o leniwym Stasiu*[15]; *Rozprávka o Vierke, ktorá sa špárala v nose — Bajka o Magdzie, która dłubała w nosie*; *Rozprávka o Ferkovi, ktorý robil všetko naopak — Bajka o Tomku, który robił wszystko na odwrót*; *Rozprávka o Anči, ktorá sa neumývala a smrdela — Bajka o Ance, które nie myła się i śmierdziała*; *Rozprávka o lakomej Dorotke — Bajka o skąpej Justynce*), w których przewrotnie zastosowano różnego rodzaju stereotypy (behawioralne — w obrębie zachowań kulturowych, kulturowe — obyczajowe, i literackie — w obrębie tematu, fabuły[16]), zaprzeczając równocześnie klasycznemu pojęciu/stereotypowi gatunku bajki. Do książki dołączono swoisty *Pomocný slovník pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov — Słowniczek trudniejszych słów dla niegrzecznych dzieci i ich troskliwych rodziców*, *Test neposlušnosti — Test* dla rodziców, odpowiadający na pytanie: *či vaše dieťa patrí do polepšovne — Czy Wasze dziecko nadaje się do poprawczaka*? (bez względu na odpowiedzi wynik zawsze jest twierdzący) oraz *Presvedčovací argumentár — Przekonujące argumenty*, czyli zestaw dla rodziców do używania w trudnych sytuacjach (*Ak nepôjdeš okamžite spať, strýko Emil vstane z hrobu a príde po teba — nie pójdziesz spać, to wujek Emil wstanie z grobu i przyjdzie po ciebie*; *nabudúce nepoďakuješ, odpadne ti jazyk — jeszcze raz nie podziękujesz, to odpadnie ci język*; *nezješ všetko, zrastú sa ti ústa — wszystkiego nie zjesz, to zrosną ci się usta*).

Taragel podjął się w swoim dziele literackiego zabiegu deszyfracji stereotypów, obnażając zjawisko stereotypizacji. Stereotypy podejmują tu celową grę ze swoimi znaczeniami, uzyskując tym samym znaczenie nowe, igrając równocześnie z naiwnością odbiorcy. Najbardziej oczywistym celem takich zabiegów jest obnażanie konwencjonalności stereotypów, ukazanie ich „mitotwórczego" charakteru, który odsłania się świadomości człowieka wyłączonego ze stereoty-

[13] D. Taragel: *Bajki dla niegrzecznych dzieci i ich troskliwych rodziców*. Tłum. T. Grabiński. Tarnobrzeg 2005.

[14] Por. B. Tokarz: *Twórca — stereotyp — profilowanie*…, s. 169.

[15] Wszystkie cytaty w języku polskim pochodzą z wydania D. Taragel: *Bajki dla niegrzecznych dzieci i ich troskliwych rodziców*…

[16] Klasyfikacja według B. Tokarz. Por. Eadem: *Twórca — stereotyp — profilowanie*…, s. 164.

powej wspólnoty jako absurdalność. Słowackie *Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov* wprowadzają czytelników w świat wykrzywionej, absurdalnej rzeczywistości, podważając zakodowane w świadomości odbiorców konwencje oraz stereotypy. Taragela wyróżnia upodobanie do form osobliwych, ekscentrycznych, przerażających i monstrualnych, wyolbrzymionych i zdeformowanych. Te właściwości zbliżają utwory słowackiego autora do groteski[17], w której dominuje absurdalność, wynikająca z braku jednolitego sytemu zasad rządzących światem przedstawionym oraz z zestawienia sprzecznych porządków motywacyjnych, baśniowego i naturalistycznego. Jest to celowa ingerencja pisarza w uschematyzowaną formę widzenia świata, kwestionująca ogląd świata utrwalony w stereotypie. Zaangażowanie stereotypowych wyobrażeń odbiorców, modyfikowanie ich w celu wykrzywienia, wypaczenia, degradacji, prowadzi do destrukcji stereotypowego zespołu przeświadczeń, otwierając nowy wymiar w świetle świadomości kulturowej. Stereotypy stanowią tu podstawę konstruowania narracji, charakteryzowania osób i ich zachowań, przypisywania motywacji. W wyniku ich swoistego zestawienia powstaje świat groteskowy, niepoddający się logicznej interpretacji. Przemieszanie pierwiastków komizmu i tragizmu, demoniczności z trywialnością oraz prowokacyjne nastawienie wobec utrwalonej w świadomości społecznej zdroworozsądkowej wizji świata dopełnia parodystyczny stosunek do panujących stereotypów i konwencji. Powstaje tym samym rzeczywistość zdeformowana przez komiczne wyolbrzymienie.

Stereotyp zrekonstruowany w sposób karykaturalny, przejaskrawiony staje się pretekstem komunikacyjnym, zmusza odbiorcę do poszukiwania uzasadnień dla takich odkształceń. Autor, podejmując grę ze stereotypową konwencją bajki, nakierowuje uwagę czytelnika na ukryte sensy.

Rodzima krytyka literacka, między innymi Zuzana Stanislavová, Radoslav Rusňák, mówi w tym przypadku o tzw. *subverzívnej rozpravke — bajce wywrotowej*[18], odgałęzieniu bajki parodystycznej, którą cechuje swoista gra w bajkę. Ten nowy typ współczesnej bajki o postmodernistycznych korzeniach burzy stereotyp bajki tradycyjnej (ludowej), jej sens, przesłanie i autonomiczność gatunku. W bajce wywrotowej podstawowym konfliktem staje się konflikt generacyjny, antagonizm między dzieciństwem a dorosłością, paradoks braku komunikacji między dziećmi i rodzicami[19]. Obraz świata przedstawionego jest modelowany przez ekwiwalentne pary opozycji: dzieci — dorośli, instynkt — doświadczenie, intuicja — wiedza. Konflikt generacyjny staje się tu kluczem do odczytania znaczeń. Bajka wywrotowa odzwierciedla rzeczywistość w swoisty sposób, wy-

[17] Por. *Groteska*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988, s. 173.

[18] Tłumaczenie autorki — M.B.

[19] Por. R. Rusňák: *Typy modernej rozprávky (Naznačenie recepčných opôr a bariér vo vybraných textoch)*. In: R. Rusňák: *Moderná rozpravka a jej detská recepcia*. Prešov 2008, s. 74. Dostępne w Internecie: http://www.pulib.sk/elpub2/PF/Rusnak1/pdf_doc/4.pdf [Data dostępu: 18.11.2012].

wołuje etyczny i estetyczny szok[20], jest bajką brutalną, realistyczną „niebajką" (*realistická nerozprávka*)[21], która odwraca podstawowe motywy i wyobrażenia człowieka. Pisana w parodystyczny sposób, hiperbolizuje wydarzenia i konflikty. Zniekształcając zastane struktury ujmowania rzeczywistości, budując na tej podstawie groteskową wizję świata, wyłamuje się z uznanego porządku świata. Przedstawione w bajkach słowackiego pisarza stereotypy (konflikt pokoleń, konflikt między kulturowymi wzorcami osobowymi — dzieckiem a dorosłym) wyostrzają się z uwagi na zastosowaną hiperbolę, paradoks, negację i destrukcję, przestają tym samym grać rolę tła poznawczego, wysuwają się na pierwszy plan.

Przywołanie stereotypów w „wywrotowej" bajce dokonuje się na różnych piętrach tekstu, przez tekstowe wykładniki stereotypu, takie jak: gatunek (konwencja bajki), styl, charakterystyka postaci, ich motywacji i zachowań. Nakładanie się sygnałów tekstowych odsyła do pewnej wspólnej całości pojęciowej, umożliwia czytelnicze rozpoznanie stereotypu.

Jak już powiedziano, biorąc po uwagę gatunek, utwory Taragela są zaprzeczeniem klasycznego pojęcia bajki — przypowieści na temat uniwersalnych sytuacji moralno-psychologicznych, ilustrującej prawdy ogólne, dotyczącej doświadczeń ludzkich powtarzalnych i powszechnych. Odbiegają od implikowanego celu pouczenia o szkodliwości lub pożyteczności pewnych zachowań, przekazania zasad etycznych lub wskazówek postępowania[22]. W tym sensie autor oryginału, demaskując stereotypy, angażując do tego celu stereotypowe konwencje artystyczne, wchodzi z nimi w sensotwórczą relację. Programowo parodiuje archetypalne znaki konwencjonalnej prozy moralizatorskiej (dydaktyzm wypowiedzi, pouczenie, wskazówki postępowania, morał). Bajki charakteryzuje nietypowe zakończenie, bez klasycznego happy endu, często absurdalne rozwiązanie akcji: porwanie „niegrzecznego" dziecka przez pseudomitycznego stwora Kruma (*O Ferkovi, ktorý robil všetko naopak*), Őzrottő (*O pažravom Petríkovi*), dziada (*O zábudlivom Martinovi*), porzucenie przez rodziców w chlewie (*O Anči, ktorá se neumyvala a smrdela*) lub cyrku (*O Paľkovi a zmrzline*), zniknięcie dziecka bez śladu (*O lenivom Tónovi)*, zaginięcie (*O Katke, ktorá sa všade stratila*). Wyróżnia je również brak morału, który porządkowałby nadrzędny sens utworu, bądź pure nonsensowy czarny morał:

> Tak zostala Vierka sama. Sadla si na stoličku, začala sa špárať v nose a premýšľala. […] A to ešte netuší, čo ju čaká, až jej prsty v nose zarastú, cha! (*O Vierke, ktorá sa špárala v nose*, s. 27[23]) — I tak oto Magda została sama,

[20] Por. Z. Stanislavová: *Slovenská rozpravka a rozpravkári po roku 1989*. „Visnyk" [Lviv University]. Seria Philol. 2009, s. 89.

[21] R. Rusňák: *Typy modernej rozprávky*…, s. 74.

[22] Por. *Bajka*. W: *Słownik terminów literackich*…, s. 52.

[23] Wszystkie cytaty oryginalne pochodzą z wydania D. Taragel: *Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov*…

> Usiadła na taborecie, zaczęła dłubać sobie w nosie i rozmyślała. […] I do dziś nawet nie wie, co ją czeka, kiedy palce przyrosną jej do nosa, cha, cha! (*Bajka o Magdzie, która dłubała w nosie*, s. 25)

> Každy kto poznal Anču, hovoril: je to milé a slušné dievčatko, len sa jej nechce umývať a smrdí, a preto musí byť zatvorená v chlieve. Nuž, takto skončia všetci ufúľanci a smraďohovia, milé deti. Che! (*O Anči, ktorá sa neumyvala a smrdela*, s. 37) — Każdy, kto znał Ankę, mówił: to miła i grzeczna dziewczynka, tylko nie chce jej się myć i brzydko pachnie, i dlatego musi być zamknięta w chlewie. Ot, tak skończą wszystkie brudasy i śmierdziuchy, wstrętne dzieciaki, Cha, cha! (*Bajka o Ance, które nie myła się i śmierdziała*, s. 35)

> Otecko sa nahneval a predal Paška do cirkusu. […] Nuž, takto skončia všetci tí, ktorí jedávajú len zmrzlinu, milé deti. (*O Paľkovi a zmrzline*, s. 54) — … tato się zdenerwował i sprzedał Pawełka do cyrku. […] Cóż, wstrętne dzieciaki, tak skończą wszyscy ci, którzy jedzą tylko lody. (*Bajka o Pawełku i lodach*, s. 53)

> Mamička s oteckom ho spod stola vytiahli a odovzdali pánu Őzrottővi. […] Odvtedy pažravého Petríka už nikto nevidel a ani o ňom nepočul. (*O pažravom Petríkovi*, s. 79) — Mamusia z tatusiem wyciągnęli go spod stołu i oddali panu Őzrottő. […] Od tej pory Piotrusia obżartucha nikt już nie widział i nikt o nim nie słyszał. (*Bajka o Piotrusiu obżartuchu*, s. 77).

Autor prezentując liczne odmiany stereotypów, kwestionuje je wszystkie, obnaża je w swojej stereotypowości. Obnaża wady zarówno najmłodszych bohaterów („niegrzecznych dzieci"), jak i bezradnych, bezwolnych względem ich zachowań rodziców („troskliwych rodziców"). Za pośrednictwem hiperboli oraz stereotypizacji postaw przesuwa interpretację znaczeń na płaszczyznę pure nonsensu, komicznie deformując relacje między wychowującymi a wychowywanymi:

> Bol to tak strašný výjav, že Betkina mamička omdlela a otecko sa skryl v kuchyni pod stôl (*O Betke, ktorej bolo všetko smiešne*, s. 50) — Było to tak przerażające, że mama Beatki zemdlała, a tato schował się pod stół kuchenny. (*Bajka o Beatce, którą wszystko śmieszyło*, s. 48)

> Paľkov otecko rozčúlene vstal spoza stola a chcel malého naničchodníka roztrhnúť ako žabu, no mamička s babičkou padli na kolená a prosili ho o zľutovanie. […] Babička sa pustila do plaču a onedlho zomrela — bola to ona, kto žačal kupovať Paľkovi zmrzlinu (*O Paľkovi a zmrzline*, s. 54) — Tato Pawełka wstał zdenerwowany od stołu i chciał małego darmozjada rozdeptać jak żabę, ale mama z babcią padły na kolana i prosiły go o przebaczenie. […] Babcia zaczęła płakać i wkrótce umarła — bo to przecież ona była temu wszystkiemu winna. (*Bajka o Pawełku i lodach*, s. 53)

> Rodičia ho prosili na kolenách, aby tam nič nepokazil a neurobil hanbu. […] po tejto správe smutne sedeli a premýšľali nad svojím osudom. (*O kazisvetovi Milanovi*, s. 62) — Rodzice błagali go na kolanach, żeby tam nic nie popsuł i nie narobił im wstydu. […] Po tym wydarzeniu rodzice smutnie siedzieli w kuchni, trzymając się za głowę i zastanawiali się nad własnym losem. (*Bajka o psuju Michale*, s. 60)

> Chlapčekoví rodičia preplakali celé dni. S červenými očami ho dohovárali a na kolenách ho prosili, aby už konečne prestal mľaskať. (*O chlapčekovi, ktorý pri jedle mľaskal*, s. 74) — Troskliwi rodzice chłopca płakali całymi dniami. Z przekrwionymi oczami upominali go i błagali na kolanach, żeby w końcu przestał już mlaskać. (*Bajka o chłopcu, który mlaskał*, s. 72)

> Rodičia často pred Petríkom kľačali a so slzami v očiach ho prosili, aby sa nad sebou zamyslel. (*O pažravom Petríkovi*, s. 78) — Rodzice klękali często przed Piotrusiem i błagali go ze łzami w oczach, żeby zastanowił się nad sobą. (*Bajka o Piotrusiu obżartuchu*, s. 76)

Totalnemu zachwianiu ulega pozycja dorosłego w relacji z dzieckiem. Rodzice i bliscy stają się tu zaprzeczeniem stereotypowych ról rodzinnych (troskliwości, opiekuńczości, wyrozumiałości, serdeczności, dobroci, czułości)[24]. Aspekt idealizacji postaw, charakterystyczny dla stereotypów pozytywnych, zastosowano tu przewrotnie, karykaturalnie, obalając wzorce do naśladowania. Autor bazując na wyobrażeniach potocznych sytuuje stereotypy w zupełnie innym systemie wartości. Destereotypizacja obnaża umowność uniwersum kulturowego, wytrąca odbiorców z nawykowej percepcji rzeczywistości[25]. Efekt ten jest wynikiem uniezwyklenia sytuacji, motywacji, zachowań. „Troskliwi" rodzice (dorośli) w skomplikowanej relacji ze swoim „niegrzecznym" dzieckiem uciekają w nieznane, porzucają go, wariują, umierają z rozpaczy i zgryzoty lub po prostu znikają z życia dziecka. Przez karykaturalne wyolbrzymienie zachowań, postaw, przez stosowanie karykaturalnego języka dokonuje się deformacja rzeczywistości:

> Byt bol prázdny. Všetci boli preč. Pobrali všetko, čo mohli odniesť, a potichu jeden po druhom, sa povytrácali. (*O Vierke, ktorá sa špárala v nose*, s. 27) — Mieszkanie było puste. Nie było nikogo. Zabrali wszystko, co można było

[24] Por. J. Bartmiński: *Wybrane stereotypy ról rodzinnych.* W: J. Bartmiński: *Stereotypy mieszkają w języku.* Lublin 2009, s. 103; J. Panasiuk: *O zmienności stereotypów.* W: *Język a kultura.* T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne.* Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998, s. 88; J. Bartmiński: *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem — na przykładzie stereotypu matki.* W: *Język a kultura.* T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki*…, s. 68—83.

[25] Por. E. Kraskowska: *Powieść o socjecie a stereotypy.* W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*…, s. 133.

wziąć, i po cichu, jeden po drugim, zniknęli. (*Bajka o Magdzie, która dłubała w nosie*, s. 25)

Teta Božena bola z toho veľmi nešťastná, ochorela, šla na lečenie a tam aj zomrela. […] Otecko z toho veľmi zosmutnel a odvtedy už len sedával v kúte, mlčal a napokon naňho všetci zabudli. […] Mamička ľútostlivo plakala. […] Babičke z toho všetkého pomútil rozum, skryla sa pod posteľ a už nikdy odtiaľ nevyliezla. […] Deduško z toho veľmi zosmutnel, začal sa robiť, že je hluchý, a odvtedy sa už s nikým nerozhováral. […] sused Boršáni […] do rána sa zbláznil, odsťahoval sa z domu, a už ho nikto nevidel. (*O zábudlivom Martinovi*, s. 42—45) — Ciocia Bożena była z tego powodu bardzo nieszczęśliwa, zachorowała, poszła do szpitala i tam umarła. […] Tato bardzo z tego powodu posmutniał i od tej pory przesiadywał już tylko w kącie, milczał i w końcu wszyscy o nim zapomnieli. […] Mama rozpaczliwie płakała. […] Babci z tego wszystkiego pomieszało się w głowie, schowała się pod łóżkiem i nigdy już spod niego nie wyszła. […] Dziadek posmutniał bardzo z tego powodu, zaczął udawać, że jest głuchy i od tego czasu z nikim już nie rozmawiał. […] sąsiad Wiśniewski […] do rana zwariował, wyprowadził się i nikt go już więcej nie widział. (*Bajka o zapominalskim Marcinie*, s. 40—43)

Okamžite sa trhla panika. Všetci vyskočili a snažili sa zachrániť pred zbláznením. Niektorým sa to nepodarilo a zbláznili sa hneď za stolom. Iní zbláznili, keď vstávali, ďalší v chodbe. Tí šikovnejší uchmatli svoje kabáty, klobúky a kabelky, vybehli z bytu, s krikom a dupotaním zbehli po schodoch a rozpŕchli sa na všetky strany. (*O Dušanovi, ktorý stále frfľal a papuľoval*, s. 101) — Natychmiast wybuchła panika. Wszyscy skoczyli i próbowali uchronić się przed szaleństwem. Niektórym się to nie udało i zwariowali od razu pod stołem. Inni oszaleli, gdy wstawali, a kolejni na korytarzu. Ci bystrzejsi złapali swoje płaszcze, kapelusze i torebki, wybiegli z mieszkania z krzykiem i tupaniem zbiegli po schodach i rozpierzchli się na wszystkie strony. (*Bajka o Duszanie marudzie*, s. 99)

Ze stylistycznego punktu widzenia teksty Taragela charakteryzuje niejednorodność stylowa, ostentacyjnie demonstrowana inwencja słowna, łączenie skłóconych wzorców stylowych, kontrast sposobu wypowiedzi z sytuacją wypowiedzi[26]. Wypowiedzi, naśladując stereotypy lingwalne języka potocznego, stereotypy stylistyczne kopiujące sposób mówienia charakterystyczny dla różnych rejestrów stylistycznych (język dorosłych, uczonych, urzędowy), ulegają komicznemu przejaskrawieniu, w sposób satyryczny destruują ukryte za konwencjami stanowiska ideowe. Stereotypizacja języka wypowiedzi przybiera formę parodii opartej na zastosowaniu leksykalnych i strukturalnych kalek, zderzeniu stylu wysokiego z niskim w celu osiągnięcia zamierzonego groteskowego efektu stylistycznego:

[26] Por. *Groteska.* W: *Słownik terminów literackich*…, s. 173.

Na stole ležal dlhočizný list od riaditeľa školy, plný temných vyhrážok a požiadaviek. Kým sa Vierka neprestanie špárať v nose, nesmie chodiť do školy. Učiteliek je málo a sú vzácne. Vierkina učiteľka sa zbláznila a nemajú za ňu náhradu. Deti utrpeli šok. Rodičia sú pobúreni. Na konci listu bolo desať výkričníkov a roztrasený riaditeľov podpis. (*Rozprávka o Vierke, ktorá sa špárala v nose*, s. 26)

Na stole leżał długaśny list od dyrektora szkoły, pełen strasznych gróźb i żądań. Dopóki Magda nie przestanie dłubać w nosie, nie może chodzić do szkoły. Nauczycielek jest mało i są na wagę złota. Nauczycielka Magdy zwariowała i nie mają dla niej zastępstwa. Dzieci przeżyły szok. Rodzice są wstrząśnięci. Na końcu listu było dziesięć wykrzykników i roztrzęsiony podpis dyrektora. (*Bajka o Magdzie, która dłubała w nosie*, s. 24)

Musím vám povedať, že s tak vážnym prípadom som sa ešte nestretol, povedal. Rodičia vyľakanie vyvalili oči. Liečebný postup bude preto mimoriadne náročný a, dá sa povedať, netradičný, pokračoval doktor.
Urobíme všetko, čo bude treba, povedali jednohlasne rodičia, pretože ucítili nádej, že ich syn konečne prestane mľaskať. Jediný spoľahlivý spôsob, ktorý môžeme použiť, je zašiť vášmu dieťaťu ústa, povedal doktor Kostožier. (*Rozprávka o chlapčekovi, ktorý pri jedle mľaskal*, s. 74)

— Muszę państwu powiedzieć, że jeszcze nie spotkałem się z tak poważnym przypadkiem — oznajmił [doktor Kościożer — M.B]. Rodzice wybałuszyli z przestrachu oczy.
— Dlatego proces leczenia będzie nadzwyczaj skomplikowany i, można tak powiedzieć, nietradycyjny — mówił dalej doktor.
— Zrobimy wszystko, co będzie trzeba — powiedzieli jednogłośnie rodzice, ponieważ mieli nadzieję, że ich syn przestanie w końcu mlaskać.
— Jedyny skuteczny sposób, który możemy zastosować, to zaszyć waszemu dziecku usta — powiedział cicho doktor Kościożer. (*Bajka o chłopcu, który mlaskał*, s. 72)

Zwięzły, dosadny język, ekspresywny styl przedstawiający absurdalny sposób działania postaci (indywidualny, egoistyczny), wszystkie te elementy służą przewartościowaniu wyobrażeń kulturowych, skonwencjonalizowanych form kulturowych (dom, szkoła, urząd), kulturowych wzorców osobowych (dziecko, matka, ojciec, dorosły, rodzina).

Autor oryginalnych opowiadań dzięki swoistemu wykorzystaniu stereotypów oscyluje między obserwacją świata a dyskusją z modelem literatury. Stereotypy tu wytworzone mają inny status niż cytat, a jednocześnie zachowują cechy przytoczenia. Są rozpoznawalne i łatwo dają się wyodrębnić z tekstu. Posłużenie się nimi sugeruje kontakt z rzeczywistością, ale równocześnie ujawnia eksplicytnie mechanizm fikcjonalizacji, kierując uwagę na problem zafałszowanego obrazu realności.

Po dokładnej interpretacji oryginału należałoby się zastanowić, w jaki sposób przekład radzi sobie z tą przeprowadzoną na wszystkich poziomach tekstu

grą ze stereotypami, czy stereotypy mogą być przekładalne w momencie zmiany kodu językowego, w akcie kulturowej komunikacji, jakie są możliwości przekładowe stereotypu.

Tłumacz tekstu obcojęzycznego ma świadomość szerokiego obszaru odniesień, pozajęzykowych informacji, uogólnionych przeświadczeń i wyobrażeń zbiorowych. Ma świadomość swoistej „umowy" między autorem tekstu a odbiorcą, która jest oparta na dialogu. Umowa ta zakłada, że tekst będzie przemawiał do odbiorcy w znany mu sposób. Wejdzie z nim w dialog, który z kolei wiąże się za pomocą swoich elementów i formy z jakimś aspektem życia społecznego czytelnika. Tę umowność tłumacz odczytuje, neutralizując pewne elementy życia społecznego, wpisując je w nowy horyzont odbioru, nadając im „pozór" funkcjonowania w nowej rzeczywistości, społeczności kulturowej. Stara się tworzyć tekst relewantny dla odbiorców przekładu, który będzie w umyśle projektowanego czytelnika przekładu aktywizował podobne do tych w oryginale schematy skojarzeniowe. Tłumacz w procesie dewerbalizacji i reekspresji dokonuje selekcji, ogniskuje uwagę przekładu na tych elementach, które mają zostać podobnie zreinterpretowane w odbiorze sekundarnym. Na przykład, stosując uznane w kulturze docelowej ekwiwalenty imion własnych bohaterów (Anča — Anka, Martin — Marcin, Paľko — Pawełek, Katka — Kasia), zastępując słowackie imiona własne polskimi (Vierka — Magda, Tóno — Staś, Ferko — Tomek, Betka — Beatka, Ľubka — Asia, Petrík — Piotruś), poszukując ekwiwalentów funkcjonalnych dla nazw geograficznych (znane słowackie uzdrowiska zyskują w tłumaczeniu swój dobrze znany polskiemu odbiorcy odpowiednik: Trenčianské Teplice — Krynica, Piešťany — Polanica, Bardejov — Kudowa, Vyšné Hágy — Szczawnica, Mariánske Lázne — Nałęczów, Karľové Vary — Karlowe Wary), tłumacz odsuwa uwagę odbiorcy od faktu zanurzenia tekstu w innej kulturze, neutralizuje kulturową specyficzność. Obrana strategia nawiązuje do gatunku bajki, a dokładnie — do braku wyraźnego osadzenia w realiach konkretnej kultury. Charakterystyczne osadzenie w neutralnym czasie i przestrzeni, intencjonalne oderwanie od jednostkowej tradycji, kultury, historii ogniskuje myśl odbiorcy na innych czynnikach niż fakt przynależności tekstu do kultury obcej. Translatorska strategia tłumacza skupia się tu na stworzeniu w umyśle odbiorców sekundarnych podobnych schematów, odwołań do podobnych stereotypów wiedzy o świecie, podobnego odczytania modalności tekstu.

Ułatwieniem dla tłumacza jest wykorzystanie w tekście oryginalnym stereotypów wspólnych szerszej grupie, przekraczających granice społeczności lingwokulturowej, odzwierciedlających ogólne tendencje w percepcji otaczającego świata, bliskich różnym kulturom tworzącym wspólnoty kulturowo-cywilizacyjne (np. kulturę europejską, środkowoeuropejską). Stereotypy zbieżne, za sprawą tożsamości doświadczeń budujących poszczególne formy kulturowej wiedzy o świecie, podlegają w tekście przekładu dewerbalizacji wraz z ich nadwyżką znaczeniową (konotowaną obiegową wiedzą o świecie). Możliwe jest to dzięki

funkcjonującym w kulturze słowackiej i polskiej podobnie skodyfikowanym stereotypom, np. zachowań wpisanych w problem konfliktu pokoleń. Stereotypy te, dzięki wspólnocie doświadczeń ogólnoludzkich, cywilizacyjnych, mają swój odpowiednik w skodyfikowanej kulturze przekładu. Tłumacz umiejętnie ten wspólny kulturze słowackiej i polskiej mianownik wykorzystuje.

Problem tłumaczeniowy stanowić może odczytanie groteski i absurdu, gry ze schematami, konwencjami, stereotypami na poziomie gatunku (na płaszczyźnie kreacji bohaterów; na płaszyźnie groteskowo wykrzywionego świata przedstawionego, w którym tragizm i komizm uległy pomieszaniu i nie służą już wiarygodnej ocenie). Tłumacz jest świadomy groteski, ironii, pure nonsensu implikowanych w tekście oryginału, co wyraźnie eksplikuje w przekładzie. Wprowadza tekstowe sygnały sterujące percepcją odbiorców sekundarnych, ułatwiające i nakierowujące odczytanie bajek w konwencji groteski:

> Nuž **milé deti**, keď chcete robiť všetko naopak, davájte si pozor, aby ste neskončili ako Ferko, **cha!** (*Rozprávka o Ferkovi, ktorý robil všetko naopak*, s. 30) — Tak **wstrętne dzieciaki**, kiedy chcecie robić wszystko na odwrót, uważajcie, żebyście nie skończyły jak Tomek, **cha, cha!** (*Bajka o Tomku, który robił wszystko na odwrót*, s. 28)
>
> Nuž, takto skončia všetci ufúľanci a smraďohovia, **milé deti. Che!** (*O Anči, ktorá sa neumyvala a smrdela*, s. 37) — Ot, tak skończą wszystkie brudasy i śmierdziuchy, **wstrętne dzieciaki, Cha, cha!** (*Bajka o Ance, która nie myła się i śmierdziała*, s. 35)
>
> Nuž, takto skončia všetci tí, ktorí jedávajú len zmrzlinu, **milé deti**. (*O Paľkovi a zmrzline*, s. 54) — Cóż, **wstrętne dzieciaki**, tak skończą wszyscy ci, którzy jedzą tylko lody. (*Bajka o Pawełku i lodach*, s. 53)

Celowa substytucja wrażeń i zwrotów kończących każdą z bajek (sł. *milé deti* — pl. *wstrętne dzieciaki*) oraz duplikacja onomatopei wyrażających szyderczy śmiech (sł. *cha*! — *pl*. *cha*, *cha*!; sł. *che*! — pl. *cha*, *cha*!) koncentruje uwagę odbiorców przekładu na tych sygnałach, uświadamiając im wieloznaczność dyskursu, jego ironiczne, parodystyczne nacechowanie. Eksplicytację tę można uznać za świadomą strategię, celowe dążenie tłumacza do podniesienia walorów komunikacyjnych tekstu przekładu, umożliwiające właściwe odczytanie sensów i znaczeń komunikatu[27].

Absurdalne kreacje bohaterów pełnych kontrastów, pozbawionych psychologicznej motywacji zachowań dopełniają absurdalne intencjonalne imiona własne postaci (np. specjalistów, lekarzy). One również stanowią sygnał odczytania

[27] Na temat strategii eksplicytacji szerzej E. Gumul: *Eksplicytacja a komunikatywność tekstu przekładu.* W: *Przekład jako komunikat.* Red. P. Fast, W. Osadnik. Katowice—Warszawa—Kraków 2006, s. 19—37.

tekstu w konwencji groteski. Intencjonalne imiona własne postaci zyskują tu bogatą treść znaczeniową, której oddanie w przekładzie wiąże się ze ścisłym odniesieniem do znaczenia motywacyjnego nazwy:

> **Pulkovník. Štainšnitzeľ** […] najznámejší špecialista na boj s detskou lenivsťou. (*Rozprávka o lenívom Tonóvi*, s. 16) — **Pułkownik Sztajnsznycel** […] najbardziej znany specjalista od walki z lenistwem. (*Bajka o leniwym Stasiu*, s. 12)

> **Doktor Hroznoff** […] najznámejší špecialista na boj so špáraním v nose. (*Rozprávka o Vierke, ktorá sa špárala v nose*, s. 26) — **Doktor Hroznoff** […] najwybitniejszy specjalista od walki z dłubaniem w nosie. (*Bajka o Magdzie, która dłubała w nosie*, s. 24)

> **Doktor Cibazol,** kandidát vied. […] najväčší odborník v boji proti neudržateľnému detskému smiechu. (*Rozprávka o Betke, ktorej bolo všetko smiešne*, s. 48) — **Doktor Cibazol** docent […] największy specjalista w walce z niepowstrzymywanym dziecięcym śmiechem. (*Bajka o Beatce, którą wszystko śmieszyło*, s. 46)

> **Doktor Kostižer**, odborník proti mľaskaniu. (*Rozprávka o chlapčekovi, ktorý pri jedle ml'askal*, s. 74) — **Doktor Kościożer**, specjalista od mlaskania. (*Bajka o chłopcu, który mlaskał*, s. 72)

W tym przypadku tłumacz, poszukując ekwiwalentu dla intencjonalnych imion własnych postaci, wykorzystuje stereotypowe skojarzenia funkcjonujące podobnie w polskiej kulturze, opierające się na opozycji swój — obcy. Przekład, eksponując cechy obcości, zachowuje intencję oryginału. Spolszczenie przez fonetyczny zapis niemieckiego nazwiska jednego z bohaterów (*Sztajnsznycel)* powoduje w przekładzie wieloznaczne konotacje, potęguje groteskowość i karykaturalność postaci, której imię własne oraz zachowanie łączy w sobie przeciwstawne sądy skonfrontowane w obrębie jednego stereotypu. Postać pułkownika *Sztajnsznycla* staje się tu realizacją tekstową stereotypu Niemca, jego znakiem rozpoznawczym w funkcji komunikacyjnej. Powszechnie znane w kulturze słowackiej i polskiej potoczne paradygmaty cech niemieckiej narodowości, sformułowane jako szereg opozycji (pozytywna „niemiecka pracowitość" kontra karykaturalne „niemieckie obżarstwo", przejawiające się w wizji „spasionego, objadającego się sznyclami Niemca"[28]), wykorzystane funkcjonalnie[29], zachowują groteskowość tekstu. Obrana konwencja, konfrontująca konstatację z kpiną, pozwala podtrzymać celowe zderzenie różnych schematycznych sądów dla wytworzenia groteskowego obrazu rzeczywistości.

[28] Por. Z. Mitosek: *Literatura i stereotypy*…, s. 41—61, 106.

[29] „Funkcjonalne wykorzystanie" rozumiemy tu, za Z. Mitosek, jako odwołanie się do nawykowej wizji (stereotypu) w celu wytworzenia nowej postawy. Por. ibidem, s. 106.

W tekście znajdziemy również inne przykłady aktualizacji treści stereotypowych w nazwie własnej, których zastosowanie ma na celu ośmieszenie i sparodiowanie. Tłumacz, zachowując intencje oryginału, często decyduje się na zastosowanie językowej kalki, np. w przekładzie takich nazwisk, jak *Hroznoff* czy *Cibazol*. W pierwszym przypadku niemiecko brzmiące nazwisko powstało ze złożenia przymiotnika (sł. *hrozný* — pol. *groźny*) i końcówki gramatycznej *-off*. Dzięki temu procesowi słowotwórczemu w nazwę własną dodatkowo wpisana została nadwyżka znaczeniowa w postaci „groźnego Niemca". W polskim przekładzie aspekt ten ulega jednak zatarciu. W drugim przypadku zastosowana kalka może przywoływać w świadomości polskiego odbiorcy konotacje związane z łacińską nazwą lekarstwa (*Cibazol*)[30]. W rzeczywistości w słowackim narzeczu bratysławskim synonimem słowa *cibazol* jest słowo *chumaj* — pl. *kretyn*, *idiota*, *dureń*[31]. Zatem również w tym przypadku kalka językowa spowodowała zatarcie stereotypowej konotacji „lekarza konowała".

Jedynym przykładem celowej ingerencji tłumacza w oryginał i zmiany intencji autora jest substytucja nazwiska *Doktora Buchenwalda* (s. 54) na *Doktor Buchenweiss* (s. 52). Zbyt silnie ugruntowana w społecznej świadomości Polaków nazwa *Buchenwald*, niosąca z sobą sprzeczne z intencjami oryginału konotacje, zastąpiona została ekwiwalentem wymyślonym przez tłumacza — niemieckim nazwiskiem *Buchenweiss*, mogącym kojarzyć się z księgowością (niem. *buchen* — pl. *zaksięgować*, *księgować*[32]). Zestawienie lekarza z księgowością nasuwać może na myśl kolejne stereotypowe skojarzenie „lekarza łapówkarza", co w przypadku przekładu stanowić będzie kompensację, która powstała w wyniku substytucji nazwy własnej.

Tłumacza cechuje translatorska strategia wierności oryginałowi i jego implikowanym sensom. Z powodzeniem udaje mu się oddać spektrum semantyczne tekstu, zachować dominującą i centralną w twórczości Taragela ironię, groteskę, karykaturalność. Podobnie tłumacz radzi sobie z wymyślonymi przez Taragela absurdalnymi nazwami instytucji (Ústav pre neposlušné deti — Instytut ds. Niegrzecznych dzieci, Všeobecná univerzálna polepšovnia v Kapskom Meste — Uniwersalny Poprawczak Powszechny w Kapsztadzie, Zjednotené nemecké polepšovne v Heidelbergu — Zjednoczone Poprawczaki Niemieckie w Heidelbergu) czy nazwami pseudomitycznych straszydeł i potworów porywa-

[30] Według definicji: Cibazol — silnie działający lek bakteriostatyczny z grupy sulfonamidów. Wykorzystywany w leczeniu anginy, w zapaleniu płuc, zapaleniu opłucnej i zapaleniu opon mózgowych. Por. *Leksykon naukowo-techniczny z suplementem*. T. 2. Warszawa 1989 oraz Dostępne w Internecie: Wikipedia.org http://pl.wikipedia.org/wiki/Sulfatiazol [Data dostępu: 6.12.2012].

[31] Por. *Słownik słowacko-polski*. T. 1. Red. Z. Jurczak-Trojan, H. Mieczkowska, E. Orwińska, M. Papierz. Kraków 2005, s. 262 oraz *Slovník do vrecka*. Dostępne w Internecie: http://slovnik.dovrecka.sk/vyhladavanie/cibazol [Data dostępu: 6.12.2012] i *Cudzie slova*. Dostępne w Internecie: http://www.cudzieslova.sk/hladanie/cibazol [Data dostępu: 6.12.2012].

[32] Por. *Podręczny słownik niemiecko-polski*. Red. J. Chodera, S. Kubica. Warszawa 1985, s. 155.

jących niegrzeczne dzieci (Bubo-Bubo; Bubúlak — Bublak; Tmák — Ciemniak; Koník — Konik; Krum — Krum; Momo — Momo; Őzrottő — Őzrottő; Vypchávač — Wypychacz), których znaczenie dokładnie wyjaśnia dołączony do książki słowniczek. Wspomniany słowniczek (*Pomocný slovník pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov — Słowniczek trudniejszych słów dla niegrzecznych dzieci i ich troskliwych rodziców*) oraz test (*Test neposlušnosti — Test*), a także przejaskrawione, absurdalne do granic możliwości, komiksowe obrazki w wykonaniu znanego współczesnego słowackiego grafika i karykaturzysty Jozefa Gertla Danglára[33] (ilustrują również przekład) ułatwiają identyfikację implikowanej w tekście konwencji estetycznej[34].

O zastosowanej estetycznej konwencji przypomina nacechowany emocjonalnie styl wypowiedzi, który tłumacz opanował wręcz perfekcyjnie. Groteskowość, przejawiająca się w oryginale przez nagromadzenie słów kolokwialnych, barbaryzmów, form ekscentrycznych, osobliwych, zdeformowanych, wypaczonych, jest znaczącym elementem przekładu:

> **Ančine hračky boli celé špinavé**. Babičky a plyšové medvede **boli pokryté vrstvou lepkavej špiny** a každy, kto vkročil do Ančinej izbičky, hneď odtiaľ utiekol, pretože sa nazdal, že vošiel do **brloha zlého ufúľaného zvieraťa**, ktoré spáva v posteli a hrá sa s bábikami. (*Rozprávka o Anči, ktorá sa neumývala a smrdela*, s. 34) — **Zabawki Anki były całe brudne**. Lalki i misie pluszowe **były pokryte warstwą lepkiego brudu**, a każdy, kto wchodził do pokoju Anki, szybko stamtąd uciekał, bo wydawało mu się, że wszedł do **barłogu odrażającego dzikiego zwierza**, który śpi w łóżku i bawi się lalkami. (*Bajka o Ance, która nie myła się i śmierdziała*, s. 32)

> Riaditeľ bol **ozrutný chlap so zúrivo vyvalenými očami**. (*Rozprávka o Anči, ktorá sa neumývala a smrdela*, s. 36) — Dyrektor **był olbrzymem ze wściekle wybałuszonymi oczami**. (*Bajka o Ance, która nie myła się i śmierdziała,* s. 34)

[33] Danglára nazywa się królem słowackiego komiksu. Ilustrował książki znanych słowackich i czeskich pisarzy, m.in. Petera Pišťanka i Egona Bondy'ego. Stworzył kultowy na Słowacji komiks o Rogerze Krowiaku (jednym z 12 autorów scenariusza jest również Dušan Taragel). W 2006 r. ponownie, wspólnie z D. Taragelem, wydał komiks pt.: *Jánošík. Pravdivý príbeh legendárneho zbojníka a jeho družiny.*

[34] Komiks oraz groteskę łączy wspólna cecha — charakterystyczne „przerysowanie świata" uzyskane przez zastosowanie hiperboli (Por. M. Słomka: *Stereotypy narodowe w czeskim komiksie.* Młodsza Europa. Portal Europy Środkowo-Wschodniej. Projekt jest współfinansowany przez Ministra Spraw Zagranicznych Rzeczypospolitej Polskiej w ramach cyklicznego programu Promocja wiedzy o Polsce. Dostępne w Internecie: http://www.mlodszaeuropa.pl/news/53/58/Stereotypy-narodowe-w-czeskim-komiksie.html [Data dostępu: 6.12.2012]), co może stać się kluczem interpretacyjnym dla odbiorców przekładu.

Rodičia **vyľakanie vyvalili oči**. (*Rozprávka o chlapčekovi, ktorý pri jedle mľaskal*, s. 74) — Rodzice **wybałuszyli z przestrachu oczy**. (*Bajka o chłopcu, który mlaskał*, s. 72)

Školník bol **zlostný starec s obrovskými zježenými fúzmi**. (*Rozprávka o kazisvetovi Milanovi*, s. 64) — Woźny był **złośliwym dziadem ze zjeżonymi wąsiskami.** (*Bajka o psuju Michale*, s. 62)

Učiteľ mával rukami a **vyvaľoval oči**. (*Rozprávka o kazisvetovi Milanovi*, s. 64) — Nauczyciel machał rękami i **wybałuszał oczy**. (*Bajka o psuju Michale*, s. 62)

Tłumacz, wyczulony na specyficzny rodzaj humoru, aluzyjność wypowiedzi, bezbłędnie identyfikuje modalność tekstu (ironię, szyderstwo, kpinę), wykazując się równocześnie bardzo dobrą znajomością języka oryginału i stosowanych w nim implikatur. Dokonując dewerbalizacji i reekspresji znaczeń oryginału, czytelnie i dobrze literacko oddaje zakodowaną w oryginale grę stereotypów, odtwarza swoistą, groteskową atmosferę tekstu. Wielopoziomowość semantyczna utworu oryginalnego, zabawa z konwencją, gra stereotypami, aluzyjność, łamanie wszelkich reguł, nie stanowią dla tłumacza tajemnicy, a dzięki obranej przez niego strategii stawiają interpretację polskiego odbiorcy na równi z interpretacją odbiorcy prymarnego.

Biorąc pod uwagę przekład gatunku, tłumacz w pełni oddaje swoistość oryginału. Zachowuje cechy gatunkowe wspomnianej postmodernistycznej bajki „wywrotowej", obnażając przez przejaskrawienie myślowe schematy, unieważniając tekstowe i pozatekstowe autorytety, demaskując klisze i standardy. Umiejętnie uchwycona przez tłumacza inwencja autora oryginału, wykraczającego poza utarte przyzwyczajenia, ustanawiającego oryginalne i nowatorskie rozwiązania artystyczne, uświadamia odbiorcom przekładu, że mają do czynienia ze swoistymi kliszami poznawczymi. Przekład, wchodząc w nowy horyzont odbioru, podważa, zgodnie z intencją oryginału, klasyczne i stereotypowe myślenie o gatunku bajki. Tłumacz, zachowując cechy dystynktywne gatunku, aktywizuje doświadczenie czytelnicze, swoisty model wartościowania, stereotypowe struktury myślowe odbiorcy sekundarnego. Na tle stereotypowej wiedzy odbiorcy sekundarnego, dotyczącej gatunku, tłumaczenie zyskuje swoistą wartość artystyczną, staje się ono zjawiskiem wyłamującym się z uznanego porządku, wytrącającym czytelnika z nawykowej percepcji, a takie też było zamierzenie oryginału. Jest to możliwe dzięki właściwemu odczytaniu ram wyznaczonych przez daną poetykę, określających sposób oddziaływania przywołanych stereotypów i konwencji. Właściwe odczytanie umożliwia kulturowa bliskość, przynależność odbiorców oryginału i przekładu do kręgu kultur o podobnych tendencjach rozwojowych, w których stereotypowy gatunek bajki jest powszechnie ugruntowany.

Podsumowując przytoczone rozważania, można pokusić się o stwierdzenie, że dzięki specyfice tekstu oryginału, uniwersalności czy powszechności zastosowanych stereotypów stanowiących kontekst społeczny wspólny obu stronom aktu komunikacyjnego udaje się tłumaczowi przekroczyć barierę przekładalności. Przekładalność stereotypów w pewnym sensie jest możliwa, ale dzieje się tak głównie za sprawą wykorzystanych w oryginale stereotypów ogólnych, rozpoznawalnych zarówno w kulturze prymarnej, jak i sekundarnej.

**Buczek Marta**

## Stereotypy v preklade slovenských *Rozprávok pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov* Dušana Taragela

Rezumé

Marta Buczek, autorka článku zaoberá sa problémom stereotypov v knihe slovenského spisovateľa Dušana Taragela pod titulom *Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov* publikovanej v roku 1997. Článok sa zameriava na pôvodný text a jeho poľský preklad uverejnený v roku 2005, ktorého autorom je Tomasz Grabiński. Zbierka rozprávok Dušana Taragela je zaujímavý príklad použitia stereotypov v literatúre. Autor používa dobre známe stereotypy a núti ich k plneniu úloh v rozpore s ich základnou sémantikou, čo vedie k transformácii jednotlivých zložiek stereotypov a zahŕňa nové atypické štrukturálne vzťahy. Rozprávky Taragela uskutočňujú špecifickú hru so stereotypami pomocou žánru grotesky. Zaujímavé je ako sú tieto translatologické problémy riešené v preklade. Autorka článku sa snaží odpovedať na otázku, či stereotypy sú prekladateľné do iných jazykov, či sú prekladateľné v akte kultúrnej komunikácie.

Kľučové slova: Stereotyp a preklad, slovenská literatúra, Dušan Taragel, Tomasz Grabiński, slovenská literatúra v Poľsku.

**Buczek Marta**

## Stereotypes in the translation of Slovak short stories under the title *Fairy Tales for Naughty Children and Their Caring Parents* by Dušan Taragel

Summary

The author of the article raises the problem of stereotypes in the Slovak collection of short stories book under the title *Fairy Tales for Naughty Children and Their Caring Parents* (1997) written by Dušan Taragel. The article focuses on the original text and its Polish translation by Tomasz Grabiński published in 2005. Dušan Taragel's short stories are an interesting example of using stereotypes in literature. He uses and forces well known sterotypes to perform tasks inconsistent with their basic semantics which leads to a transformation of the individual components of the stereotype and includes the new atypical structural relationships. Taragel's short stories undertake a peculiar play with stereotypes using of the genre of the grotesque. An interesting

matter is how the Polish translation deals with this and is carried out at all levels play. The article tries to answer the question if stereotypes may be translatable into the second language when the code changes, if they can be translatable in an act of cultural communication.

Key words: Stereotype and translation, Slovak literature, Dušan Taragel, Tomasz Grabiński, Slovak literature in Poland.

**Mateusz Warchał**

# Błędy atrybucyjne — ich psychologiczna dystrybucja, możliwości oceny i eliminacji w procesie translatorskim

## Wstęp

Predyktory psychologiczne (będące najczęściej pochodnymi teorii atrybucji[1]) związane z kategorią stereotypu, których źródła powszechnie kojarzone z badaniami prowadzonymi głównie w ramach psychologii, nie były dotąd wnikliwie analizowane w podobnym ujęciu w translatoryce[2]. Wydaje się, że najbardziej oczywistym powodem zaistniałej sytuacji jest nikła obecność perspektywy psy-

[1] Najbardziej wyraźnym przejawem teorii atrybucji jest empirycznie zbadana różnica w postrzeganiu perspektywy sprawstwa widziana przez **aktora** i **obserwatora** — skłonność do postrzegania dyspozycyjnych przyczyn zachowań innych ludzi i skupiania się bardziej na roli czynników sytuacyjnych podczas wyjaśniania własnego zachowania. Wyrazistość spostrzeżeniowa i dostępność informacji są inne dla **aktora** i dla **obserwatora**. To sprawia, że czytelnik (obserwator) nie tylko będzie ujmował zdarzenia z własnej perspektywy i przez pryzmat własnych doświadczeń, ale tego samego będzie oczekiwał od tłumacza. Sprawny czytelnik będzie zadawał pytanie: Dlaczego tłumacz tak postąpił?

[2] Wyjątek stanowią tu nowe badania dotyczące oceny wiarygodności tłumaczy symultanicznych, w których korzysta się z aparatu pojęciowego i narzędzi wypracowanych przez psychologię (por. K. Liber: *Tłumacz jako niewerbalny kłamca? Problem niewerbalnej wiarygodności tłumacza jako nadawcy komunikatu.* „Lingua ac Communitas" 2012, vol. 22, s. 137—168).

chologicznej zorientowanej społecznie w badaniach typowo hermeneutycznych[3], a takie dotyczą tekstów oryginalnych i ich przekładów.

Jednak zarówno hermeneutyka, jak i współczesne odmiany strukturalizmu ukazują wieloaspektowość procesów rozumienia tekstów, podkreślając ich nieskończoność i otwartość[4]. Tekst bowiem stanowi punkt wyjścia jego wielu konkurencyjnych interpretacji. W związku z tym w badaniach dotyczących fenomenu rozumienia tekstu należy rozważyć perspektywy interdyscyplinarne[5], i takie podejście zostanie w dalszej części opracowania przybliżone, koncentrując się na roli tłumacza i jego „obciążeniu" atrybucjami dokonywanymi przez niego samego oraz czytelników. Skoro metody badawcze wypracowane przez językoznawstwo kognitywne zmieniły współczesną myśl przekładoznawczą, to w ramach kognitywnego rozumienia przekładu aktualne stają się pytania o wielojęzyczną i wieloznaczeniową wyobraźnię nie tylko autora — pierwszego konceptualizatora postrzeganej rzeczywistości, lecz także każdego kolejnego jego interpretatora — między innymi tłumacza. Tylko wiedza oparta na doświadczeniu pozwala wydobyć komunikat zawarty w treści wypowiedzi[6]. To adresat uzupełnia brakujące elementy komunikatu. Czytelnik nabywa więc uprawnień nie tylko do wnikliwej analizy warsztatu tłumacza, ale także do oceny jego motywacji do realizacji strategii translatorskich w różnych formach — wyboru między egzotyzacją, adaptacją i innymi środkami.

Ponadto podkreśla się, że proces stereotypizacji, tj. powstanie stereotypu, „przekraczanie stereotypu"[7] czy wreszcie utrwalanie stereotypu, zachodzi w relacji społecznej, relacji bezpośredniego lub pośredniego kontaktu ze źródłem stereotypu — werbalnym lub pozawerbalnym — bywa, że ma charakter masowy, powszechny, wielokrotnie i publicznie komentowany oraz utrwalany w zbiorowej pamięci. Z kolei obcowanie z tekstem wydaje się zjawiskiem wglądowym, gdzie główną rolę przypisuje się procesom intrapsychicznym, a nie interpersonalnym. Trudno więc wykazać, że teoria psychologiczna wsparta wieloma wynikami badań eksperymentalnych nad stereotypami znajdzie swoje zastosowanie w podobnym rozumieniu w badaniach nad tekstami. Jednak zasadnym powodem, dla którego warto zagadnienie stereotypizacji badać w obszarze translatoryki, jest próba znalezienia psychologicznych determinantów określających rolę i zadania tłumacza w kontekście translacji tekstów nasyconych stereotypami — szczegól-

[3] Klasyczne badania hermeneutyczne operują kategorią interpretacji. Włączenie w nie klasycznej psychologii wymaga dokonania rozróżnienia (postulowanego przez Diltheya) między rozumieniem (*Verstehen*) a wyjaśnianiem (*Erklarung*).

[4] Por. J. Brzozowski: *Czy istnieje w Polsce szkoła hermeneutyczna w przekładzie?* W: *Między oryginałem a przekładem IX: Czy istnieją szkoły przekładu w Polsce?* Red. J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek. Kraków 2004, s. 23—38.

[5] M. Kliś: *Proces rozumienia tekstu w badaniach psychologicznych*. Kraków 2004.

[6] G. MacLachlan, I. Reid: *Framing and Interpretation*. Melbourne 1994.

[7] Zob. B. Tokarz: *Modele przekładu a stereotyp płci.* W: *Płeć w przekładzie. Studia o przekładzie*. Nr 22. Red. P. Fast. Katowice—Warszawa—Częstochowa 2006.

nie jego rolę w eliminowaniu błędów atrybucyjnych. Analizując szczegółowo te aspekty, można, z zastosowaniem badawczej intuicji, podejrzewać, że:

— Stereotypizacja ma zawsze charakter podwójny — pierwotny i wtórny, który dokonywany jest kolejno w tekście oryginalnym oraz w jego tłumaczeniu, i jest realizowana według powszechnie obecnych oraz zbadanych mechanizmów psychologicznych przez pierwszego i kolejnych autorów, w tym przez tłumacza[8].
— Stereotyp i jego dystrybucja w tekście związane są z oceną wiarygodności tłumacza, zatem ten jest obciążony dekodowaniem struktur, również metajęzykowych, o cechach stereotypu — oddaniem jego sensu i znaczenia szczególnie w układzie: konwencjonalność — oryginalność. Tłumacz więc odciąża czytelnika od popełnienia błędu atrybucyjnego — używania atrybucji wewnętrznej kosztem zewnętrznej, ale sam jest o nią często posądzany[9].
— Stereotyp wyrasta z potrzeby ekonomii poznawczej[10], z jednej strony więc jest nieunikniony, a z drugiej — nasycenie nim tekstu wtórnego może grozić znacznym uproszczeniem oryginału[11].

Ze względu na ograniczenia narzucone szacunkiem dla „konstruktywnego minimalizmu" tylko wybrane z domniemanych mechanizmów zostaną szerzej omówione w dalszej części artykułu, z zamiarem zasygnalizowania potrzeby realizacji pogłębionych badań w tym zakresie.

## Źródła stereotypów w przekładzie — „uwikłanie" tłumacza

W kategoryzowaniu i definiowaniu znaczeń ważne są sposoby konceptualizacji, tkwiące u podstaw zachowań językowych; najwięcej uwagi w tym kontekście poświęca się obecnie potocznemu doświadczaniu świata, jego naiwnemu obrazowi[12]. Obserwowanie i doświadczanie utrwalonych w językowym obrazie

---

[8] Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz jako drugi autor — dziś*. W: *Przekład literacki. Teoria — historia — współczesność*. Red. A. Nowicka-Jeż, D. Knysz-Tomaszewska. Warszawa 1997.

[9] L. Ross, R.E. Nisbett: *The person and the situation: Perspectives of social psychology*. New York 1991.

[10] Ekonomia poznawcza określa procesy decyzyjne i interpretacyjne oparte na warunkach istotności problemu, czasu potrzebnego na rozwiązanie problemu oraz przeciążenia informacyjnego lub braku informacji potrzebnych do jego rozwiązania (zob. A.M. Collins, M.R. Quillian: *Retrieval time from semantic memory*. „Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior" 1969).

[11] R. Chaffin: *Associations to unfamiliar words: Learning the meanings of new words*. „Memory and Cognition" 1997, 25, 2, s. 203—226.

[12] Zob. J.D. Apresjan: *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*. Wrocław 1995.

sądów na temat rzeczywistości, w tym zachowań jednostek, pozwala na opis mechanizmów semantycznych towarzyszących powstawaniu znaczeń dosłownych, metaforycznych oraz uproszczeń. Denotacja stereotypów zbliża czytelnika do jego intersubiektywnych doświadczeń. Przyczynia się do tego ewolucja językowa, będąca przejawem tendencji języka do samoregulacji[13], na którą składają się między innymi:

— tendencja do uwydatniania opozycji w języku,
— tendencja do uwydatniania kontrastów,
— tendencja do upraszczania systemu językowego.

Stereotypy powstają na skutek wymienionych czynników i paradoksalnie jako formy opisujące relacje społeczne stanowią dla autorów ciekawy punkt wyjścia, ponieważ każda twórczość jest pewnego rodzaju konfrontacją z mitami[14], jakie wytworzyła cywilizacja. Pytanie, czy celem autora jest wzmocnienie stereotypu, czy jego obalenie to również pytanie o charakterze atrybucyjnym. Dlaczego? — pyta tłumacz, i dlaczego? — pyta czytelnik, gdy w tekście występuje tak duże nasycenie binarnością, opozycjami, kwantyfikacjami, uproszczeniami itp. Pomijając w tym kontekście wspomniane intersubiektywne doświadczenia czytelników, każdy tekst zawierający spojrzenia stereotypowe musi mieć charakter uniwersalny — wynika to ze zjawiska implikatury, które odnosi się bardziej do tego, co mówiący ma na myśli lub sugeruje, niż do tego, co mówi.

Tłumacz nie pozostaje obojętny wobec tych czynników, co więcej — bywa „uwikłany" w „grę", którą rozpoczął z czytelnikiem pierwszy autor. Oczywiście, stopień tego uwikłania będzie zależny od tradycyjnego już rozumienia koherencji jako „realizacji potencjału znaczeniowego tekstu". Zakłada ona, że teksty mogą „stracić swój potencjał znaczeniowy przez tłumaczenie" i rozróżnia dwa rodzaje zmian w koherencji: skoncentrowane na tekście i na czytelniku[15].

---

[13] I. Bajerowa: *Polski język ogólny XIX wieku. Stan i ewolucja*. T. 3: *Składnia. Synteza*. Katowice 2000.

[14] Wspólną właściwością mitu oraz stereotypu jest sposób odbierania i interpretowania rzeczywistości w formie skrótowej, uproszczonej i zabarwionej wartościująco. Dla odróżnienia, stereotyp powstaje w świadomości jako rezultat powtarzanego wielokrotnie kojarzenia określonych symboli z daną kategorią zjawisk. Pole semantyczne pojęcia *mit* jest szersze; stereotyp może być jedynie indywidualną lub zbiorową jego projekcją i nie musi mieć cyrkularnego charakteru. W tym kontekście wydaje się, że większość autorów „zakotwiczonych" w dyskursach narodowych konfrontuje twórczość z szerzej rozumianymi mitami, a nie tylko ze stereotypami.

[15] S. Blum-Kulka: *Shifts in cohesion and coherence in translation.* In: *Interlingual and Intercultural Communication: Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies*. Eds. J. House, S. Blum-Kulka. Tubingen 1986.

## Obszary zagrożone stereotypizacją

Nie powinno być już chyba banalne stwierdzenie, że procesy stereotypizacji obecne na poziomie testów tłumaczonych są skorelowane z nasyceniem kategoriami stereotypowymi tekstów oryginalnych. Rzadko więc recepcja tekstu przez tłumacza będzie wyłącznie redundantna w tej warstwie, co oznacza, że niektóre stereotypy zostaną zastąpione innymi (dojdzie do swoistej „podmiany stereotypów"), niektóre zostaną uproszczone i sprowadzone do formy konwencji, a znaczna część wzbogacona i dodana, często w sposób emfatyczny.

W przypadku każdej wtórnej recepcji tekstu dochodzi do zniekształceń poznawczych, polegających zazwyczaj na:

— Redukowaniu zależności odbiorcy od napływających do niego informacji przez odwoływanie się do znaczenia tych informacji. Sądzi się[16], że tzw. sprawny czytelnik, dzięki wrażliwości na semantyczną i syntaktyczną redundancję wynikającą z recepcji tekstu, formułuje hipotezy na temat znaczeń, symboli, elementów „obcych", które kolejno pojawiają się w tekście, i potrafi wykryć ich tożsamość, dokonując swoistej wizualizacji (często opartej na własnym doświadczeniu).
— Pojawieniu się u czytelnika błędów atrybucyjnych — pewnego naiwnego sposobu wyjaśniania rzeczywistości, ludzkich zachowań, motywów ich działań — stereotypizacja nasila wystąpienie atrybucji (której, jak już wspomniano, może przeciwdziałać tłumacz).
— Niedoiterpretowaniu lub nadinterpretowaniu tego, co **swojskie**, i tego, co **obce** — na dwóch poziomach — oryginału i przekładu.

Stereotypy bezsprzecznie związane są z emocjami — ten afektywny charakter nadaje im kształt często konfliktogenny, niekiedy binarny, szczególnie w przypadku spotkania z **obcym**; charakter ten wzmacnia waldenfelsowski „monopol rozumu", do którego uprawniona jest strona każdej relacji, często asymetrycznej. „Gdyby doświadczeniu udało się dosięgnąć obce, to nie byłoby już ono tym, do czego pretenduje"[17]. Z kolei w przypadku oceny **obcości**, metaforycznie zastanawiając się nad jej źródłami, mając na myśli dociekanie jej przyczyn, zapominamy, że umysł instynktownie, wręcz podprogowo, przedkłada do rozważenia metaforę przestrzenną. **Obcość** jest daleka, narusza terytorium. **Swojskość** i **obcość**, koegzystujące z sobą na poziomie tekstu oryginalnego, odpowiednio muszą z sobą współgrać również w przekładzie[18].

---

[16] F. Smith: *Reading Without Nonsense*. Teachers College Press 2005.

[17] B. Waldenfels: *Topografia obcego*. Przeł. J. Sidorek. Warszawa 2002, s. 116.

[18] P. Matusz: *Zupełnie inny świat. O obcości i swojskości w polskich przekładach powieści Mileny Agus, Marioliny Venezii i Melanii Mazzucco*. W: *Między egzotyką a swojskością. O tłumaczeniu literatury włoskiej na język polski i polskiej na włoski*. Red. K. Biernacka-Licznar. Toruń 2012.

Nie ulega obecnie wątpliwości, że pojawienie się w tekstach opozycji **swój — obcy**, a więc opozycji opartej na źródłach stereotypów, stanowi *sine qua non* literatur bałkańskich[19]. Narracje w niej obecne samookreślają relacje w kategoriach **ja *versus* nie ja — my *versus* nie my** oraz kształtują obraz i poczucie tożsamości w obrębie zaszeregowań — ciągłości, spójności czy podobieństwa. Do zbioru samookreśleń, często stereotypowych, należy zaliczyć wszystkie pojawiające się tu opisy atrybutywne, które nakazują kompletować wypowiedzi charakteryzujące grupę **swoją** i **obcą** jakościowo pod względem typowych jej przymiotów oraz ich wartościowania[20]. Zadanie to jest szczególnie trudne dla tłumacza. Psychologiczne uszczegółowienie narracji wymaga odpowiedzi na pytania: Kim jest podmiot doświadczający (z którą grupą się identyfikuje), jak podmiot postrzega inne jednostki, z którymi wchodzi w relacje; jak podmiot postrzega i konceptualizuje cechy wspólnoty — czyli jak periodyzuje czas oraz jak postrzega i konceptualizuje przestrzeń (co wskazuje jako centrum i jako peryferie na mapie mentalnej). Ponadto w procesie translacji należy podjąć analizę elementów (słów kluczy, symboli kolektywnych), jakie składają się na świat wartości podmiotu doświadczającego, i zbadać, jak przebiega ich aksjologizacja, z uwzględnieniem binarności i afektywnego nacechowania wypowiedzi.

Stereotyp najbardziej widoczny (zarówno wzmacniany, jak i redukowany) w nowszej prozie bałkańskiej dotyczy spojrzenia na wojnę w byłej Jugosławii, zawierającego wzorce nacjonalizmu ocenianego z różnych perspektyw, tożsamości narodowej, historii, a nawet płci[21]. W tym sensie śledzenie stereotypów — deszyfrowanie i demaskowanie — obserwuje się niemal w każdym literackim gatunku. Dalsza dystrybucja stereotypów to już tylko wyobrażenia czytelników, będące pochodnymi zakorzenionych elementów zaproponowanych w literaturze, na których siłę oddziaływania w świadomości zbiorowej tłumacze nie mają wpływu. Wizerunek „kotła bałkańskiego", „węzła kosowskiego", „bałkańskiej beczki prochu" czy „europejskiego epicentrum burz" wzbudza jednoznaczne asocjacje, natomiast inny aspekt stanowi pierwotna percepcja tych prototypowych[22] kategorii realizowana w samym akcie tłumaczenia.

---

[19] Użycie pojęcia literatury bałkańskiej, choć nieprecyzyjnego i poddawanego krytyce, uzasadnia się z punktu widzenia kompleksowego charakteru zjawisk literackich, jakie zachodziły i zachodzą w tym regionie, w miejscach postrzeganych powszechnie jako obszar spotkania między Wschodem a Zachodem, przestrzeń pogranicza i przenikania się rozmaitych wpływów, a które wymaga zastosowania szczególnej perspektywy badawczej.

[20] Zob. J. Bartmiński: *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne.* Lublin 2007.

[21] Por. *Portret „Jugo-kobiety" i „Jugo-mężczyzny" w literackim obrazie D. Ugrešić* (za: M. Karolczyk: *Madonny czy dziwki, bojowniczki czy męczennice? Wojna, nacjonalizm, płeć a „jugo-kobiet" stereotyp własny.* W: *Gorsza kobieta: dyskursy, inności, samotności*. Red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek. Wrocław 2008, s. 268—269.

[22] Pojęcia stereotypu i prototypu nie powinno się utożsamiać — prototyp stanowi centrum, wzorzec, typowy przykład danej kategorii; istnieją jednak wyrażone przez kognitywistów sposoby kategoryzowania świata wyznaczone klasami przedmiotów o granicach rozmytych (zob. R. Grzegor-

## Bałkański *case study* — atrybucja w translacji

Do kanonu literatury wojennej, rozumianej oczywiście kontekstowo, można zaliczyć twórczość serbskiego prozaika Vladimira Arsenijevicia. Co jednak ciekawe, jego najbardziej uznana przez czytelników i środowisko krytyków powieść *Pod pokładem* jest tylko w pewnym stopniu reprezentatywna dla prozy serbskiej tego okresu, została bowiem wydana z inicjatywy autora przez belgradzkie wydawnictwo Vreme knjige, zorientowane politycznie[23]. W powieści *Pod pokładem* autor przedstawia trzy miesiące 1991 r., konkretnie zaś jego końcówkę, z perspektywy młodego małżeństwa oczekującego dziecka. Ich intymnemu światu zagroziła wojna, a ich miejsce (choć nieszczególnie lubiane, jak dowiadujemy się z lektury) — Belgrad — zamieniono w ruinę. Okoliczności zewnętrzne zdarzeń prywatnych rejestruje narracja w formie *quasi*-dziennika — tłem autor czyni wydarzenia wojenne widoczne głównie w wypowiedziach nasyconych cynizmem i ironią.

Kiedy czytamy: „[…] boję się, że osądzam zbyt surowo (zwłaszcza w świetle wydarzeń, na które czytelnik będzie musiał jeszcze trochę poczekać, a które tę książkę tworzą") — wiemy, że to „usprawiedliwienie" oznacza dla tłumacza początek semantycznych potyczek, głównie leksykalnych, bo przecież każde osądzanie to w mniejszym lub większym stopniu atrybutywna cecha stereotypizacji.

Problem zaczyna się już na poziomie tytułu książki. W oryginale, wydanym w 1994 r., tytuł powieści brzmi: *U potpalublju: Sapunska opera* (pol. *Pod pokładem*. *Opera mydlana*), późniejsze wydanie (1995) wprowadza tytuł z dopiskiem *Cloaca Maxima*, który sygnalizuje początek planowanej przez autora tetralogii. Tłumaczka[24] rezygnuje z pełnego, pierwotnego tytułu książki. Skłania to czytelnika, który zna tytuł oryginału (lub pozna go, gdy odszyfruje na stronie redakcyjnej), do następujących interpretacji (z użyciem przesłanek atrybucyjnych):

— tłumaczka zrezygnowała z przetłumaczenia pełnego tytułu, ponieważ jest bezekwiwalentny w języku polskim;
— uznała za zbędne tłumaczenie całego tytułu z punktu widzenia wspomnianej koherencji, w tym przypadku raczej skierowanej na czytelnika;

---

czykowa: *O rozumieniu prototypu i stereotypu we współczesnych teoriach semantycznych.* W: *Język a kultura.* T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*. Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998.

[23] S. Nowak: *Wojna 1991—1995 w najnowszej prozie serbskiej (na wybranych przykładach).* W: *Przemiany w świadomości i kulturze duchowej narodów Jugosławii po 1991 roku*. Red. E. Szcześniak-Kajzar. Kraków 1999.

[24] V. Arsenijević: *Pod pokładem.* Przeł. M. Petryńska. Wołowiec 2003.

— wielojęzykowy tytuł: *u potpalublju* (język serbski), *sapunska opera* (język serbski — kalka językowa z języka angielskiego — *soap opera*), *Cloaca Maxima* (język łaciński — nazwa własna), powoduje niepotrzebne dla czytelnika semantyczne zamieszanie;
— tłumaczka dekoduje tytuł jako źródło stereotypu[25], którego dalsza dystrybucja w naszym kręgu kulturowym nie powinna być redundantna.

Liczba możliwych interpretacji, mierzona w tym przypadku liczbą możliwych atrybucji, nie ułatwia rozwiązania dylematu odbiorcy tekstu.

Kolejny wzorzec uruchamiający atrybucję przyczynową obserwujemy w przypadku imion bohaterów powieści. Andjela to przecież *Angela* — imię pochodzące od łacińskiego imienia *Angel*, którego z kolei etymologia związana jest z greckim leksemem *ángelos* — posłaniec. Dziś imię to występuje jako zapożyczone w naszym kręgu kulturowym pod postacią Anieli (forma rzadka), częściej Angeliki, Angeliny czy z udomowionym zapisem Andżeliki, i w którejś z tych wersji mogłoby zostać przetłumaczone. Z kolei pojawiający się w powieści Lazar to Łazarz — imię pochodzenia biblijnego, od hebrajskiego imienia El'eazar, czyli „ten, któremu Bóg pomaga". W polskim przekładzie widzimy więc Andjelę i Lazara, którzy mogą nie budzić asocjacji z polskimi odpowiednikami tych imion, a przecież takie użycie mogłoby stygmatyzować bohaterów, szczególnie w kontekście ich osobowościowego opisu czy określonego zachowania, por.:

> Andjela mieszkała z rodzicami i bratem w Nowym Belgradzie, gdzie nie lubiła przebywać.
>
> Powiedziawszy Rzym z naganą i znacząco zarazem spuściła wodę.
>
> Belgrad ją po prostu wykańczał.
>
> Zresztą nigdy nie dawaliśmy się nabrać na te filozoficzne dywagacje Lazara.
>
> Obrzydzenie Lazara było owego października moim duchowym pokarmem, choćbym miał skończyć tak, jak on twierdził, że mi sądzone.

Taki „efekt uboczny" tłumaczenia miałby więc charakter kontrastywny. Wymienione egzemplifikacje stawiają pytanie, czy Andżelika (Angelika) i Łazarz zredukowaliby idące za imionami stereotypy, czy wzmocnili osobowościowy obraz bohaterów, a może w ogóle pozostaliby w tej formie obojętni dla interpretacji dokonywanych przez odbiorcę? Wydaje się jednak, że Arsenijević nie

[25] Opera mydlana nie budzi pozytywnych konotacji; jeśli zaś dodać, że Cloaca Maxima to główny kanał ściekowy w Rzymie, którego budowę zainicjował Tarkwiniusz Stary w VII w. p.n.e. i którego do dziś „aktywnym" zadaniem jest odprowadzanie nieczystości do Tybru, to już sam tytuł powieści uruchamia proces stereotypizacji.

bez powodu, szczególnie ze względu na wspomniany kontekst, który towarzyszy losom bohaterów, nadał bohaterom imiona nie tyle prototypowe w Serbii, ile nawet archetypowe.

Kolejny, sygnalizowany już w wielu badaniach, element wpisujący się w psychologiczną analizę „ukrytych motywów" dotyczy stosowania przypisów. Wiele współczesnych teorii przekładu podkreśla, że tłumacz powinien tak wywiązać się ze swego zadania, by nie musiał w tekście dodatkowym, a zatem niepochodzącym od autora, umieszczać dodatkowych objaśnień[26]. Jednak bez względu na różnice w postrzeganiu zasadności użycia tej metody, podstawową rzeczą, jakiej odbiorca oczekuje od tłumacza, jest wyjaśnienie miejsc trudnych i rozwikłanie związanych z nimi problemów w taki sposób, by tekst stał się koherentny. Służą temu z jednej strony objaśnienia trudnych konstrukcji gramatycznych, szczególnie leksykalnych i niezrozumiałych lub rzadko występujących słów, z drugiej zaś np. — wyjaśnienie kontekstu historycznego[27].

W analizowanym tekście czytamy:

> Naprzeciw nam w takich samych kolumnach szli: Tomislav, Sven, Marin i Ivica [*Imiona chorwackie — przyp. tłum.];
>
> Tylko na śniadanie, obiad i kolację łykała bensedin [*Popularne w Jugosławii tabletki uspokajające, których zużycie w okresie ostatnich wojen znacznie wzrosło — przyp. tłum.].

Zastosowana metoda przypisu wymaga omówienia. Dedukując na podstawie wspomnianej wcześniej zasady implikatur, tłumacz zapewne wymaga, aby czytelnik zrozumiał jego zamiar. Czy zatem zamiarem jest pokazanie w „serbskim" tekście dychotomii **swój** — **obcy** przez wprowadzenie analogii? — Chorwaci (wnioskujemy z męskich imion) „idą również naprzeciw nam i w takich samych kolumnach", ale wspomniane w przypisie imiona występują również w Serbii — nawet etymologiczna ocena ich rdzenności może mieć konfliktogenny charakter. Z kolei *bensedin* to pochodna benzodiazepiny znana na całym świecie — nie tylko w Jugosławii (*sic!*). Czy wojna wymusiła nagminne stosowanie środków uspokajających, czy mieszkańcy tego regionu są skłonni do nadużywania takich substancji? — zapyta czytelnik obciążony błędem atrybucyjnym.

---

[26] Por. U. Hrehorowicz: *Przypisy tłumacza: „to be or not to be"*. W: *Między oryginałem a przekładem*. 3. *Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?* Red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, M. Stoch. Kraków 1997.

[27] Zob. E. Skwara: *Tłumaczenie tłumaczenia — czyli o roli przypisów do przekładu (na przykładzie Braci Terencjusza)*. Dostępne w Internecie: http://www.traditio-europae.org/.

Stereotypowo nacechowane są elementy topograficzne, szczególnie w obszarze bałkańskim[28]. Podkreślają bowiem konflikty etniczne, tożsamość widzianą w perspektywie kulturalistycznej[29]. Widać takie odwołania w wielu miejscach analizowanego tekstu, które za sprawą metafory przestrzennej nasilają cechy **swojskości** i **obcości**, zob.:

> Czasami docierała do nas jakaś widokówka z Budapesztu, Pragi, Kopenhagi, Casablanki, Aten, Amsterdamu, Londynu — ze wszystkich tych wspaniałych miejsc.
>
> Moi rodzice, żeby być na pogrzebie, wcześniej wrócili z K., wsi w paśmie Fruška Gora.

Wspaniałe miejsca to europejskie stolice, z kolei pochodzenie narratora czytelnik wiąże z ukrytą pod inicjałem wsią, zlokalizowaną w skądinąd uroczym paśmie górskim, ale stanowiącym w części obszaru granicę (we wschodniej części Slawonii) między Chorwacją a Serbią oraz między Wojwodiną a Serbią. Czy można zidentyfikować to miejsce? — tak — poszukiwania czytelnika mają sens, ale czy nie tłumacz powinien być tym „przewodnikiem"? W tym sensie atrybucja dokonywana przez czytelnika może powodować skierowanie do tłumacza roszczenia (jak już wiadomo, to efekt ekonomii poznawczej) o wyjaśnienie, rozwikłanie zagadki, która nią nie jest dla odbiorcy znającego tamtejszą topografię i geografię.

## Implikacje zamiast podsumowania

Od tłumaczenia nie można wymagać jednoznaczności, choć jest ona wspomagana roszczeniami atrybucyjnymi, rosnącym uprawnieniem czytelnika do oceny jakości, jest bezzasadna w wielu przypadkach, szczególnie kiedy łączy się z oceną wiarygodności tłumacza. Pojęcie wiarygodności nierozerwalnie łączy się z kłamstwem, definiowanym jako złożony akt pragmatyczny i strategia językowa, którą cechuje stan podwójnej świadomości nadawcy[30]. Odbiorca uruchamia atrybucje będące przyczyną licznych błędów atrybucyjnych, ponieważ nie ma możliwości skonfrontowania prawdomówności tłumacza — jest to jednak wyłącznie jego problem, powodujący swoisty niedosyt i dysonans poznawczy.

[28] Szczegółowo o źródłach stereotypów w tym kontekście pisze B. Jezernik: *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*. Kraków 2007.

[29] Pojęcie użyte przez A. Szpocińskiego.

[30] J. Antas: *O kłamstwie i zakłamaniu.* W: *Retoryka i etyka.* Red. B. Sobczak, H. Zgółkowa. Poznań 2009.

Wymaganie jednoznaczności percepcyjnej to stan nieosiągalny, ponieważ za każdym razem stereotyp (rozumiany semiotycznie) występuje w innym kontekście — w odmiennej sytuacji, w innym kontekście psychicznym, w innym czasie, „w użycie znaku wchodzi taki zespół elementów znaczących, że nie sposób tego znaku jako identycznego w identycznych kontekstach użyć po raz drugi”[31]. Można więc podejrzewać, że część mechanizmów psychologicznych, nawet uświadomionych, nie wspominając już o mechanizmach obronnych[32], będzie towarzyszyć pracy tłumacza, szczególnie gdy tekst oryginalny zawiera wiele stereotypów. Zamierzonym celem było zasygnalizowanie na początku tego opracowania ważności perspektywy **aktora** i **obserwatora** po to, aby omówić ją po analizie egzemplifikacji. Ma ona charakter dominujący w ocenie psychologizacji procesu translatorskiego. Nieuniknione jest, że zarówno „odbiorca-obserwator”, jak i „tłumacz-aktor” obciążeni będą wzmożonym egocentryzmem atrybucyjnym[33] oraz podatnością na wystąpienie tzw. efektu fałszywej powszechności — przeceniania rozpowszechnienia własnych poglądów przy jednoczesnym niedocenianiu alternatywnych. Podobnie w przypadku każdorazowej recepcji tekstu nacechowanego stereotypami może się pojawić błąd aprobaty społecznej, który polega na przywiązywania nadmiernej wagi do zachowań społecznie pożądanych w trakcie interpretacji różnych zjawisk, szczególnie społecznych. Z kolei potwierdzenie istniejących przekonań może oznaczać, że obcując z tekstem (i jego tłumaczem), czytelnik stara się wzmacniać w jego własnych poglądach, a nie szukać sposobów podważania ich przy udziale tłumacza. Kultura determinuje dokonywanie atrybucji przyczynowych — wnioskowanie o stereotypowych cechach z obserwowanych zachowań jest charakterystyczne dla kultur kolektywistycznych. Konstatacja ta potwierdza natężenie atrybucji w obszarze bałkańskim, wobec których zarówno tłumacz, jak i odbiorca tekstu nie pozostają obojętni.

---

[31] M.A. Krąpiec: *Język i świat realny*. Lublin 1985, s. 45—46.

[32] Wiele aktów twórczych rodzi się z nieradzenia sobie z konfliktami, a nawet neurotyzmu (zob. K. Horney: *Neurotyczna osobowość naszych czasów*. Warszawa 1981).

[33] F. Försterling: *Atrybucje. Podstawowe teorie, badania i zastosowanie*. Gdańsk 2005, s. 9—76.

**Mateusz Warchał**

## Atribucijske pogreške — njihova psihološka distribucija, mogućnost vrednovanja i eliminacije u translatorskom procesu

Sažetak

Članak pokušava predstaviti psihološke mehanizme atribucije, koja se pojavljuje u sekundarnom primanju teksta i evaluaciju uloge prevoditelja. Mehanizmi opisani u članku odnose se na razlike u perspektivi — glumac (prevoditelj) i promatrač (čitatelj) te opisane su u kontekstu stereotipa koji se pojavljuju u izvornom i sekundarnom tekstu. Autor priznaje da proces stereotipizaci je neizbježan, a čitatelj može stalno stavljati pitanje za (ne)prevođenje, što čini da je opterećen prekomjernom „psihologizacjijom".

Ključne riječi: atribucija, atribucijske pogreške, stereotipizacija, proces prevođenja.

**Mateusz Warchał**

## Attributive errors — their psychological distribution, possible evaluation and elimination in the translating process

Summary

This paper attempts to provide for the psychological mechanisms of attribution, which appear in secondary text reception and evaluation of the role of the interpreter. The mechanisms described in the article relate to the difference in the perspective of the actor (the translator) and the observer (reader) and are described in the context of the stereotypes that appear in the source text and secondary text. The author acknowledges that the process of stereotyping is inevitable and at each step the reader asks the question about the (non) translatability is well founded, but is doomed to impose excessive "psychologization".

Key words: attribution, fundamental attribution error, stereotyping, the process of translation.

**Leszek Małczak**

# O stereotypach w recepcji literatury chorwackiej w Polsce w latach 1944—1956

Okres wskazany w tytule wyznaczają daty polityczne. Rok 1944 uznawany jest za rok powstania nowego państwa polskiego, z nowym ustrojem, reprezentowanego przez Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, tymczasowy rząd utworzony na wyzwolonych spod niemieckiej okupacji wschodnich ziemiach Rzeczypospolitej. Rok 1956 to jeden z przełomowych momentów w historii PRL, związany z tzw. polskim październikiem. Nastąpiła wówczas destalinizacja, a także chwilowa demokratyzacja życia społecznego i kulturalnego. Był to początek ery rządów Gomułki, związanej z wielkimi i ostatecznie niespełnionymi nadziejami społeczeństwa polskiego na możliwość dokonania trwałych zmian, wywalczenia większych swobód obywatelskich.

Dla polsko-jugosłowiańskich kontaktów kulturalnych ten stosunkowo krótki okres był bardzo burzliwy i upłynął pod znakiem dwóch diametralnie różnych stosunków do jugosłowiańskiego państwa, kultury i literatury. Składał się z dwóch faz. W latach 1944—1948 Jugosławię przedstawiano jako sojusznika, bratni naród; w latach 1949—1956 ukazywano ją jako śmiertelnego wroga. Rokiem granicznym i krytycznym był rok 1948, w którym 28 czerwca została uchwalona rezolucja Biura Informacyjnego Partii Robotniczych i Komunistycznych, tzw. Kominformu, na temat sytuacji Komunistycznej Partii Jugosławii. Potępiono w niej kierownictwo Komunistycznej Partii Jugosławii z Josipem Brozem-Titą na czele, oskarżając je między innymi o wrogą politykę w stosunku do ZSRR, wypaczanie zasad marksizmu. W konsekwencji doszło do zerwania wszelkich stosunków ZSRR i krajów znajdujących się w orbicie wpływów

Moskwy z Jugosławią. Zerwanie kontaktów politycznych oznaczało zamrożenie kontaktów kulturalnych i kreowanie zupełnie innego wizerunku dotychczasowego sojusznika, który niemal z dnia na dzień z bratniego kraju słowiańskiego stał się śmiertelnym wrogiem. Był to czas czarno-białych tonacji, ostrych podziałów, zimnowojennej retoryki, która poddawała procesowi stereotypizacji obraz przeciwnika politycznego.

Stereotypy odgrywają bardzo ważną rolę w komunikacji międzykulturowej, która okazuje się bardzo istotna politycznie, bo ma ogromne znaczenie dla bezpieczeństwa światowego. Konflikty zbrojne są zwieńczeniem procesów i strategii przygotowujących odpowiedni grunt do wywołania wojny. Kwestie kulturowe i symboliczne są kluczowe w retoryce wojennej. To z nich najwięcej czerpie propaganda polityczna, poszukując uzasadnienia i argumentów do realizacji swoich celów. Jakie znaczenie dla pokoju ma międzykulturowe komunikowanie, pokazuje rozpad drugiej Jugosławii, która wprawdzie tworzyła jedno państwo, ale wieloetniczne, wielowyznaniowe i wielokulturowe. Fatalna komunikacja międzykulturowa, realizowana przecież świadomie, żerująca na negatywnych stereotypach kulturowych, narodowych i religijnych, była uwerturą i przygotowaniem do zaplanowanego demontażu państwa. Mechanizmy tego procesu znakomicie opisuje serbski etnolog Ivan Čolović, a także chorwacka pisarka i literaturoznawczyni Dubravka Ugrešić. Wcześniej, z dzisiejszej perspektywy jest to o wiele bardziej widoczne, kampanię rozbudzania i konstruowania negatywnych stereotypów w jugosłowiańskiej prasie literackiej obserwował z nieukrywanym zaniepokojeniem i rozczarowaniem Alija Dukanović — współpracownik „Twórczości", jeden z autorów publikowanego w tym piśmie działu — *Przegląd zagranicznej prasy literackiej*. Dukanović śledził wydarzenia literackie i kulturalne w Jugosławii. W swoich zapisach utrwalił przetaczającą się w pismach jugosłowiańskich w latach osiemdziesiątych, po śmierci Josipa Broza-Tity, falę polityczno-kulturalnych nieporozumień i prowokacji.

Największy rozwój badań komunikacji międzykulturowej i stereotypów odnotowany w USA po drugiej wojnie światowej był podyktowany czynnikami ekonomicznymi i politycznymi. Dlatego kontakty kulturalne z zagranicą i prowadzona w tej materii polityka kulturalna są częścią polityki międzynarodowej i właściwie stałym punktem programów ważniejszych europejskich i światowych debat na temat bezpieczeństwa. Wśród konferencji i dokumentów, których przedmiotem była polityka kulturalna, należy wymienić: Deklarację UNESCO o zasadach międzynarodowej współpracy kulturalnej, Akt końcowy Konferencji Bezpieczeństwa i Współpracy w Europie podpisany w Finlandii w 1975 r.[1], wnioski z Konferencji poświęconej sprawom kultury, jaka odbyła się w Wenecji

[1] Por. osobny rozdział zatytułowany *Współpraca i wymiana w dziedzinie kultury* w akcie końcowym KBWE.

w 1970 r., Europejską konferencję o politykach kulturalnych, jaka miała miejsce w Helsinkach w 1972 r., Europejską konferencję ministrów oświaty zorganizowaną w Sofii w 1981 r.

Jerzy Mikułowski Pomorski, socjolog kultury i stosunków międzynarodowych, pierwsze lata drugiej wojny światowej i lata bezpośrednio po niej następujące opisuje jako okres braku otwartej komunikacji międzykulturowej:

> Wojny oddalały ludzi od siebie. Na początku wojna gorąca, potem zimna. Ten stan trwał już od piętnastu lat, gdy w roku 1953 dwaj amerykańscy autorzy William Buchnan i Hadley Cantril opublikowali wyniki swych badań nad narodowymi stereotypami. Książka *How Nations See Each Other* ukazywała zamknięcie poznawcze świata. Badani widzieli narody w kolorach czarno-białych, dzielili je na dobre i złe, w zależności od tego, czy należy do politycznego Zachodu, czy Wschodu. Użyte w tytule angielskie *to see* — widzieć, spostrzegać, rozumieć — wskazywało na stan świadomości ówczesnego świata. Ta świadomość tworzona była przez ideologiczne wyobrażenia, a nie przez doświadczenia z porozumiewania się z obcokrajowcami. Praca ta zapoczątkowała cykl badań nad stereotypami narodowymi, które wyjaśniały, jak uprzedzenia budują ludzką wiedzę o innych narodach. Dowodziły, że autarkiczny świat jest zamknięty w stereotypach, z których nie może się wyswobodzić. Wyniki badań wywołały reakcję organizacji międzynarodowych, wśród nich zwłaszcza UNESCO, która zaczęła bić na alarm, głosząc, że trzecia wojna światowa może wybuchnąć z tego powodu, że ludzie coś sądzą o innych ludziach, mimo że ich nigdy nie spotkali. Myślą o nich, ale się z nimi nie komunikują[2].

Rola państwa w komunikacji międzynarodowej, komunikacji międzykulturowej i komunikacji międzyliterackiej była w PRL kluczowa. Dzisiaj sytuacja wygląda zupełnie inaczej. Partnerów w komunikacji jest znacznie więcej. Państwo odgrywa rolę właściwie administracyjną, nie steruje komunikacją w celach ideologiczno-propagandowych. W dużej mierze jest to również zasługa demokratyzacji i rozwoju mediów, a więc zmieniającej się komunikacji medialnej, która pozwala na formułowanie opinii znacznie większej liczbie środowisk. Zmieniają się kanały komunikacji, więcej grup społecznych ma do nich dostęp, krystalizują się nowe sposoby kontroli i sterowania, którym przyświecają zupełnie inne cele. Podstawowa różnica sprowadza się zaś do zlikwidowania monopolizacji przestrzeni komunikacji przez jedna ideologię.

Kontakty kulturalne z zagranicą były w omawianym okresie ściśle związane z polityką zagraniczną państwa i sytuacją międzynarodową. Odgrywały bardzo ważną rolę w dyplomacji. Ogromna większość placówek dyplomatycznych zatrudniała *attaché* kulturalnego, dbając w ten sposób o wizerunek własnej

[2] J. Mikułowski Pomorski: *Jak narody porozumiewają się ze sobą w komunikacji międzykulturowej i komunikowaniu medialnym*. Kraków 2007, s. 12—13.

kultury w danym kraju. W badanym okresie przeważał tzw. model dyplomacji tradycyjnej. Po 1956 r. uległ on modyfikacji, ale nigdy nie osiągnął poziomu modelu dyplomacji publicznej (znacznie bliżej tego modelu, zwłaszcza od połowy lat sześćdziesiątych XX w., wskutek konsekwentnego wprowadzania systemu samorządowego, była Jugosławia).

Rozróżnienie obydwu modeli dyplomacji według M. Leonarda i V. Aleksona[3]

| Wyszczególnienie | Dyplomacja tradycyjna | Dyplomacja publiczna |
|---|---|---|
| Kluczowi „aktorzy” | państwa | ludzie |
| Źródła władzy | przymus | przyciąganie |
| Strategia | gra sił | międzynarodowe obywatelstwo/współpraca |
| Cele | narzucanie idei | kształtowanie preferencji |
| Komunikacja | propaganda/autopromocja | współpraca |
| Rola rządu | kierowanie | ułatwianie |
| Podejście do informacji | tajność/handel sekretami | otwartość/budowanie zaufania |
| Struktury międzynarodowe | dwustronne | wielostronne |
| Nastawienie | wygrany/przegrany | wygrany/wygrany |
| Wojna | o terytorium i korzyści ekonomiczne | o wartości i międzynarodową stabilizację |

Przytoczona tabela dotyczy dyplomacji w ogóle. Korzystam z niej w odniesieniu do problemu komunikacji międzykulturowej, realizowanej między innymi za pomocą kontaktów kulturalnych. Polsko-jugosłowiańskie stosunki bliskie są modelowi klasycznemu w pierwszym i w drugim okresie współpracy, w latach 1944—1956. Dane zawarte w tabeli prezentują dwie skrajności, wydają się nieco przerysowane tudzież idealistyczne, zwłaszcza w kontekście dyplomacji publicznej.

J. Mikułowski Pomorski wyróżnił także trzy modele komunikowania międzyludzkiego: przedmedialny, medialny dominujący i medialny partnerski. W okresie PRL obowiązywał drugi model komunikacji, w którym „osiągnięcie dostępu do odbiorcy i przewagi nad nim jest efektem użycia sztucznych (wyuczonych, skonstruowanych) narzędzi wywierania wpływu, które to środki są zastrzeżone dla jednej strony, a w którym komunikowanie medialne odgrywa zasadniczą rolę”[4]. Taki system komunikacji społecznej doprowadził do sytuacji, w której życiem obywateli sterowały tworzone przez państwo instytucje. Pozostałe dwie postaci ludzkiego istnienia, o których pisze Mikułowski Pomorski,

[3] Por. ibidem, s. 61.
[4] Por. ibidem, s. 81.

interakcja (czyli bezpośrednia komunikacja między członkami mniejszych grup) i ekspresja (działanie, które polega na tym, że jednostka łączy własne potrzeby z wymogami życia społecznego), funkcjonowały w szczątkowej postaci[5].

O tym, jak ważną sferą była dla ówczesnej elity politycznej kultura, wymownie świadczy podpisanie już 16 marca 1946 r. Konwencji o współpracy kulturalnej między Rzecząpospolitą Polską a Federacyjną Ludową Republiką Jugosławii. Po uchwaleniu rezolucji Kominformu, w drugim okresie kontaktów kulturalnych, Polska wypowiedziała umowę o współpracy 30 listopada 1948 r., umowę o przyjaźni 30 września 1949 r. (nota ministra MSZ PRL nr 0862/16), a następnie wycofała swojego ambasadora, na co Jugosławia odpowiedziała tym samym krokiem (w maju 1950 r. opuścił Jugosławię ambasador Jan Karol Wende, a w czerwcu 1950 r. Polskę Rade Pribičević).

Podział ówczesnego świata odzwierciedla struktura organizacyjna utworzonego 14 lutego 1946 r. Biura Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, działającego przy Ministerstwie Kultury i Sztuki. Miało ono dwa oddziały — Zachodni i Słowiański[6]. W pierwszym okresie najbliższym sojusznikiem, także Jugosławii, były kraje słowiańskie. Josip Broz-Tito w *exposé* wygłoszonym 1 kwietnia 1948 r., mówiąc o zasadach, na jakich powinna się opierać polityka zagraniczna, stwierdził między innymi, że należy: „3) Pracować nad umocnieniem kulturalnych, politycznych i ekonomicznych stosunków, w pierwszej kolejności z bratnimi słowiańskimi narodami ze Związkiem Radzieckim na czele, jak również z pozostałymi krajami, zwłaszcza z tymi, z którymi razem walczyliśmy w ciągu tych czterech lat przeciwko wspólnemu nieprzyjacielowi”[7].

Polsko-jugosłowiańskie kontakty literackie i kulturalne w dwóch omawianych okresach opierały się na dwóch różnych modelach komunikacji międzyliterackiej i komunikacji międzykulturowej. W obydwu modelach rolę dominującą odgrywały zideologizowane i sterujące komunikacją ogniwa pośredniczące, które zajmowały pozycję właściwą dla nadawcy komunikatu. Ogniwami pośredniczącymi były krytyka literacka, instytucje kierujące współpracą kulturalną (od komitetów centralnych partii politycznych do odpowiednich urzędów administracji państwowej, realizujących decyzje podejmowane przez ciała partyjne), związki twórcze, towarzystwa przyjaźni. Teksty literackie podporządkowane zostały komunikatom ideologicznym. Samych przekładów było niewiele, a główną przyczyną takiego stanu rzeczy okazać się miała niewspółmierność

[5] Por. ibidem, s. 219.

[6] Por. *Ministerstwo Kultury i Sztuki w dokumentach 1918—1998*. Przedmowa A. Siciński. Wybór A. Siciński, A.G. Dąbrowski, J. Gmurek. Warszawa 1998, s. 299.

[7] *Ekspoze predsednika vlade Tita o spoljnoj politici Jugoslavije povodom ratifikovanja ugovora s Poljskom*. In: B. Petranović, Č. Štrbac: *Istorija socijalističke Jugoslavije*. Dokumenti I. Knjiga druga. Beograd 1977, s. 171. „3) Raditi na učvršćenju kulturnih, političkih i ekonomskih odnosa, u prvom redu s bratskim slovenskim narodima sa Sovjetskim Savezom na čelu, a i s ostalim zemljama, osobito s onima s kojima smo se zajedno borili u toku četiri godine protiv istog neprijatelja”.

polskich i jugosłowiańskich kryteriów wyboru tekstów do tłumaczenia. Różnica między obydwoma modelami sprowadza się do różnicy po stronie nadawcy. W pierwszym modelu mamy dwugłos i równocześnie dwa w obszarze cech narodowych różne sposoby przedstawiania literatury i kultury narodów Jugosławii. W drugim zaś — strona jugosłowiańska nie mogła przebić się z własnym komunikatem; występował tylko jeden nadawca.

W pierwszym okresie współpraca literacka nie zdążyła wydać zbyt obfitych owoców. Przyczyną niezbyt bogatej współpracy literackiej było to, że na początku występowały rozbieżności w kwestii stosunku do socrealizmu oraz to, że w momencie, gdy powinna ona zacząć dawać owoce, doszło do konfliktu Jugosławii z ZSRR i państwami satelickimi. Jugosłowianie doktrynę socrealizmu, jako wiodący kierunek w sztuce i literaturze, przyjęli wcześniej od Polaków, ale również szybciej z niej zrezygnowali. W Jugosławii obowiązywała ona do końca lat czterdziestych. Pierwszym poważniejszym wystąpieniem przeciwko socrealizmowi był referat Petara Šegedina *O našoj kritici*, wygłoszony w 1949 r. w Zagrzebiu, na II Zjeździe Literatów Jugosławii. Definitywny koniec socrealizmu w Jugosławii związany jest z wystąpieniem Miroslava Krleży w 1952 r. w Lublanie, na III Zjeździe Literatów Jugosławii (wystąpienie to jest znane i było publikowane pod różnymi tytułami — *O slobodi kulture*, *O slobodi umjetničkog stvaranja*, *Referat na Kongresu književnika*). Oczywiście, to nie przypadek, że w tym samym roku odbył się w Zagrzebiu zjazd Komunistycznej Partii Jugosławii, na którym zmieniono nazwę partii na Związek Komunistów Jugosławii, potępiono stalinizm i wytyczono kierunek dalszej ewolucji ustroju państwa — w kierunku systemu samorządowego. W Polsce doktryna socrealistyczna zmonopolizowała twórczość literacką dopiero po 1949 r. (jej zwycięstwo ostatecznie przypieczętował IV Zjazd Związku Literatów Polskich w Szczecinie w 1949 r.). Mała dynamika w dziedzinie przekładów wynika zatem z połączenia dwóch czynników: długiego procesu realizacji projektów oraz różnic artystycznych; Jugosłowianie proponowali w tym czasie utwory, które polskim literatom, jeszcze cieszącym się relatywną wolnością w zakresie estetyki, nie odpowiadały właśnie ze względów artystycznych.

Jeśli zaś chodzi o przekłady, to jedynym była książka Mata Lovraka *Dzieci Wielkiej Wsi*, w tłumaczeniu Stanisława Papierkowskiego. Ukazała się w Czytelniku i miała dwa wydania — w latach 1948 i 1949. W czasopismach opublikowano około 50 utworów, przede wszystkim Vladimira Nazora, najbardziej znanego poety chorwackiego, który przyłączył się do ruchu partyzanckiego (w czasie wojny był przewodniczącym Komitetu Wykonawczego ZAVNOH — Krajowej Rady Wyzwolenia Narodowego Chorwacji, a po wojnie pierwszym przewodniczącym chorwackiego Saboru), a także Ivana Dončevicia, autora kultowej w Jugosławii prozy partyzanckiej, zebranej w zbiorze nowel *Bezimeni*, tłumacza i poety Antego Cettinea oraz poety i historyka literatury Marina Franičevicia.

Stereotypizacja literatury chorwackiej polegała na tym, że budowano uproszczony, jednostronny i cząstkowy jej obraz podporządkowany wytycznym ideologicznym. W pierwszym okresie, jeśli chodzi o Jugosłowian, literatura i kultura zostały pozbawione cech narodowych, stanowiły jedność, a kryterium podziału wytyczała postawa pisarza w czasie wojny. Paradygmatyczny dla takiego sposobu myślenia o literaturze Jugosławii artykuł ukazał się w „Gazecie Literacko-Naukowej" — dodatku niedzielnym „Gazety Zachodniej". Literatura jugosłowiańska została w nim podzielona na dwa „kierunki ideologiczne" — pierwszy związany z twórczością ludową, ciążący ku demokracji, a drugi „wpatrzony" we wzory obce, ciążący ku faszyzmowi. Z pierwszego kierunku wywodzili się pisarze, którzy przyłączyli się do ruchu partyzanckiego: „wybrali krzyżową drogę cierpienia i promienne blaski sławy", a z drugiego — pisarze, którzy tworzyli w okupowanych państwach, godząc się na rolę literata, który „mógł wegetować, pracując w biurze, w handlu, szkolnictwie, gadzinowej prasie (oczywiście, w dozwolonych przez okupanta granicach)"[8].

W podobnym tonie utrzymany został tekst wiceprzewodniczącego Związku Literatów Jugosławii, czarnogórskiego poety Radovana Zogovicia, który w opublikowanym w „Kuźnicy" artykule *Współczesna literatura jugosłowiańska* nie używa podziału na literatury narodowe. W jego ujęciu literatura jest jedna. Rozpatruje ją w aspekcie aksjologicznym. Dzieli pisarzy na dobrych i złych. Do pierwszej grupy należą pisarze antyfaszystowscy, pisarze-partyzanci, do drugiej zaś — wyznawcy hasła sztuka dla sztuki[9].

Teksty polskich autorów były inne. Polacy od początku dostrzegali różnice między poszczególnymi republikami, ale nie wchodzili w otwartą polemikę ze stanowiskiem jugosłowiańskim. W jednym z numerów czasopisma „Odra" ukazał się artykuł autora wielu tekstów publikowanych w tym czasie na temat Jugosławii, a zwłaszcza Chorwacji — Wiktora Bazielicha, zatytułowany *Literatura Jugosławii*. Jest to krótki zarys historii literatury serbskiej, chorwackiej i słoweńskiej. Bazielich porównuje sytuację na mapie politycznej i kulturalnej przed i po drugiej wojnie światowej. Pisze, że przed wojną były trzy narody (podaję w kolejności Bazielicha): Serbowie, Chorwaci i Słoweńcy, dwa języki: serbo-chorwacki i słoweński, po wojnie zaś utworzono sześć republik: Słowenię, Chorwację z Dalmacją, Bośnię i Hercegowinę, Czarnogórę, Macedonię i Serbię z Wojwodiną i Metochią, rozróżniano pięć narodów: Słoweńców, Chorwatów, Serbów, Czarnogórców i Macedończyków, i cztery języki: słoweński, chorwacki, serbski i macedoński. Nakreślona przez Bazielicha mapa literacka Jugosławii, pomijam kontrowersyjny, jak na te czasy, podział terytorialny na piśmiennictwo

[8] Sz.: *Z pieśnią ku wolności. Literatura jugosłowiańska w czasie wojny i pokoju*. „Gazeta Zachodnia" 1947, nr 84, s. 4. Artykuł podpisany jest inicjałami. Na pewno napisał go któryś z Jugosłowian przebywających w tym czasie w Polsce. Być może chodzi o Radomira Szaranowicza, który jest autorem jednego z tekstów opublikowanych w „Życiu Słowiańskim" w kolejnym okresie.

[9] Por. R. Zogović: *Współczesna literatura jugosłowiańska*. „Kuźnica" 1947, nr 43, s. 1—2.

serbskie i piśmiennictwo chorwackie, całkowicie odbiega od tego, jak kwestie literackie w Jugosławii były prezentowane za granicą przez jej oficjalnych reprezentantów. Bazielich pisze o literaturze, używając trybu przypuszczającego. Świadczy to o tym, że do wymienionych wniosków doszedł sam. Czyni to na podstawie sytuacji językowej, która rzeczywiście w tym okresie przedstawiała się w opisany przez niego sposób. Do Umowy Nowosadskiej z 1954 r., która stwierdzała, że język Serbów, Chorwatów i Czarnogórców to jeden język, często w dokumentach państwowych mowa była o czterech językach, na przykład w dokumencie z 1944 r. *Odluka o objaljivanju odluka i proglasa Antifasističkog vijeća narodnog oslobođenja Jugoslavije, njegovog Predsjedništva i nacionalnog komiteta na srpskom, hrvatskom, slovenačkom i makedonskom jeziku*[10]:

> Gdy dawniej mówiło się o dwóch literaturach: słoweńskiej i serbo-chorwackiej, lub co najwyżej o trzech, traktując słusznie osobno serbską, a osobno chorwacką, to dzisiaj biorąc za kryterium język mielibyśmy piśmiennictwo słoweńskie, chorwackie, obejmujące terytorialnie Chorwację, Dalmację i Bośnię, serbskie, rozłożone na Serbię z Wojwodiną, Czarnogórę, Bośnię z Hercegowiną, a poniekąd i Dalmację, oraz macedońskie[11].

A zatem w pierwszym okresie stereotyp literatury narodów Jugosławii polegał na przedstawianiu tej literatury w tonacji czarno-białej. Jest to literatura, w której dominuje tematyka wojenna, opisy walki przeciwko faszyzmowi i dychotomiczny podział pisarzy na dobrych i złych; pierwsi to ci, którzy brali udział w wojnie, pisarze postępowi, socjalistyczni, drudzy to pisarze, którzy nie przyłączyli się do partyzantów, których twórczość jest burżuazyjna, dekadencka, przesiąknięta wpływami zachodnimi.

W drugim okresie stereotyp literatury narodów Jugosławii uległ całkowitemu odwróceniu. Tym razem ma on zdecydowanie negatywny wydźwięk. Literatura narodów Jugosławii, wcześniej postrzegana w Polsce jako wielonarodowa i wielokulturowa, ulega symplifikacji; jest teraz traktowana jak monolit, najważniejsze jej cechy to naśladownictwo wzorów zachodnich, odbierane jako zdrada Słowiańszczyzny, zdrada etosu walki z faszyzmem, zdrada marksizmu, powrót starych, burżuazyjnych wartości. O ile wcześniej przypisywano te cechy pisarzom, którzy nie przyłączyli się do walki narodowowyzwoleńczej, o tyle teraz stereotyp ten dotyka całego wywodzącego się z partyzantki establishmentu, z wyjątkiem pisarzy i działaczy partyjnych, którzy popadli w konflikt z ludźmi

[10] Na temat sytuacji językowej por. K. Mićanović: *Język i polityka: przykład chorwacki*. Tłum. L. Małczak. W: *Chorwacja lat siedemdziesiątych XX wieku. Kultura — język — literatura*. Red. L. Małczak, P. Pycia. Katowice 2010, s. 60—82; R. Bońkowski: *„Deklaracja o nazwie i sytuacji chorwackiego języka literackiego" (Jeszcze o okolicznościach powstania i następstwach)*. W: *Chorwacja lat siedemdziesiątych XX wieku…*, s. 83—93.

[11] W. Bazielich: *Literatura Jugosławii*. „Odra" 1947, nr 45, s. 1.

Tity. Jednym z nich był znany w Polsce Radovan Zogović, nadal przedstawiany jako autentyczny i prawdziwy komunista oraz wybitny poeta.

W Polsce lata 1948—1956 to najbardziej ponura karta w dziejach kultury PRL. Okres polskiej wersji stalinizmu, który Janusz Sławiński, w eseju na temat ówczesnej krytyki literackiej, opisuje jako czas na wskroś upolityczniony: „Poza tym trzeba zauważyć, że diachronia zdarzeń była w krytyce literackiej owego okresu czymś zasadniczo niesamoistnym — stanowiła po prostu dokładne odbicie diachronii życia politycznego. Nie sposób wskazać więc w tej pierwszej z autonomicznych cezur faktów przełomowych — w ogóle jakichś własnych węzłów periodyzacyjnych. Toteż tezy na jej temat musiałyby być całkiem trywialne: mówiłyby niewiele więcej ponad to, że jest w całości sprowadzalna do kalendarium wydarzeń politycznych”[12]. Daty graniczne są rzecz jasna polityczne. W drugiej połowie 1948 r. odbył się grudniowy zjednoczeniowy kongres partii robotniczych, a na sierpniowym Plenum KC PPR „w kontekście walki z »odchyleniem prawicowo-nacjonalistycznym« przeprowadzono atak na »zamęt ideologiczny« w polityce kulturalnej, literaturze, sztuce i nauce”[13]. Rok 1956, to oczywiście, „październikowa rewolucja”. Sławiński lata odwilżowe 1954—1955 traktuje jako drobne odstępstwa od wciąż trwającego i obowiązującego modelu. Według niego, system komunikowania w ówczesnej literaturze to swoisty trójkąt, który składał się z następujących elementów: władza partyjna — krytyka — pisarze. Pozycja krytyki literackiej była zaś szczególna, gdyż: „[…] w czasach stalinowskich była uznawana za wzorzec dla innych typów mowy o literaturze. Odgrywała rolę — można rzec — kierowniczą wobec innych gatunków instytucjonalnego mówienia o twórczości pisarskiej: dyskursu akademickiego, czyli tzw. literaturoznawstwa naukowego, oraz dyskursu szkolnego, obejmującego programy nauczania, podręczniki, materiały pomocnicze dla nauczycieli polonistów itp.”[14].

Omawiany okres, a zwłaszcza lata 1949—1953 (od Zjazdu ZLP w Szczecinie do śmierci Stalina), to według Anny Legeżyńskiej, bardzo trudny czas dla literatury tłumaczonej. Poznańska badaczka, zajmując się przekładem *Eugeniusza Oniegina* Aleksandra Puszkina i sporem, jaki wówczas nastał wokół tej sprawy, konstatuje:

> Lata pięćdziesiąte to okres niesprzyjający przekładom. Literatura tłumaczona podlega wówczas ostrej selekcji nie tylko ze względu na obszar kulturowo-polityczny, bo przecież sztukę Zachodu zamyka „żelazna kurtyna”, ale i ze względu na cechy historycznoliterackie. […] W doborze przekładów obowiązuje, jak w twórczości oryginalnej, kryterium **realizmu**. Zaprzeczeniem realizmu jest postawa artystowska […][15].

[12] J. Sławiński: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 131—132.

[13] Ibidem, s. 132.

[14] Ibidem, s. 131—132.

[15] A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Wydanie drugie, rozszerzone. Warszawa 1999, s. 51.

Jedyny w latach 1949—1954 przekład z literatur narodów Jugosławii także potwierdza tę diagnozę. W drugim okresie zamarła jakakolwiek współpraca w dziedzinie filmu, muzyki, sztuki. Jedyną sferą kontaktów, która, choć w bardzo nikłym, ledwo zauważalnym wymiarze, wciąż funkcjonowała, były kontakty literackie. Jeśli chodzi o przekłady, to w omawianym okresie współpraca w tym zakresie została sprowadzona do minimum. Ukazało się drugie wydanie *Dzieci Wielkiej Wsi* Mata Lovraka oraz *Bunt chłopów* Augusta Šenoi i to w tłumaczeniu z języka rosyjskiego, autorstwa Stefana Artowskiego. Pośrednictwo języka rosyjskiego w tym przypadku było związane z zerwaniem wszelkich kontaktów z Jugosławią. Książkę poprzedza niepodpisana *Przedmowa*. Stanowi ona typowy produkt czasu, w jakim powstała, czasu, który powszechnie uważany jest za okres pryncypialnego socrealizmu. *Przedmowa* zaczyna się i kończy odwołaniem do współczesności, która dla „bohaterskiego ludu Chorwacji" jest „nocą Tity i Rankowicza". Jest skrajnym przypadkiem funkcji korekcyjnej, jakiej został poddany tekst oryginału i biografia Augusta Šenoi. Autor przedmowy porównuje jugosłowiańskiego przywódcę do jednego z negatywnych bohaterów powieści, szpiega, Šimuna Drmačicia, i pisze, że Tito zaprzedał Chorwatów amerykańskim kapitalistom. Šenoa został przedstawiony jako przyjaciel Polski, sympatyk polskich komunistów. Podczas pobytu w Pradze miał się zbliżyć do polskiej emigracji. „Byli to ludzie z obozu czerwonych, zaprawieni w walkach rewolucyjnych, ludzie związani z najbardziej postępowymi kierunkami politycznymi Europy. Szenoa serdecznie zaprzyjaźnił się z Polakami i na zawsze już zachował szczere uczucia dla Polski"[16]. Chorwacki pisarz został scharakteryzowany pod względem ideologicznym i politycznym. Wprawdzie był przedstawicielem „drobnej burżuazji", ale stwierdzono, że w tym czasie była to najbardziej postępowa grupa polityczna. Z wyraźną sympatią i poczuciem większej świadomości społecznej poglądy Šenoi ukazane zostały jako naiwne:

> Jego drobnoburżuazyjne poglądy nie pozwalały mu na właściwe poznanie procesów historycznych, których rzeczywistego mechanizmu pojąć nie był w stanie. Ten typowo burżuazyjny demokrata nie może się zdobyć na stanowcze potępienie szlachty czy burżuazji jako klas wyzyskujących. Występuje tylko przeciw jednostkom i poprzez nie piętnuje zło i okrucieństwo. Do końca żyją w nim iluzje »ogólnoludzkiej sprawiedliwości«, dobra i pokoju. Źródła tych wartości widzi w religii katolickiej i we wrodzonych właściwościach człowieka.
>
> Podnosząc głos w obronie praw człowieka, Szenoa nie wzywa do walki, lecz do pogodzenia się klas, do ich pokojowej współpracy. I dlatego ulubione jego zdanie »wszyscy ludzie są braćmi« brzmi jak anachronizm w opisywanych przez niego samego obrazach walki klasowej[17].

[16] [B.a.] *Przedmowa*. W: A. Szenoa: *Bunt chłopów*. Warszawa 1952, s. 9.
[17] Ibidem, s. 13.

W ocenie twórczości Šenoi o wiele wyżej cenione są powieści historyczne, gdyż w utworach współczesnych „Trochę niezdecydowanie występuje autor przeciw klasom posiadającym”[18]. W procesie ideowego dostosowywania twórczości Šenoi do socrealistycznych szablonów nie oszczędzono również przełożonej książki. Wytknięto pisarzowi błędy historyczne i dokonano ich korekty, uznając za największą pomyłkę „fałszywe ukazanie ideologii całego ruchu i stanowiska chłopstwa”. Ponadto:

> Na autorze zaciążyła także znana mu historia wojny chłopskiej w Niemczech i dlatego opisuje on powstanie chorwackie podobnie. W rzeczywistości jednak nie wybuchło ono w Chorwacji z pobudek religijnych ani też nie ma żadnych wiadomości o udziale w powstaniu po stronie chłopów księży czy też szlachty. Nieprawdą jest również, jakoby powstanie zaczęło się od przystąpienia chłopów do walki z Tahim po stronie wdowy Henning i dopiero później, na skutek zdrady Stepka Gregorijanca, przemieniło się w powstanie ogólne. Nieprawdą jest także, że Gubec chciał wrócić do „starych panów”. Fakty te są zmyślone przez autora, bo potrzebne mu były do jego solidarystycznej teorii, przeciwstawiającej się walce klasowej i zrzucającej winę za powstanie na poszczególnych „złych” przedstawicieli szlachty[19].

Wśród tekstów o literaturze i kulturze chorwackiej prototypem nowego stylu pisania o literaturach narodów Jugosławii był opublikowany w najważniejszym peerelowskim dzienniku, w „Trybunie Ludu”, artykuł radzieckiego publicysty A. Kalinina. Był to przedruk z gazety „Sowietskoje Iskusstwo”. Przemiany zachodzące w Jugosławii autor artykułu nazwał faszyzacją literatury i sztuki w amerykańskim stylu. Militaryzacja języka cechuje nie tylko ogromną większość tekstów o Jugosławii, ale cały okres stalinowski, o czym pisało wielu badaczy, między innymi Janusz Sławiński i Michał Głowiński[20]. Czytelnik mógł się dowiedzieć z artykułu Kalinina, że ludzie, którzy nadają bieg życiu kulturalnemu, to typy powiązane albo z gestapo, albo z amerykańskim wywiadem. Nazywani są bandą, najemnikami, agentami, szpiegami, nacjonalistami, parobkami, pachołkami. Niewiele w tym artykule można znaleźć informacji na temat samej literatury. Na około 100 zdań przypada jedno, które traktuje o literaturze. Dotyczy ono nowych literatów, którzy: „Teraz z pianą na ustach propagują w Jugosławii nadrealizm i inne modne prądy rozkładającej się kultury zachodu” i mają swoją literacką [wzięte w cudzysłów] gazetę »Književne novine«”[21].

Pismem, które niezwykle mocno zaangażowało się w konflikt polityczny z Jugosławią i wojnę propagandową było „Życie Słowiańskie”. Z artykułów

[18] Ibidem, s. 12.

[19] Ibidem, s. 14—15.

[20] Por. J. Sławiński: *Teksty i teksty…*, s. 136—137; M. Głowiński: *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe.* Kraków 2009, s. 69—70.

[21] A. Kalinin, w: „Trybuna Ludu” 1950, nr 230, s. 6.

przedstawiających sytuację polityczną w Jugosławii można zestawić obszerną bibliografię. Ich tytuły nie pozostawiają cienia wątpliwości co do politycznej oceny postawy Belgradu[22]. Stale używano w nich możliwie najbardziej zabarwionych emocjonalnie i wywołujących negatywne konotacje słów, które odwoływały się do niedawno zakończonej drugiej wojny światowej i toczonej właśnie zimnej wojny: zdrada, faszyzm, zbrodnia, ludobójstwo, reżim, klika, katastrofa, amerykański imperializm.

Jednym z autorów takich artykułów był Radomir Szaranowicz. W tekście *Rok 1950 — rokiem cierpień narodów Jugosławii* w sposób typowy dla ówczesnego polskiego stanowiska przedstawił sytuację w Jugosławii. Miała ona polegać na tym, że grupa ludzi u władzy — nazywana titoistami/titowcami, garstką najemników imperialistycznych, terroryzuje większość społeczeństwa, większość ludzi pracujących: „Rok 1950 wykazał, że mimo najstraszliwszego terroru nie udało się titowcom złamać bohaterskiego ducha jugosłowiańskich patriotów. Ruch, który ma na celu skierować z powrotem Jugosławię do Obozu Pokoju i Socjalizmu, zatacza coraz szersze kręgi. Jest to gwarancja pewnego zwycięstwa narodów Jugosławii”[23]. Jugosłowiańscy przywódcy („belgradzcy hitlerzy i goeringowie”) nie tylko stanowili zagrożenie dla własnego kraju, własnych obywateli, ale również mogli posunąć się do pomocy w agresji krajów zachodnich na kraje demokracji ludowej[24]. „Życie Słowiańskie” często odwoływało się do publikacji w innych periodykach. W działach *Przegląd czasopism* i *Z jugosłowiańskiej prasy emigracyjnej* pojawiały się informacje na temat artykułów zamieszczanych w pismach redagowanych przez jugosłowiańskich emi-

[22] H. Świątkowski: *Zdrada nacjonalistów jugosłowiańskich*. „Życie Słowiańskie” 1949, nr 4, s. 184—188; S. Trojanowski: *Klika Tita zdradziła demokrację i socjalizm*. „Życie Słowiańskie” 1949, nr 7/8, s. 346—348; R. Šaranović: *Zbrodnie belgradzkich faszystów przed narodowym trybunałem historii*. „Życie Słowiańskie” 1949, nr 9, s. 524—527; J. Grubecki: *Titoizm — zdrada wolności i postępu — zdrada Słowiańszczyzny*. „Życie Słowiańskie” 1950, nr 4, s. 224—230 (autor był prezesem Zarządu Głównego Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Jugosłowiańskiej); A. Bida: *Faszystowska klika Tita — narzędziem w ręku imperialistycznych podżegaczy wojennych*. „Życie Słowiańskie” 1950, nr 6, s. 350—354; T. Bazylewicz: *Titowcy w szeregach ludobójców*. „Życie Słowiańskie” 1950, nr 7/8, s. 433—436; R. Šaranović: *Masy pracujące Jugosławii wzmacniają walkę przeciwko faszystowskiemu reżimowi Tita*. „Życie Słowiańskie” 1950, nr 9, s. 559—654; N. Nikitowicz: *Walka narodów Jugosławii przeciwko faszystowskiemu reżimowi*. „Życie Słowiańskie” 1950, nr 10, s. 608—611 (przedruk z „Sławianie”); H. Kassyanowicz: *Jugosławia u progu katastrofy*. „Życie Słowiańskie” 1950, nr 11, s. 685—693; W. Siwek: *Tito i jego klika — sługusami amerykańskiego imperializmu*. „Życie Słowiańskie” 1951, nr 7, s. 378—381; W. Stępień: *Narody Jugosławii w jarzmie kliki Tita*. „Życie Słowiańskie” 1951, nr 8, s. 447—450; W. Widmar: *Titowcy popierają Adenauera*. „Życie Słowiańskie” 1952, nr 3, s. 8—9 (przedruk za „Socijalistička Jugoslavija”); N. Sandulović: *Solidarność mas pracujących całego świata z walką wyzwoleńczą narodów Jugosławii*. „Życie Słowiańskie” 1952, nr 6/7, s. 20—22.

[23] R. Szaranowicz: *Rok 1950 — rokiem cierpień narodów Jugosławii*. „Życie Słowiańskie” 1951, nr 1/2, s. 54.

[24] A. Bida: *Faszystowska Jugosławia — bazą agresji na Bałkanach*. „Życie Słowiańskie” 1951, nr 5, s. 238—243.

grantów, przeciwników zmian zachodzących w ich ojczyźnie. Takimi pismami była „Nova borba pod zastavom internacionalizma" (według informacji „Życia Słowiańskiego", dwutygodnik wydawany przez Klub Jugosłowiański w Pradze, organ demokratycznej emigracji jugosłowiańskiej zwalczającej obecny reżim w Jugosławii), „Za pobedu" (według informacji zamieszczonej w „Życiu Słowiańskim", wydawane w Polsce przez grupę jugosłowiańskich emigrantów antytitowców mieszkających w Polsce) oraz „Za socijalističku Jugoslaviju", ukazujące się w ZSRR. Ze streszczeń artykułów wyłania się następujący obraz: ZSRR i inne kraje demokracji ludowej to kraje szczęśliwe, szybko rozwijające się, Jugosławia zaś to kraj pod krwawymi rządami zmierzający ku katastrofie gospodarczej, w którym „szaleje terror faszystowskiego reżimu titowskiego"[25]. Sięgano po wszelkiego rodzaju argumenty, aby ukazać Jugosławię w negatywnym świetle. W 6. numerze „Życia Słowiańskiego" z 1951 r. przedrukowano artykuł z pisma „Za socijalističku Jugoslaviju" pt. *Z kraju terroru. Odezwa jugosłowiańskich kobiet-emigrantek*[26]. Mowa w nim o grupie kobiet, jugosłowiańskich emigrantek przebywających w ZSRR, które ogłosiły list-odezwę do kobiet, patriotek walczących z reżimem titowskim. Wynika z niej, że dzieci w Jugosławii wykorzystywane są do pracy fizycznej i karmi się je ideologią faszystowską. W 4. numerze „Życia Słowiańskiego" z 1952 r., w dziale *Krytyka i bibliografia*, znalazł się artykuł *Śladami titowskiej zdrady*, będący omówieniem książki Bogumiła Nonewa *Zdrada*, która ukazała się w 1951 r., a stanowi zbiór reportaży z „titowskiej" Jugosławii, autorstwa dziennikarza, pracownika ambasady bułgarskiej[27].

Publikowano paszkwile, satyry i karykatury ośmieszające Jugosławię i jej przywódców. Wspomniane pismo przedrukowało też karykaturę Tity zatytułowaną *Tito otrzymał z USA transport pałek gumowych*. To ilustracja towarzysząca artykułowi Nikoli Sandułowicza pt. *Titowcy — wrogowie pokoju i demokracji*. Do niedawna jugosłowiański mąż stanu został na niej przedstawiony jako buldog, wychylający się z budy zrobionej z pałek przywiezionych z Ameryki; widać na nich napis *Made in USA*; stoi przed nim miska z kością i literą *S*, co przypomina symbol amerykańskiego dolara; na głowie Tity jest czapka z szubienicą, a na obroży widnieje swastyka[28]. W innym numerze to samo pismo zamieściło satyrę na temat jugosłowiańskiego przywódcy:

*Pamiętnik Tito*
Poniedziałek:
Sprzykrzył mi się mundur marszałkowski całkiem,
Muszę zmienić skórę, nie chcę być marszałkiem.

[25] m.j.: *Z jugosłowiańskiej prasy emigracyjnej*. „Życie Słowiańskie" 1951, nr 3, s. 158—159.

[26] Dan. H.: *Z kraju terroru. Odezwa jugosłowiańskich kobiet-emigrantek*. „Życie Słowiańskie" 1951, nr 6, s. 300—301.

[27] *Śladami titowskiej zdrady*. „Życie Słowiańskie" 1952, nr 4, s. 42—44.

[28] „Życie Słowiańskie" 1952, nr 2, s. 10.

Nazajutrz:
Wiem, zostanę królem, stawiam sprawę twardo,
Przy tronie mym stanie agent z harabaldą.
Tydzień później:
Piszą z Waszyngtonu: „Z królem pomysł błędny"
Bo ja dla nich jestem waletem żołędnym.
Następnego dnia:
Każdy by perswazji tej na pewno uległ,
Zostanę sułtanem, nie będę już królem.
Trzy dni później:
Nie chcę być sułtanem, chodzą wieści głuche,
Że ja politycznym zostanę eunuchem.
Dzień potem:
Z Rankowiczem dzisiaj już rozmowy wszczęte,
Radzi, abym jednak został prezydentem.
Ostatnio:
Policją załatwił się rząd z parlamentem,
Więc obrałem siebie pierwszym prezydentem.
Posłowie „Życia Słowiańskiego":
W prezydenckim fraku nie zmienisz zwyczajów,
Strojąc frak pokorą, sposobem lokajów.
Chociaż zmienisz tytuł z pompą i hałasem
I tak pozostaniesz Wall Streetu fagasem[29].

Taki sposób przedstawiania Jugosławii miał charakter skoordynowanej akcji propagandowej. W podobnym świetle prezentowano Jugosławię w innych sojuszniczych krajach ZSRR. W tych latach na Węgrzech ukazywał się tygodnik „Naše novine", adresowany do mieszkających tam Chorwatów, Serbów i Słoweńców. W wydawanym przez ten tygodnik roczniku „Narodni kalendar", w edycji na 1950 r. (publikowano w nim różne teksty z zakresu polityki, rolnictwa i kultury) odnajdujemy artykuł *Tito je pas imperijalista*, opatrzony karykaturą, na której przywódca Jugosławii również przedstawiony jest jako pies, tym razem siedzący pod stołem pijanych zachodnich przywódców[30].

Nowa sytuacja polityczna miała też destrukcyjny wpływ na literaturę i kulturę. L. Baranow w artykule *Wrogowie kultury i postępu* pisał o wpływie kultury atlantyckiej i dyskredytowaniu w Jugosławii kultury ZSRR oraz narodów słowiańskich. Baranow cytował także rektora Uniwersytetu im. Parhona w Bukareszcie, akademika K. Balmusza, i jego tekst pt. *Rozpowszechnianie „kultury"*

[29] *Pamiętnik Tito*. „Życie Słowiańskie" 1953, nr 2, s. 58.

[30] Zdjęcie i informacje na ten temat otrzymałem od Istvána Blazsetina / chorw. Stjepan Blažetin (*Narodni kalendar 1950*. „Naše novine" [Budapest] 1949).

*atlantyckiej w Titowskiej Jugosławii*: „Na rozkaz wytrawnego szpiega Džilasa w titowskiej Jugosławii szeroko otwarto drzwi dla dekadenckiej literatury imperialistycznej. Wychwala się instynkty zwierzęce, popiera się typy w rodzaju Mirosława Krleży, który w swoim zbiorze opowieści przedstawił naród chorwacki jako naród ciemny”[31]. Halina Kalita z kolei w artykule *Titowcy i literatura* dowodziła, że w Jugosławii zachodzi proces amerykanizacji życia kulturalnego. Następuje zalew sensacji kryminalnych, opowieści erotycznych, awanturniczych: „Wydobyto z lamusa ideologów i epigonów wszelkich chorób burżuazyjnej literatury, straszących w okresie dwudziestolecia międzywojennego i wyżywających się na rozległym terenie od modernizmu do surrealizmu”[32]. W literaturze rodzimej na pierwszy plan wysuwano pisarzy starych i burżuazyjnych, „królewskiego” Ivo Andricia, „byłego chorwackiego nacjonalistę — ustaszowca” Gustava Krkleca, a prześladowano pisarzy „wiernych zasadom realizmu socjalistycznego i estetyki marksistowskiej, wiernych ideałom przyjaźni i braterstwa ze Związkiem Radzieckim i krajami demokracji ludowej”[33]. I. Andrić i G. Krklec należeli w tym czasie do najważniejszych członków Związku Literatów Jugosławii. Takim prześladowanym pisarzem, obecnym również w Polsce (zarówno jako autor przekładanych utworów, jak i autor tekstów o literaturze Jugosławii), był czarnogórski poeta Radovan Zogović, przed rezolucją jeden z prominentnych polityków i działaczy ZLJ. W 10. numerze „Życia Słowiańskiego” z 1952 r., w tłumaczeniu Adama Włodka, ukazał się wiersz *Matkom i siostrom żołnierzy radzieckich poległych w Jugosławii*, a na temat samego autora: „[…] najwybitniejszy współczesny poeta i pisarz jugosłowiański. Od pięciu lat przemierza on cele kazamat titofaszystowskich — tylko dlatego, że nie chce się wyrzec miłości do Kraju Rad. Jest on najpopularniejszym i obecnie najbardziej przez masy ludowe czytanym pisarzem jugosłowiańskim”[34].

Stereotypy dotyczą wielu sfer życia społecznego, osób, zbiorowości, klas społecznych, grup zawodowych, instytucji, kultury, wielu zjawisk społecznych. Literatura tłumaczona wraz z całym aparatem pośredniczącym, odpowiedzialnym za lokowanie literatury i kultury w nowym kontekście (a należy pamiętać, że jest to proces, w którym uczestniczą instytucje kultury oryginału i kultury przekładu), często w swoich działaniach, czasem jako zaplanowany efekt i strategia, czasem przypadkowo, stwarza stereotyp obcej literatury i kultury. Skrajnymi przypadkami takiego procederu są polsko-jugosłowiańskie kontakty kulturalne w latach 1944—1956. Tworzony w ten sposób obraz obcej kultury i literatury, w którym kontakty literackie uzupełniają między innymi kontakty muzyczne, filmowe, w zakresie sztuk plastycznych oraz współpraca naukowa, ma kluczowe

[31] L. Baranow: *Wrogowie kultury i postępu*. „Życie Słowiańskie” 1952, nr 9, s. 13.
[32] H. Kalita: *Titowcy i literatura*. „Życie Słowiańskie” 1952, nr 11, s. 22.
[33] Ibidem.
[34] „Życie Słowiańskie” 1952, nr 10, s. 10.

znaczenie dla komunikacji międzykulturowej i komunikacji międzynarodowej, która z kolei oddziałuje na międzynarodowe stosunki polityczne i gospodarcze, a tym samym wywiera ważny wpływ na bezpieczeństwo międzynarodowe.

**Leszek Małczak**

## O stereotipima u recepciji hrvatske književnosti u razdoblju 1944—1956

Sažetak

U članku se govori o dvama stereotipima u recepciji hrvatske književnosti u razdoblju od 1944. do 1956. g. Najprije je Jugoslavija politički saveznik, srodan po slavenskom porijeklu, poslije postaje najveći neprijatelj. Ovo se razdoblje sastoji od dva dijela. U prvom od 1944. do 1948. autori iz Jugoslavije prikazuju književnost kao jedinstvenu, jugoslavensku, dok poljski autori instistiraju na razlikama. Tematski književnost se svodi na književnost o ratnoj tematici, a pisci su vrednovani na temelju njihovih političkih opredjeljenja. Oni koji su bili skloni partizanima jesu napredni, socijalistički, oni koji su živjeli u okupiranim zemljama ostaju pod štetnim uticajem zapadne kulture, buržoazijskih principa. U drugom razdoblju od 1949. do 1956., poslije rezolucije Informbiroa, književnost Jugoslavije u Poljskoj prikazuje se kao jedinstvena, prekinuta je svaka vrsta suradnje i komunikacije, govori se da u književnom stvaralaštvu dolazi do niza negativnih pojava koje se opisuju pomoću ratne retorike i najčešće imenuju kao fašizacija, amerikanizacija kulture.

Ključne riječi: recepcija, kulturna politika, stereotip, rezolucija Informbiroa.

**Leszek Małczak**

## Stereotypes in the reception of Croatian literature in the period of 1944—1956

Summary

There are two stereotypes in the reception of Croatian literature in the period of 1944—1956. Yugoslavia was a political ally for Comunist and Slavic countries in the begining. After 1948, after the Cominform Resolution of June 28th, it became one of their worst enemies. In the first period from 1944 to 1948 the Yugoslav authors present literature as coherent Yugoslav literature, with Polish reviewers insisting on the diffrences between the Yugoslav republics. Yugoslav literature in this period was about war, and writers are judged according to their political profiles and attitude during the World War II. The ones who symphatized with Partisans were progressive, the ones who lived in the occupied coutries were under the harmful infulence of Western culture, with its bourgeois values. After the Cominform Resolution, the literatures of the various Yugoslav republics are presented as homogeneous with no cultural differences. Every type of communication between Yugoslavia and Poland is broken down at that time. There is war rethoric in extremely negative Polish presentations of literary production in Yugoslavia in the second period.

Key words: reception, cultural policy, stereotype, Cominform Resolution.

# Indeks autorów


**A**
Adamowicz Daria 96, 246
Agus Milena 245
Alipiewa Antoaneta 219—220
Anczew Anatoł 64
Andreevski Peter M. 93
Andrejczin Lubomir 64
Andrić Ivo 5, 19—20, 23, 25—31, 33—36, 267
Anisimovets Yulia 96, 246
Antas Joanna 250
Anusiewicz Janusz 21, 41, 62, 102, 108, 113—114, 116, 124—125, 140, 200, 230
Apadurai Arjun 15
Apresjan Jurij 243
Arcimowicz Krzysztof 77, 87
Arsenijević Vladimir 247, 249
Arystoteles 145

**B**
Bachtin Michaił 35
Bahneva Kalina 213
Bajburin Albert 61
Bajec Anton 54
Bajerowa Irena 244
Bakovska Elizabeth 95
Balcerzan Edward 7, 12, 14, 162, 192, 210, 217
Bałuk-Ulewiczowa Teresa 41
Banta Martha 209
Bańko Mirosław 61
Baranow L. 266—267
Barańczak Stanisław 210
Bartmiński Jerzy 20, 21, 41—42, 62, 68, 84, 87, 102, 108, 113—114, 116, 119, 124—125, 140—141, 145—146, 150, 155, 159, 200, 203, 230, 246
Bazielich Wiktor 259—260
Bazylewicz Tomasz 264
Beauvoir Simone de 91
Bellini Jacopo 189
Bem Józef 81
Berman Antoine 12, 21
Berting Jan 131—132
Białoszewski Miron 214
Bida Antoni 264
Bielenin Karolina 67
Bieńkowska-Ptasznik Małgorzata 74
Biernacka-Licznar Katarzyna 245
Biernacki Cezary 45
Blum-Kulka Shoshana 244
Bobrowski Ireneusz 145
Bojetu Berta 198
Bojtar Endre 218
Bolecki Włodzimierz 7, 9, 61, 193, 222, 224
Bondy Egon 237
Bońkowski Robert 260
Boryś Wiesław 52
Bourdieu Pierre 141, 149, 151, 153, 164
Broniewski Władysław 214
Broz-Tito Josip 148, 253—254, 257, 261—262, 265—266
Brükner Aleksander 204
Brzozowski Jerzy 242
Buczek Marta 6, 119—120, 123—124, 224, 239
Bugajski Marian 41
Bujnowska Anna 73
Bukowski Piotr 21, 218, 222
Burian Václav 138—139
Burszta Wojciech Jerzy 151—152

**C**
Cankar Ivan 11
Campbell Joseph 156

Cettineo Ante 258
Chaffin Roger 243
Champaigne Philippe de 191, 206
Chevalier Jean 163
Chlebda Wojciech 116—117
Chmielnicki Bohdan 25
Chodera Jan 236
Chodkowska Maria 73
Chrzanowski Tadeusz 132
Cieński Marcin 38, 113, 222
Císař Jaroslav 135
Collini Stefan 8, 191
Collins Alan 243
Cormier Monique C. 105
Crnjanski Miloš 5, 74—75, 77—81, 83—88
Culler Jonathan 162
Czartoryski Adam Jerzy 24
Czechowicz Józef 214, 216
Czerniecki Stanisław 46, 55
Czerwińska Elżbieta 92
Czerwiński Maciej 19, 29, 36
Czerwiński Piotr 5, 187

**Č**

Čarnojević Arsenija 82
Čolović Ivan 254
Ćopić Hana 108

**D**

Dačić Živojin 82
Danek Danuta 191
Danglár Jozef Gertl 237
Dąbek-Wirgowa Teresa 62
Dąbrowska Anna 41
Dąbrowska-Partyka Maria 20
Dąbrowski Adam Grzegorz 257
Delisle Jean 105, 114
Derrida Jacques 90—92, 148
Dilthey Wilhelm 242
Dimitrowa Błaga 211, 221
Dinekow Petyr 210—222
Dončević Ivan 258
Doroszewski Witold 20
Drabik Lidia 65
Drews Peter 218
Dubisz Stanisław 158
Dudek Zenon Waldemar 179
Dukanović Alija 254
Dukovski Dejan 93
Duraković Ferida 27
Durkheim Emile 61
Dziekanowska Małgorzata 76, 86—87

**E**

Eco Umberto 8, 162, 187, 191, 198
Eliade Mircea 161, 163, 178, 186
Eliot George 209
Essmann Hegla 209
Even-Zohar Itamar 222

**F**

Fast Piotr 107, 141, 234, 242
Feyerabend Paul 146
Fiedler Arkady 134
Filipek Małgorzata 5, 15, 73, 88
Filipek Włodzimierz 94
Filipowicz-Rudek Maria 37, 114, 140, 242, 249
Fišer Branka 157
Försterling Friedrich 251
Foucault Michel 89, 92
Franciszek Ferdynand 28
Franciszek Józef 83, 134
Franičević Marin 258
Frank Paul Armin 209
Frankl Viktor Emil 157

**G**

Gadamer Hans-Georg 151
Gajda Stanisław 20, 109, 113
Gałczyński Konstanty Ildefons 215
Ganewa Bożanka 64
Garlicki Andrzej 132
Garrigue Masaryková Charlotta 133
Gavran Miro 5, 16, 101—104, 106—107, 112—114
Gazda Grzegorz 9, 61, 193, 224
Gąsiorowski Krzysztof 216
Genczew Stojan 63
Georgiewa Desisława 212—213
Gimbut Magdalena 113
Girard René 156
Gloger Zygmunt 45, 48, 52
Głażewska Ewa 76, 113
Głowiński Michał 263
Gmurek Jerzy 257
Gołębiowski Łukasz 52
Gołuchowski Agenor 24
Gombrowicz Witold 35
Gomóła Anna 7

Gomułka Władysław 253
Goszczyńska Joanna 159
Górnikiewicz Joanna 145
Granić Jagoda 108
Graves Robert 208
Grčević Franjo 77
Greenslade Amanda 90
Grochola-Szczepanek Helena 69
Grochowski Grzegorz 224—225
Grubecki Jan 264
Gruda Marlena 6, 13, 154, 180—181
Grzegorczykowa Renata 41, 145, 246
Grzmil-Tylutki Halina 145
Gumul Ewa 234
Gura Aleksandr 63, 66—68

## H

Habrajska Grażyna 41
Hadžić Antonija 82
Hagège Claude 7
Handke Kwiryna 108, 110, 113
Harasymowicz Jerzy 216
Hašek Jaroslav 14
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 156—157, 194
Hejwowski Krzysztof 42, 59
Herbert Zbigniew 221
Heydel Magda 21, 218, 222
Hoffman Eva 16
Horney Karen 251
Horváth Tomáš 124
House Juliane 244
Hrabal Bohumil 138
Hrehorowicz Uta 249
Huelle Paweł 6, 185—189, 193, 195—197, 200, 205—207
Hulka-Laskowski Paweł 14

## I

Ingarden Roman 8
Irzykowski Karol 216
Ivanetić Iwanowa Radost 63, 67
Iwańczyk Dorota 91

## J

Jagodziński Andrzej 132
Jakšić Jakov 83
Jandrić Ljubo 26
Janikowski Przemysław 141
Janion Maria 86
Jarosińska Izabela 44
Jarząbek Krystyna 119, 125
Jarzyna Stanisław 216
Jastrun Mieczysław 214—216
Jaworski Eugeniusz 7
Jaworski Stanisław 217—218
Jergović Miljenko 6, 29, 124, 140—143, 146—147, 149—150, 152—153
Jerzyna Zbigniew 210
Jezernik Božidar 249
Jędrzejewski Marek 120
Jowkow Jordan 62
Jung Carl Gustav 10, 89, 155—156, 158, 164, 179
Jurczak-Trojan Zofia 236
Jurkowski Michał 188

## K

Kalauzow Maša 79
Kalinin Andrzej 263
Kalita Halina 20, 267
Kamberović Husnija 31
Kamińska-Szmaj Irena 108
Kant Immanuel 149, 152
Karasławow Georgi 5, 61—64, 70—71
Karawełow Luben 70
Karel Jiří 132
Karłowicz Dariusz 180
Karolczuk Magdalena 96, 246
Karwstowska Małgorzata 108
Kassyanowicz Henryk 264
Kavačević Barbara 114
Kazaz Enver 27
Keber Janez 199
Kępiński Andrzej 140—141
Kisiow Zdravko 221
Kittel Harald 209
Kliś Maria 242
Kłobukowski Miłosz 156
Kłoskowska Antonina 13, 40
Knysz-Tomaszewska Danuta 243
Kobierzycki Tadeusz 179
Kocewa Jordanka 70
Kochanowski Jan 211
Kola Adam F. 145, 148—149
Kołakowski Leszek 73
Konieczna-Twardzikowa Jadwiga 37, 114, 140, 242, 249
Koniński Karol Ludwik 216
Konwicki Tadeusz 38
Kopaliński Władysław 194

Kopczyński Andrzej 102, 114
Kordys Jan 198
Kos Janko 157
Kosatík Pavel 138
Kosowska Ewa 7
Kostić Laza 79, 82
Kovacheva Adriana 6, 14, 208, 222—223
Kovačević Barbara 113
Kováčová Marta 119, 124
Kowalikowa J. 108
Kozielecki Józef 160
Krasiński Zygmunt 212
Kraskowska Ewa 230
Krąpiec Mieczysław Albert 251
Krejčí Karel 137—138
Krleža Miroslav 258, 267
Kroh Antoni 134
Kroński Tadeusz 194
Kropiwiec Urszula 37, 114, 140, 242
Krynicki Ryszard 210
Kubica Stefan 236
Kubicki Roman 15
Kuhn Thomas 146
Kundera Milan 138
Kusturica Emir 27, 31
Kuźma Erazm 158—159
Kuźmo Paulina 119, 124
Kwiatkowski Jerzy 216

**L**

Lacan Jacques 89, 92
Lakatos Imre 146
Lakoff George 190
Langacker Roland 190
Lechoń Jan 216
Ledóchowski Mieczysław 24
Lee-Jahnke Hannelore 105, 114
Lefevere André 209, 213, 218—219
Legeżyńska Anna 243, 261
Lešić Zdenko 27—28
Levstik Fran 11
Lewicki Roman 42, 179, 192
Liber Katarzyna 241
Lippmann Walter 12, 38, 51, 140, 155, 192, 197
Lipsitz Bem Sandra 76
Lizoň Martin 119, 124
Lompar Milo 74
Lovrak Mato 258, 262
Lovrenović Ivan 25, 31
Lujanović Nebojša 148
Lukács György 157, 218

**Ł**

Łapicz Czesław 108
Łaziński Marek 108
Łotman Jurij 168, 171
Łukasz św. 189

**M**

MacLachlan Gale 242
Majdzik Katarzyna 6, 140, 153
Majer-Baranowska Urszula 108
Majkiewicz Anna 98
Malevski Vlado 93
Malinowski Bronisław 113
Małczak Leszek 6, 34, 118, 125, 253, 260, 268
Marcjanik Małgorzata 108
Marek św. 189
Masaryk Tomáš 133, 136
Masłowska Dorota 5, 115, 119—126
Matejko Jan 25
Mateusz św. 189
Matusz Paulina 245
Mazzucco Melania 245
Mažuranić Ivan 32
McLuhan Marshall 15
McWilliams Nancy 155
Mead Margaret 76, 113
Melosik Zbyszko 103, 114
Merleau-Ponty Maurice 159
Messina Antonella da 189
Měšťan Antonín 132
Mickiewicz Adam 11, 34, 37, 39, 45—46, 48, 50, 55—60, 211—212
Mićanović Krešimir 260
Mieczkowska Halina 236
Mikow Lubomir 61
Miletić Svetozar 75
Milne Alan Alexander 14
Milošević Slobodan 74
Miłosz Czesław 214, 217
Mitosek Zofia 103, 114, 132, 192, 224—225, 235
Mlakić Josip 31
Mleczko Joanna 5, 61, 71
Moch Włodzimierz 119—120, 124
Morin Edgar 15
Mroczek Izabela 135, 138

Mrożek Sławomir 189
Muszyńska-Vizintin Anna 5, 12, 37, 59—60
Mutafczijewa Wera 221
Mutafow Enczo 219

**N**
Naaijkens Ton 209
Napoleon 59
Nazor Vladimir 258
Neruda Jan 137
Niczew Bojan 213
Nikitina Serafima J. 114, 116—117, 125
Nikitowicz N. 264
Nisbett Richard 243
Njegoš Petar II Petrović 32
Nonew Bogumił 265
Norwid Cyprian Kamil 43, 48
Nowak Sylwia 247
Nowakowska Maria Magdalena 119, 122, 125
Nowicka-Jeż Alina 243
Nycz Ryszard 7

**O**
Obremski Jozef 94
Ogrodowska Barbara 66
Olchowa Gabriela 119, 121, 123, 125
Orwell George 199
Orwińska Ewa 236
Osadnik Wacław 234
Ostromęcka-Frączak Bożena 165
Ostrowski Mikołaj 11

**P**
Pabich Małgorzata 119, 123—125
Panasiuk Jolanta 41—42, 68, 203, 230
Panowa Maria 213
Pantić Mihailo 74, 85
Papierz Maryla 236
Pavera Libor 138
Pawlak Antoni 132—133
Pawłow Konstantyn 221
Peisert Maria 107—108
Pelin Elin 62
Penew Bojan 210—213, 222—223
Petkanow Konstantyn 62
Petranović Branko 257
Pęczak Mirosław 118, 125
Piechnik Iwona 145
Piekarska Magda 142
Pigoń Stanisław 45, 55
Piłsudski Józef 86
Piotrowski Przemysław 117—118, 125
Pirjevec Dušan 157—158
Piskor Stanisław 158
Pišťanek Peter 237
Platon 145
Płonka-Syroka Bożena 113
Pomorski Mikułowski Jerzy 255—256
Popow Raczko 64
Potok-Nycz Magdalena 41, 43—44
Pranjić Krunoslav 30
Pretnar Tone 165
Pribičević Rade 257
Price Leah 209
Pritchard B. 108
Prokop Jan 40
Pryżow Iwan 64
Przyboś Julian 57, 214, 216—217
Przybylski Ryszard 39, 44
Puszkin Aleksander 261
Putnam Hilary Whitehall 91—92
Pycia Paulina 5, 16, 101, 114, 118, 125, 260

**Q**
Quasthoff Uta M. 21, 197
Quillian Ross 243

**R**
Radiczkow Jordan 221
Radomski Andrzej 76
Ranković Aleksandar 262, 266
Reid Ian 242
Rewers Ewa 148—149, 151—152
Ricœur Paul 8, 12, 14, 192, 205
Riding Laura 208
Roberts David 186—187, 189, 201
Rorty Richard 162
Rosner Katarzyna 205
Ross Lee 243
Rošić Neva 102
Różewicz Tadeusz 215—216
Rusňák Radoslav 227—228
Ruttar Anna 119, 125
Ružić Dimitrija 82

**S**
Sand George 112
Sandułowicz Nikola 264—265
Sarandew Iwan 62
Schaff Adam 10, 102, 114, 192

Schleiermacher Friedrich Daniel Ernst 12, 57, 192
Shaw George Bernard 103—104
Siciński Andrzej 257
Sienkiewicz Henryk 11, 25, 33
Simeonova-Konach Galia 219—221
Siwek Wiesław 264
Skibińska Elżbieta 38, 40, 42—43, 46, 52, 55—57, 113, 222
Skorupka Stanisław 37
Skrzypek Andrzej 82
Skwara Ewa 249
Sławiński Janusz 12, 227, 261, 263
Sławski Franciszek 64, 70
Słomka Michał 237
Słonimski Antoni 216
Słowacki Juliusz 11, 186—187, 211
Smith Frank 245
Sobczak Barbara 250
Sobol Elżbieta 65
Sojda Sylwia 5, 115, 119, 125—126
Sokołowska-Pituchowa Janina 171
Solario Andrea 189, 201
Staff Leopold 209—210
Stalin Józef 142
Stanislavová Zuzana 227—228
Staszczak Zofia 62
Stępień Wacław 264
Stoch Magdalena 249
Stojanow Cwetan 219—220
Stojnew Ananin 64, 66—67
Stojkowa Stefana 6
Stolac Diana 108
Strączek Damian 111
Strykowska Maria 104, 114
Surosz Mariusz 6, 129—134, 137—139
Szadura Joanna 73
Szahaj Andrzej 145, 148—149
Szajnert Danuta 8
Szaranowicz Radomir 259, 264
Szczęśniak-Kajzar Elżbieta 247
Szczygieł Mariusz 129—132, 135—136, 138
Szipczanowa Nidjałka 61
Szpila Grzegorz 108
Szpyra-Kozłowska J. 108
Szwat-Gyłybowa Grażyna 159
Szymborska Wisława 221
Szymczak Mieczysław 37, 46, 77, 193
Szymkiewicz Bogna 171

**Ś**

Świątkowski Henryk 264

**Š**

Šegedin Petar 258
Šenoa August 262—263
Štefan Rozka 58
Štrbac Čedomir 257
Šupljikac Stevan 83

**T**

Tabakowska Elżbieta 8, 42, 190, 192
Talmy Leonard 190
Tanty Mieczysław 75, 82
Taragel Dušan 6, 224—228, 231, 237, 239—240
Taranek Olga 96, 246
Taylor Charles 158
Tito zob. Broz-Tito Josip
Todevska Aneta 5, 15, 89, 99—100
Todevska Elena 96
Toeplitz Krzysztof Teodor 15
Tokarz Bożena 5—7, 9, 20, 37—38, 42, 61, 135, 141, 158—160, 162, 164, 171, 185, 193, 201, 206—207, 213—214, 225—226, 242
Tomaszkiewicz Teresa 105
Tomić Zorica 77
Toporow Władimir Nikołajewicz 168
Torop Peter 12, 14, 192
Trdina Janez 11
Trestenjak Anton 50, 155
Trojanowski Stanisław 264
Truchlińska Bogumiła 76
Tudor Anthony 12
Turner Stephen 145—146, 148, 153
Tuwim Julian 216

**U**

Ugrešić Dubravka 96, 142, 150, 246, 254
Ulenhart Nikolaus 137
Ulrich Hein Peter 220
Urbanowski Bohdan 209
Uskoković Milutin 82
Uzeniowa Elena 63

**V**

Vaněk Petr 130
Vattimo Gianni 148
Venezia Mariolina 245

Verdi Giuseppe 105
Verona Michelle da 189
Vidaković Milovan 82
Villain-Gandossi Christiane 131—132
Vinci Leonardo da 190—191, 193
Vučković Radovan 74, 85

**W**
Walas Teresa 131—132
Waldenfels Bernhard 245
Warchał Mateusz 6, 241, 252
Ważyk Adam 215
Welsch Wolfgang 15
Wende Karol Jan 257
Widmar W. 264
Wierzchosławski Rafał Paweł 145, 148
Wierzbicka Anna 42—43
Wilde Oscar 108
Wilkoń Aleksander 109, 114
Willikens Ben 189—190
Witkiewicz Stanisław Ignacy 5, 89, 92—100
Witkowska Alina 39, 44
Wittgenstein Ludwig 149
Wojaczek Rafał 209
Wojciechowska Anna 41
Wołek-San Sebastian Katarzyna 22
Woolf Wirginia 90, 92—93
Wyka Kazimierz 42, 48—49, 216
Wyspiański Stanisław 59

**Z**
Zaharijević Adriana 108
Zaliwska-Okrutna Urszula 16, 102, 107, 114
Zarek Józef 6, 129
Zaśko-Zielińska M. 108
Zgółkowa Halina 250
Zientara Benedykt 132
Ziomek Jerzy 196
Zogović Radovan 259, 267
Zupan Sosič Alojzija 159

**Ż**
**Ż**eromski Stefan 196

**Ž**
Žabot Vlado 13, 154, 158—170, 172—177, 180—181
Živaljević Dimitrije 85

Opracowała *Marlena Gruda*

# Indeks tłumaczy


**A**
Artowski Stefan 262

**B**
Bagrijana Elisaweta 210
Bieroń Tomasz 8, 162, 191
Biłos Piotr 164
Brusić Karolina 113

**C**
Czarnecki Roman 157

**Ć**
Ćirlić-Straszyńska Danuta 75, 78, 80—84, 96, 150

**D**
Dałczew Atanas 210
Dimitrowa Błaga 210
Dmochowska Cecylia 138
Dobrew Dobrin 210
Duraj-Nowosielska Izabela 43

**G**
Gabe Dora 210—211, 221
Gierulanka Danuta 8
Goszczyńska Mirosława 156
Grabiński Tomasz 226, 239—240
Grabowski Janusz 156
Graff Agnieszka 92
Graff Piotr 205
Gruda Marlena 160

**H**
Heydel Magda 222
Horváth Tomáš 115, 120—122, 124—126

**I**
Ivanc Stane 163

**J**
Jakubowicz Karol 15
Jankowski Andrzej 156

**K**
Kalita Halina 28, 36
Karaangow Petyr 210, 221
Kisiow Zdrawko 210
Kovacheva Adriana 208
Kowalska Małgorzata 159
Kropiwiec Urszula 132

**L**
Landman Adam 156, 194

**Ł**
Łukasiewicz Małgorzata 150

**M**
Michalski Krzysztof 150
Migasiński Jacek 159
Morawski Józef 157

**N**
Nowicki Świętosław Florian 157

**O**
Olędzka-Frybesowa Aleksandra 15

**P**
Pałynyczko-Ćwiklińska Agnieszka 155
Pantaleew Dimitar 210
Papierkowski Stanisław 258

Pawelec Andrzej 158
Petryńska Magdalena 142—143, 153, 247
Piątkowska Jadwiga 131—132
Prokopiuk Jerzy 10
Pucek Zbigniew 15
Puhar Alenka 199

**R**
Radewa Andreana 210
Reszke Robert 156
Roniker Michał 16
Rosner Katarzyna 8, 205

**S**
Sadza Agata 218
Salwa Piotr 188
Sidorek Janusz 245
Skucińska Anna 21
Stachová Helena 135
Staniszew Krystio 210
Stefanow Pyrwan 210—211, 221
Swoboda Tomasz 12, 14, 192

**Š**
Štefan Rozka 46, 59—60
Šustrová Petruška 138

**T**
Tanalska Anna 168
Tatarkiewicz Anna 161, 186
Todevska Aneta 92
Tuwim Irena 14

**U**
Ulaszek Stanisław 12, 14, 192
Unuk Jana 6, 185, 196, 201, 206—207

**W**
Weigel Pavel 134—135, 139
Weinsberg Adam 187
Włodek Adam 267
Wolnik-Czajkowska Zofia 63—65, 67, 71
Wylew Iwan 210

**Z**
Zadrożyńska Anna 61
Zawadzki Andrzej 149
Zei Vida 12, 38
Znatowicz-Szczepańska Maria 75, 81—83

**Ż**
Żyłko Bogusław 168

Opracowała *Marlena Gruda*

# Noty o Autorach

**Buczek Marta**, ur. 1971, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, literaturoznawczyni, słowacystka. Zajmuje się historią literatury słowackiej, teorią literatury i teorią przekładu. Jest autorką książki pt. *O polskich przekładach prozy Vincenta Šikuli* (2010). Najważniejsze publikacje: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku* (2005, współredakcja zbioru); *Subkultura w powieści Doroty Masłowskiej pt.: Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną (Sneh a krv)* (2009, *Slovanstvo na križivatke kultúr a civilizácií*. Red. M. Kováčová, M. Lizoň. Banská Bystricá, Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela); *Słowacki realizm magiczny w polskim przekładzie* (2009, „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 1.); *Przekłady literatury słowackiej na język polski po roku 1989* (2009, *Literatúra v kontexte slovanskej kultúry 20. Storočia*. Red. M. Kováčová. Banská Bystricá, Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela); *Wielokulturowość w przekładzie „Opowieści galicyjskich" Andrzeja Stasiuka* (2010, „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 2.); *Bariery kulturowe w słowackim przekładzie „Ferdydurke" Witolda Gombrowicza* (2012, „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 3.); *Poľské preklady noviel a poviedok Františka Švantnera v knihe Piargi* (2012, *František Švantner. Živiót a dielo*. Zost. J. Kuzmíková. Bratislava, Ústav slovenskej literatúry SAV). Jest również współautorką tłumaczenia słowackiej sztuki dramatycznej Juliusa Meinhoma pt.: *Neplač Anna — Nie płacz Anno*, wystawionej w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora im. A. Smolki (2011).

**Czerwiński Maciej**, ur. 1976, dr hab. w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Zajmuje się semiotyką (kultury),

studiami nad dyskursem, socjolingwistyką i stylistyką, zarówno w ujęciu teoretycznym, jak i empirycznym. Bada języki literackie i tradycje literackie w chorwackiej kulturze piśmienniczej (XIX i XX w.), a także postjugosłowiańskie teksty historyczne, medialne i literackie (głównie eseistykę i prozę). Jest autorem około 80 rozpraw naukowych, trzech autorskich książek (*Semiotyka dyskursu historycznego. Chorwackie i serbskie syntezy dziejów narodu*, 2012; *Semioza gatunku — semioza stylu. Studium nad chorwacką i serbską syntezą dziejów narodu*, 2011; *Język, ideologia, naród. Polityka językowa w Chorwacji a język mediów*, 2005), współredaktorem dwu pozostałych, tłumaczem (U. Eco: *Teoria semiotyki*), krytykiem literackim i eseistą (np.: „Tygodnik Powszechny", „Znak", „Herito"). Jest członkiem redakcji czasopisma filologicznego „Fluminensia" [Rijeka].

**Filipek Małgorzata**, ur. w 1967 r. w Międzylesiu (woj. dolnośląskie), dr, adiunkt w Zakładzie Serbistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe — literatura serbska XX i XXI w., podróżopisarstwo, przekład artystyczny. Najważniejsze publikacje: monografia *Literatura serbska w Polsce międzywojennej* (Wrocław 2003); artykuły: *Шпанска култура у «Писмима из Шпаније» и «Новим писмима из Шпаније» Гордане Ћирјанић*. In: *Књижевност и култура*. Зборник МСЦ. 39/2. Београд 2010, s. 635—648; *Hiszpania w powieściach Gordany Kuić*. In: „Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор". Књ. 76. Београд, Филолошки факултет, 2010, s. 31—44; *Između ideologije i autobiografije. Španski građanski rat (1936—1939) u književnoj viziji Gordane Ćirjanić*. In: *Njegoševi dani 3*. (Nikšić 1.—3.09. 2010). Nikšić, Univerzitet Crne Gore, Filozofski fakultet, 2011, s. 189—200; *Koloryt pogranicza serbsko-tureckiego w polskich przekładach prozy Borisava Stankovicia*. W: „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 2, cz. 1: *Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym*. Red. B. Tokarz. Katowice 2011, s. 215—223.

**Gruda Marlena**, ur. 1984 r. w Zabrzu, mgr, doktorantka w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół kategorii bohatera w literaturze słoweńskiej po 1991 r. Przekłada współczesną prozę i poezję słoweńską, m.in. V. Žabot: *Wilcze noce* (2010).

**Kovacheva Adriana**, ur. 1982 r., mgr, doktorantka Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, lektorka języka bułgarskiego, tłumaczka. Zajmuje się historią i teorią przekładu. Interesują ją literackie związki międzykulturowe, powstające dzięki tłumaczom poezji polskiej na język bułgarski, oraz intertekstualne powiązania w poezji Błagi Dimitrowej i Wisławy Szymborskiej oraz Dory Gabe i Anny Kamieńskiej. Ważniejsze publikacje i przekłady: *Odnalezione w przekładzie*

(„Przekładaniec" 2012, nr 2), *Miejsca przekładu kulturowego* (Oder Übersesetzen, 2013); М. Тули: *Бронек* („Литературен вестник" 2012, nr 39); Б. Латавиец: *Цар, царица, принц, принцеса — кого избираш първо ти, правичката си кажи* („Литературен вестник" 2012, nr 22).

**Majdzik Katarzyna**, ur. 1984 r., dr, absolwentka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego (kierunek: filologia chorwacka). W 2012 r. ukończyła także studia na kierunku lingwistyka w Katedrze Językoznawstwa Ogólnego i Indoeuropejskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obecnie asystent w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego. Publikowała m.in. w: serii „Studia o Przekładzie", w „Przekładach Literatur Słowiańskich" i pracach zbiorowych poświęconych literaturze i kulturze chorwackiej (np. *Chorwacja lat siedemdziesiątych XX wieku*). Współredagowała opublikowany w 2012 r. dwutomowy zbiór przekładów najnowszego dramatu chorwackiego pt. *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku*. W Jej dorobku znajdują się artykuły poświęcone chorwackiej literaturze kobiecej oraz przekładowi artystycznemu w ramach języka polskiego i chorwackiego. Zajmuje się przekładem głównie w ujęciu teoretycznym, szczególnie zaś interesuje się kategorią podmiotowości w translacji.

**Małczak 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, komparatystyki literackiej i kulturowej oraz historii, teorii i praktyki przekładu. Opublikował m.in. monografie: *Wiatr w literaturze chorwackiej. O figurze literackiej wiatru w XIX- i XX-wiecznym piśmiennictwie chorwackim strefy śródziemnomorskiej* (2004) oraz *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944—1989* (2013); jest współredaktorem wyboru współczesnego dramatu serbskiego *Serbska ruletka* (2011) i wyboru współczesnego dramatu chorwackiego *Kroatywni* (2012).

**Mleczko Joanna**, ur. w 1969 r. w Zabrzu, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zainteresowania: etnolingwistyka, słowotwórstwo. Najważniejsze publikacje: *Bułgarskie pieśni łazarskie. Próba systematyki pieśni obrzędowych* (2007); artykuły w tomach zbiorowych: *Przestrzeń w bułgarskim obrzędzie łazaruwane* (2005), *Katalogowanie słowiańskich pieśni obrzędowych (na przykładzie bułgarskich pieśni łazarskich)* (2008), *Z rozwoju słowotwórstwa nazw osób w bułgarskim języku literackim* (2005), *B"lgarskite glagoli s predstavka za- i tehnite polski s"otvetstvija* (2010), *Status elementów składowych niektórych internacjonalizmów w języku polskim i bułgarskim* (2011).

**Muszyńska-Vizintin Anna**, ur. 1978 w Katowicach, mgr, absolwentka filologii polskiej i filologii słoweńskiej na Uniwersytecie Śląskim. Autorka publikacji o przekładzie. Zajmuje się literaturą i kulturą słoweńską. Pisze pracę doktorską na temat szeroko pojętych granic przekładalności. Obecnie mieszka we Włoszech, gdzie poszerza swoje filologiczno-kulturowe zamiłowania o nowe obszary badawcze (takie, jak: kultura włoska czy też kultury słowiańskie na styku innych kultur i języków niesłowiańskich).

**Pycia Paulina**, ur. 1979, doktor nauk humanistycznych, adiunkt naukowo-dydaktyczny w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, językoznawca, kroatystka. Jej zainteresowania badawcze są związane z językoznawstwem porównawczym (głównie języka chorwackiego i polskiego, ale również serbskiego i angielskiego) oraz socjolingwistyką.

**Sojda Sylwia**, ur. 29.11.1980 r. w Busku-Zdroju, dr, pracuje jako adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; językoznawca, słowacystka. Jest autorką monografii *Procesy unbiwerbizacyjne w języku słowackim i polskim* (Katowice, 2011) oraz artykułów z zakresu językoznawstwa porównawczego polsko-słowackiego, obejmujących zagadnienia leksykologii, dydaktyki przekładu oraz dydaktyki języka polskiego i słowackiego jako obcego.

**Todevska Aneta**, ur. 1983, absolwentka polonistyki na Uniwersytecie św. św. Cyryla i Metodego w Skopju (rocznik 2007); dziennikarka, tłumaczka i dydaktyk. Od 2009 r. pracuje na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie jako lektor języka macedońskiego. W 2011 r. ukończyła studia podyplomowe z edytorstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Przetłumaczyła z literatury polskiej: J. Dubois: *A wszystko przez faraona* (2007), M. Gutowska-Adamczyk: *220 linii* (2008), K. Grochola: *Nigdy w życiu!* (2009), S.I. Witkiewicz: *Pożegnanie jesieni* (2011), M. Piątkowska: *Nikczemne historie* (2011), a także z języka macedońskiego na język polski książkę A. Prokpieva: *Mały człowiek: bajki z lewej kieszeni* (2012).

**Tokarz Bożena**, ur. 1946 w Łodzi; prof. zw. w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego; badaczka dwudziestowiecznej literatury polskiej i słoweńskiej; zajmuje się teorią literatury, komparatystyką, teorią przekładu, poetyką historyczną. Autorka m.in. książek: *Teoria literatury. Metodologia badań literackich* (Katowice 1980, współautor S. Zabierowski); *Mit literacki. Od mitu rzeczywistości do zmiany substancji poetyckiej* (Katowice 1983); *Poetyka Nowej Fali* (Katowice 1990); *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie. (Ze studiów nad przekładem artystycznym)* (Katowice 1998); *Między destrukcją a konstrukcją. O poezji Srečka Kosovela w kontekście konstruktywistycznym* (Katowice 2004); *Spotkania. Czasoprzestrzeń prze-*

*kładu artystycznego* (Katowice 2010). Redaktor serii przekładoznawczej „Przekłady Literatur Słowiańskich".

**Warchał Mateusz**, ur. w 1978 r., dr, adiunkt w Katedrze Pedagogiki Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Jego zainteresowania naukowe skupiają się na zagadnieniach interferencji językowych obecnych zarówno w procesach glottodydaktycznych, jak i translatorskich oraz analizy dyskursów aksjologicznych w ujęciu edukacyjnym. W Jego dorobku naukowym dominują prace ukazujące związki psychologii z lingwistyką.

**Zarek Józef**, ur. w 1949 w Stanisławowie, dr hab., kierownik Zakładu Literatur Słowiańskich w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, docent w Katedrze Literatury Czeskiej Uniwersytetu w Ostrawie. Zajmuje się nowszą literaturą czeską i słowacką oraz problematyką przekładu. Opublikował dwie książki: *Praktyczny słownik czesko-polski, polsko-czeski* (Warszawa 2002) oraz kilkadziesiąt artykułów naukowych w kraju i za granicą (m.in.: *O podmiocie i podmiotowości w nowszej czeskiej prozie dziennikowej*. W: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. T. 3: *Podmiotowość*. Red. B. Czapik-Lityńska. Warszawa 2005; *Intertextová nadväznosť. O „Metodologických poviedkach" Rudolfa Slobodu a Pavla Vilikovského z porovnaní s „Metodologickou novelou" Hermanna Brocha*. In: *Slovensko-poľsko bilaterálne vzťahy v procese transformácie*. Red. J. Hvišč. Bratislava 2008); *O polskich przekładach nowej czeskiej „powieści praskiej" (M. Ajvaza, D. Hodrovej, J. Topola)*. W: „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 1, cz. 1: *Wybory translatorskie 1990—2006*. Red. B. Tokarz. Katowice 2009.

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 Dubiel**

Redaktor techniczny **Barbara Arenhövel**

Łamanie **Alicja Załęcka**

Copyright © 2013 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: 100 + 50 egz. Ark. druk. 17,75.
Ark. wyd. 22,0. Papier offset. kl. III, 90 g
Cena 34 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.,
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Przekłady Literatur Słowiańskich

4

Część 1



Więcej o książce

INDEX COPERNICUS INTERNATIONAL

Cena 34 zł (+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISSN 1899-9417