

Jasmina Šuler Galos

Przesunięcia międzytekstowe i międzykulturowe w tłumaczeniu : współczesna proza polska w języku słoweńskim

Przekłady Literatur Słowiańskich 2/1, 283-294

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Jasmina Šuler Galos

Przesunięcia międzytekstowe i międzykulturowe w tłumaczeniu Współczesna proza polska w języku słoweńskim

Na początku warto przypomnieć trzy powszechnie znane prawdy dotyczące przekładu. Po pierwsze, przekład jest — tak jak inne rodzaje tekstów — uzależniony od drugiego tekstu, intertekstualność jest jego właściwością strukturalną. Po drugie, przekład stanowi zawsze tekst wtórny, dlatego jednym z podstawowych problemów translatoologii jest pytanie o stopień „wierności”, czyli o to, jaka część ładunku poznawczego, ekspresyjnego, konatywnego i poetyckiego została zachowana w tłumaczeniu. Po trzecie wreszcie, między tekstem źródłowym a tekstem docelowym nie ma ekwiwalencji. Oznacza to, że tekst docelowy nie wywołuje w odbiorcach takich samych lub bardzo podobnych skojarzeń, jakie wywołał w nich tekst źródłowy. Konieczne odstępstwa od zasady ekwiwalencji między tekstem źródłowym a tekstem docelowym wyjaśniamy dwoistością znaku językowego. Aleksandra Okopień-Sławińska przytacza słowa Karcevskiego: „Każdy znak językowy jest wirtualnie homonimem i synonimem równocześnie. Inaczej mówiąc, przynależy on zarazem do serii przetransponowanych wartości tego samego znaku oraz do serii wartości analogicznych, ale wyrażonych przez inne znaki”¹. Każdy znak językowy jest równy sobie samemu i jednocześnie innym znakom o takiej samej treści. Dwoistość tę zauważyć można tylko w kontekście. Adresat w każdym nowym kontekście na nowo definiuje znaczenie jed-

¹ A. Okopień-Sławińska: *Metafora bez granic*. W: *Problemy literatury*. T. 3. Red. H. Markiewicz. Wrocław 1988, s. 111.

nostki leksykalnej za pomocą innych znanych kontekstów tego samego słowa, przy czym nigdy nie aktywuje wszystkich elementów semantycznych znaku, ale tylko te, które w danym kontekście są najbardziej prawdopodobne. To oznacza, że nawet „tłumaczenie słownikowe”, czyli zastępowanie wyrazu jego słownikowym odpowiednikiem, już w płaszczyźnie leksykalnej, a nawet fonicznej² zmienia przekaz. Ponieważ znak językowy niesie z sobą zarówno treści syntagmatyczne, jak i paradygmatyczne, tłumacz znajduje się w podwójnej roli — jest neutralnym pośrednikiem treści syntagmatycznych, zarazem jednak na osi paradygmatycznej w większym lub mniejszym stopniu przedstawia siebie, czyli swe subiektywne wybory. Analizy przekładów nie powinny więc odnosić się tylko do treści, które są obiektywnie sprawdzalne. Postępowanie takie jest głęboko redukcyjne, na wzór ortodoksyjnych strukturalistów eliminuje wszystko, co jest zmienne, subiektywne, proteuszowe. Analiza tłumaczenia staje się interesująca wtedy, gdy nie ogranicza się do rozważań w kategoriach dobrze — źle, prawidłowo — błędnie, „wiernie” — „niewiernie”, ale szuka w języku docelowym nowych możliwości paradygmatycznych: „Być przekładem — to znaczy uczynić z zależności od oryginału dodatkową wartość, zachować w strukturze tekstu pamięć o rozwiązaniach stylistycznych utrwalonych w obcojęzycznym tworzywie”³. Takie podejście zmienia w sposób zasadniczy rozumienie roli tłumacza w tekście.

Tłumacz jako pośrednik

Jeśli wychodzimy z tradycyjnego podziału na „silniejszy” oryginał i jemu podporządkowany przekład, to kryterium oceny będzie stopień osiągniętej synonimii, która jednak, jak wiadomo, nie jest pełną ekwiwalencją⁴. Tłumacz wtedy niejako „znika” z tekstu lub, mówiąc dokładniej, udaje, że nie zostawia w tekście żadnych widocznych śladów, a jego rozwiązania są właściwe lub błędne. Za dobry uznamy przekład, który na osi syntagmatycznej znajdzie rozwiązania najbardziej zbliżone do tekstu źródłowego. Na przykład polskie słowo *ziemia* według słow-

² Przykładem w tłumaczeniach z języka polskiego na język słoweński są zdrobienia, szczególnie imion własnych, których stronę emotywną Słoweńcy odbierają inaczej niż Polacy. Argument „to brzydko brzmi” jest tyleż naiwny, co uzasadniony. Prawdopodobnie dlatego właśnie tłumaczka powieści *Weiser Dawidek* zdecydowała się nie zdrabniać imienia tytułowego bohatera. Por. P. Huelle: *David Weiser*. Prev. J. Unuk. Ljubljana 2007.

³ E. Kraskowska: *Intertekstualność a przekład*. W: *Między tekstami*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki. Warszawa 1992, s. 141.

⁴ R. Jakobson: *O językoznawczych aspektach przekładu*. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 44.

nika polsko-słoweńskiego Francego Vodnika⁵ tłumaczymy na język słoweński za pomocą wyrazów: *zemlja*, *gruda*, *svet*, *pokrajina*, *dežela*, *zemeljska tla*, *zemeljska obla*, *kopno*. O wyborze jednego z nich decyduje kontekst. Olga Tokarczuk w powieści *Dom dzienny, dom nocny*⁶ pisze: „Cały pierwszy dzień obchodziliśmy swoją ziemię. Gumowce zapadały się w gliniasty grunt. Ziemia była czerwona, ręce barwiły się na czerwono, a gdy się je myło, płynęła czerwona woda”. Zdanie to możemy bez wielkich strat na poziomie referencyjnym przetłumaczyć tak: „Ves prvi dan sva porabila za to, da sva obhodila svojo zemljo. Gumijasti škornji so se ugrezali v ilovnato zemljo. Zemlja je bila rdeča, roke so se mazale na rdeče, in ko si jih umival, je tekla rdeča voda”. Słoweńska tłumaczka powieści nie użyła jednak słowa *zemlja*, które w słowniku jest na pierwszym miejscu, ani razu: „Ves prvi dan sva porabila za to, da sva obhodila svoje posestvo. Gumijasti škornji so se ugrezali v ilovnata tla. Prst je bila rdeča, roke so se mazale na rdeče, in ko si jih umival, je tekla rdeča voda”⁷. Na poziomie referencyjnym przekaz jest podobny, ale drugie rozwiązanie przywołuje zupełnie inne wyglądy⁸. Widzimy, że nawet na poziomie leksykalnym, i to w stosunkowo niekontrowersyjnym przykładzie, o obrazach, jakie konotuje tekst, decyduje tłumacz.

Na poziomie gramatycznym języki różnią się między sobą nie tym, co chcą przekazać, a tym, co muszą przekazać — pisze Roman Jakobson⁹. Dotyczy to sytuacji, w których w języku źródłowym brakuje określonej kategorii gramatycznej. Język słoweński domaga się na przykład uściślenia liczby podwójniej lub mnogiej. Nie zawsze możemy ją wywnioskować z kontekstu, jak widać w cytowanym przykładzie z powieści Olgi Tokarczuk. W przekładzie obowiązuje więc wersja, na którą zdecydował się tłumacz. To samo dotyczy opozycji między zaimkami określonymi a nieokreślonymi, danymi formami przymiotnika itd.

Również sytuacje odwrotne, kiedy to dochodzi do trudności z powodu braku pewnego elementu gramatycznego w języku docelowym, można stosunkowo łatwo zauważyć, opisać i przewyciężyć. Większość tłumaczy na język słoweński rozszerza współczesny imiesłowowy równoważnik zdania w zdanie podrzędne, a czasowniki wielokrotne zastępuje czasownikiem niedokonanym i stosownym określeniem (*imel je navado, pogosto, dogajalo se je, od časa do časa*). Kiedy

⁵ F. Vodnik: *Poljsko-slovenski slovar*. Ljubljana 1977.

⁶ O. Tokarczuk: *Dom dzienny, dom nocny*. Wałbrzych 1998, s. 8.

⁷ O. Tokarczuk: *Dnevna hiša, nočna hiša*. Prev. J. Unuk. Ljubljana 2005, s. 8.

⁸ „Świat przedstawiony w rozważanym utworze nie tylko jednak istnieje, ale i naocznie zjawia się czytelnikowi w narzucanych mu do pewnego stopnia przez tekst w y g l ą d a c h ludzi i rzeczy. [...] wygląd pewnej rzeczy (na przykład budynku, góry, człowieka itp.) stanowi w pierwotnym, w ę ż s z y m znaczeniu wzrokowe zjawisko, którego doznajemy, spostrzegając daną rzecz, a przez które przejawiają się ona i jej własności”. — R. Ingarden: *Z teorii dzieła literackiego*. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M. Markowski. Kraków 2006, s. 48.

⁹ R. Jakobson: *O językoznawczych aspektach przekładu...*, s. 46.

w języku docelowym brakuje pewnej kategorii gramatycznej, pole swobodnych decyzji tłumacza bardzo ogranicza struktura językowa.

Również na płaszczyźnie leksykalnej stosunkowo łatwo można wyróżnić i opisać sytuacje, w których nie ma pełnej jednoznaczności, a brak ekwiwalencji między jednostkami leksykalnymi wymaga suwerennej decyzji tłumacza. Starałam się pokazać, że dotyczy to nawet słów tak podobnych do siebie pod względem znaczenia słownikowego, etymologii, a nawet strony brzmieniowej, jak polska *ziemia* i słoweńska *zemlja*. W takich przypadkach tłumacz rzadko jednak ma kłopot z wyborem, a jego decyzje w dużej mierze podlegają obiektywnemu osądowi. Jeśli tłumaczka w przytoczonym przykładzie zapisałaaby: „Gumijasti škornji so se ugrezali v ilovnatu oblo”, to każdy użytkownik języka słoweńskiego uznałby takie rozwiązanie za błędne.

Pewien kłopot powstaje wtedy, gdy jednostka leksykalna nie ma odpowiednika w języku docelowym lub jej pole znaczeniowe jest węższe. Wymaga to dodatkowych zabiegów ze strony tłumacza, ale nie powoduje blokady poznawczej. Najczęściej używane strategie tłumaczy to: użycie najbliższej znaczeniowo jednostki leksykalnej, przeniesienie danego słowa do tekstu docelowego w formie oryginalnej i ewentualne wyjaśnienie jego znaczenia w przypisie (*polonez* — *poloneza*, *sarmata* — *sarmat*), zastosowanie omówienia, użycie w języku docelowym słowa o bardzo szerokim znaczeniu, przetłumaczenie danego słowa¹⁰, a nawet pominięcie trudnego fragmentu. Na przykład polskie słowo *matecznik* w znaczeniu ‘trudno dostępne miejsce w puszczy, w którym są legowiska zwierzyny leśnej’¹¹, nie znajduje odpowiednika w języku słoweńskim. W tłumaczeniach na słoweński bywa ono zastępowane słowem o szerszym polu znaczeniowym (*goščava*) lub peryfrazą (*nedostopen revir v goščavi, zatočišče zverjadi*). Znaczenie słoweńskiego słowa *matičnik* jest zbliżone do trzeciego słownikowego znaczenia leksemu *matecznik* — ‘wydłużona komórka na brzegu pszczelego plastra’. Teoretycznie możemy sobie wyobrazić kontekst, w którym wspólne znaczenie — podstawowy, lęgowy, bezpieczny — zostanie paradygmatycznie rozszerzone również w języku słoweńskim. Zapożyczenia tego typu nie muszą być błędem przekładu, przeciwnie — wzbogacają język docelowy¹².

Dużej uwagi tłumacza wymaga sytuacja odwrotna, kiedy pewna jednostka leksykalna ma więcej niż jeden odpowiednik w języku docelowym. Polskie słowo *dom* tłumaczymy na słoweński jako *dom* lub jako *hiša*. Suwerenną decyzję tłuma-

¹⁰ Kalkowanie „twórcze” należy odróżnić od kalk typu „začeti od domače naloge” lub „osnovno šolo je obiskoval v Ribnici, da bi potem odšel študirat na Dunaj”, które są błędami gramatycznymi.

¹¹ *Słownik języka polskiego PWN*. Red. M. Szymczak. Warszawa 1982.

¹² Por.: „Użycie rzadszych lub nieprzetłumaczalnych słów oraz obecność nieznanego materiału kulturowego nie muszą automatycznie być defektami przekładu: przekład jest jednym z tych działań kulturowych, w którym dochodzi do kulturowej ekspansji i poszerzenia zasobów językowych dzięki importowi zapożyczeń, kalk językowych itd.” — M. Tymoczko: *Literatura postkolonialna a przekład literacki*. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 436.

cza w tym wypadku mocno ogranicza kontekst. Dom, o którym czytamy w *Gnoju* Kuczoka, może być przetłumaczony na słoweński tylko jako hiša: „I wszędzie tam, dokąd dotarłem, ciągnąłem za sobą cień tego domu [...]”¹³. Czyli: „In povsod, kamor sem prispel, sem vlekel za seboj senco *te* hiše [...]”¹⁴. Czasami odpowiednik w języku źródłowym istnieje, ale jest na tyle rzadki, że polski autor nie użyłby go w neutralnym stylistycznie tekście. Przykład stanowi tu może polskie *siano*, w którego przypadku słoweński tłumacz ma do wyboru słowa *seno* i *otava*. W takich sytuacjach powszechnie znany argument: „jeśliby autor chciał napisać *otawa*, toby napisał”, moim zdaniem nie ma zastosowania.

Brak odpowiednika w jednym z języków najczęściej spowodowany jest różnicami kulturowymi. Mogą one być częścią kultury materialnej, jak na przykład w przypadku słowa *bigos*, którego najbliższy „informacyjny” ekwiwalent w języku słoweńskim — *segedin golaž* — Słoweńcowi na pewno nie skojarzy się z polskim daniem narodowym. Tłumacz musi więc zastosować jedną ze strategii, które proponuje Popović¹⁵. Również nazywanie elementów struktury społecznej często generuje znaczące różnice. Tak jak struktury społeczne w kulturach słoweńskiej i polskiej są często podobne, ale nie tożsame, tak też ich nazwy wywołują podobne, ale nie takie same skojarzenia. *Rozbiór Polski* jest zazwyczaj tłumaczony na język słoweński jako *razkosanje Poljske*, ale bez odpowiedniego dookreślenia czytelnik słoweński prawdopodobnie odniesie to pojęcie do okresu drugiej wojny światowej, ponieważ w jego języku ojczystym funkcjonuje pojęcie *razkosanje Slovenije*, które dotyczy okupacji nazistowskiej i faszystowskiej. Również polski PGR ma słoweński odpowiednik — *zadruga* — niemniej okoliczności historyczne na tyle zmieniły poznawczą stronę tego określenia, że tłumaczka *Opowieści galicyskich* Stasiuka przetłumaczyła to słowo za pomocą omówienia. Zdanie: „Ostatni traktorzysta w PGR, bo traktor też ostatni, a nowych nie będzie”¹⁶, w przekładzie brzmi więc następująco: „Zadnji traktorist v kmetijskih delovnih zadrugah, ker je tudi traktor zadnji, novih pa ne bo več”.

Możliwa jest też sytuacja, w której dane odpowiedniki leksykalne występują, ale różnią się stopniem neutralności stylistycznej i/lub częstotliwością użycia. W niektórych kontekstach uzasadnione bywa tłumaczenie polskiego słowa *lis* (*lisjak*) słoweńskim *lisica* (*lisica*), ponieważ w języku słoweńskim w tym przypadku jako neutralny występuje rodzaj żeński. Sądzę, że możemy w ten sposób uzasadnić nawet znaczne odstępstwa od zasady wierności. Słownik polsko-słoweński tłumaczy przymiotnik *drelichowy* jako *narejen iz dvonitnika, hodničen*. O ile przymiotnik *hodničen* czytelnikowi słoweńskiemu (szczególnie starszemu) skojarzy się tylko z rodzajem płótna, o tyle już wyrażenie *narejen iz dvonitni-*

¹³ W. Kuczok: *Gnoj*. Warszawa 2003, s. 212.

¹⁴ W. Kuczok: *Gnoj*. Prev. N. Jež. Radovljica 2009, s. 141.

¹⁵ E. Kraskowska: *Intertekstualność a przekład...*, s. 132—133.

¹⁶ A. Stasiuk: *Opowieści galicyskie*. Kraków 1995, s. 5.

ka nic mu nie powie. Tłumaczka *Opowieści galicyjskich* prawdopodobnie z tego właśnie powodu zdecydowała się na zmianę: „Drelichowe spodnie, podkoszulka i zrudziały czarny beret”¹⁷ przekłada jako: „Zadnjič sem ga videl poleti. Delavske hlače, spodnja majica in zbledela črna baretka”¹⁸.

Im więcej jednostek leksykalnych łączy się z sobą, tym silniejsze i bogatsze są związki paradygmatyczne i tym większa jest rola tłumacza. Suwerenna decyzja tłumacza ma moc decydującą w sytuacjach, w których w języku źródłowym dochodzi do stylizacji. Użycie archaizmów, zapożyczeń, kalk językowych czy neologizmów przenosi tekst z poziomu międzytekstowego do poziomu międzykulturowego, ponieważ wszystkie wymienione środki stylistyczne odwołują się do kultury źródłowej. Tłumacz może stylizacje pominąć, może szukać „ekwiwalentu” w kulturze docelowej lub skierować uwagę czytelnika na stylizacje w przypisach — ale zmiany, które taki zabieg powoduje, są znaczne. Katarzyna Šalamun-Biedrzycka wybrała w tłumaczeniu *Wesela* drugą możliwość: gwarę góralską w tekście dramatu Wyspiańskiego zastąpiła jednym ze słoweńskich dialektów. Na przykład fragment: „Klimina: Hej, jo się bawiła wprzódi, / teraz bym lo inszych chciała. / Co raz więcej potrza ludzi. Żeniłabym, wydawała”¹⁹, w wersji słoweńskiej przedstawia się następująco: „Klimina: Hej, kulk sem se jest naigrala, zdej bæ pa rada še kej za druge. Možet pa žant vse žive dni, da se rodi zadost ōldi”²⁰. W ten sposób tłumaczka zachowała „intencje” oryginału i jego funkcję referencyjną, ale zmieniła sposób obrazowania. Z kolei tłumacz powieści Kuczoka *Gnój* zachował gombrowiczowską stylizację i związane z nią konotacje, ryzykując jednak, że przez wielu czytelników słoweńskich stylistyczna gra Kuczoka nie zostanie właściwie odczytana.

Tłumacz jako czynny pośrednik

W pierwszej części artykułu starałam się pokazać, że nawet tradycyjny podział na „silny” oryginał i od niego uzależnione tłumaczenie nie potrafi sprowadzić tłumacza do roli neutralnego medium. Tradycyjne podejście do tematu ukrywa całą semiotyczną²¹ stronę wyborów dokonanych przez tłumacza za zwrotem „prze-

¹⁷ Ibidem, s. 10.

¹⁸ A. Stasiuk: *Galicijske zgodbe*. Prev. J. Unuk. Ljubljana 2009, s. 12.

¹⁹ S. Wyspiański: *Wesele*. Kraków 1975, s. 14.

²⁰ S. Wyspiański: *Svatba*. Prev. K. Šalamun-Biedrzycka. Ljubljana 2006, s. 13.

²¹ Podział na symboliczną i semiotyczną stronę języka przejmuję od Julii Kristevej. Symboliczna strona języka, oparta na jednoznacznych i precyzyjnych znaczeniach (symbolach), umożliwia intersubiektywną komunikację, a strona semiotyczna jest zanurzona w nieprzedstawialnym, popędowym, tetycznym — przez nią wyraża się człowiek jako indywidualium. J. Kristeva: *Czarne słońce*. Kraków 2007, s. 27—30.

kazać ducha oryginału”. Przyczyną takiego postępowania jest wstręt filozofów-ascetów²² — do których należą przedstawiciele strukturalistycznych i hermeneutycznych szkół przekładu — do wszystkiego, co nosi znamiona indywidualności, emocji, czego nie da się zredukować do czystego rozumu. Próba wtargnięcia w semiotyczną naturę języka, która rozpoczęła się już pod koniec lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku²³, pociąga za sobą zamazywanie granicy między oryginałem a przekładem i niejako legitymuje tłumacza w nowej roli. Może on w niej bowiem otwarcie ukazać fakt, że każdy tekst, również „późniejszy”, nosi ślady autora, a kategorie, w których należy myśleć o tłumaczeniu, to nie tylko kategorie minimalizowania koniecznych strat, ale także rozszerzania granic kultury docelowej.

Lori Chamberlain²⁴ porównuje utrwalony w kulturze stosunek między tłumaczem a autorem z interpretacjami genderowymi, a różnica między twórcą a od-twórcą w kulturze jest dla niej analogiczna do tej między mężczyzną a kobietą. Różnica ta ma, jak mówią teorie genderowe, kluczowe znaczenie dla ustanawiania władzy, a niwelowanie jej przez odkrywanie twórczego aspektu przekładu — władzę tę ogranicza. Z perspektywy na wpół pustej szklanki możemy jednak powiedzieć, że tłumacz jest bardzo niebezpieczny dla dzieła literackiego nie tylko dlatego, że może popełniać błędy rzeczowe, gramatyczne i ortograficzne, ale także z tego względu, że jako pośrednik w dialogu między autorem a czytelnikiem świadomie lub nieświadomie wprowadza własne konkretyzacje. Konkretyzacja, czyli wypełnianie schematycznej struktury dzieła w procesie czytania, to wkład czytelnika w proces powstawania przedmiotu estetycznego. Jeśli dzieło literackie jest tłumaczone, to „wstępną” konkretyzację przeprowadza tłumacz.

Konkretyzacja tłumaczonych dzieł literackich

Tłumaczenia prozy literackiej wnoszą dodatkowy ładunek subiektywizmu, związane ze specyfiką światów fikcyjnych — zarówno tych, które zachowują iluzje mimetyczności, jak i tych, które zamiast iluzji rzeczywistości starają się zdemaskować rzeczywistość iluzji. W ujęciu Ingardena dzieła sztuki wyróżnia schematyczność. To z kolei oznacza, że istnieją w nich miejsca niedookreślenia.

²² Termin Richarda Rorty’ego, który w wykładzie *Heidegger, Kundera i Dickens* przeciwstawia racjonalistyczną, redukującą tradycję filozofii europejskiej — przygodnej i sceptycznej żywiowości fikcji literackiej. R. Rorty: *Heidegger, Kundera in Dickens*. In: *Izbrani spisi*. Ljubljana 2002, s. 110—127.

²³ M. Grosman: *Književni prevod kot oblika medkulturnega posredovanja leposlovja*. In: *Književni prevod*. Red. M. Grosman in U. Mozetič. Ljubljana 1997, s. 33.

²⁴ L. Chamberlain: *Gender a metaforika prevlada*. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 396—397.

Miejsca te wypełnia w przypadku sztuki literackiej czytelnik. To właśnie miałam na myśli, pisząc o subiektywizmie specyficznym dla sztuki literackiej. „Dzieło sztuki literackiej nie jest dokładnie tym, co stanowi konkretny (lub prawie konkretny) przedmiot percepcji artystycznej: ono samo stanowi tylko szkielet, który czytelnik pod wieloma względami uzupełnia czy dopełnia, a niejednokrotnie także i pod wielu względami zniekształca lub zmienia, i dopiero w tej nowej, pełniejszej, konkretniejszej, choć i tak nie całkiem konkretnej, postaci stanowi wraz z tymi uzupełnieniami bezpośredni obiekt percepcji i rozkoszy estetycznej. Ale i ten szkielet występuje naocznie podczas lektury w tych swych własnościach, które w ogóle są dostępne naocznej percepcji”²⁵. W poszczególnych czytelnikach wytwarzają się na ogół typowe dla nich sposoby uzupełniania dzieł w konkretyzacjach, dlatego fakt, że większość współczesnych powieści polskich została na słoweński przetłumaczona przez jedną tłumaczkę, Janę Unuk, ma duże znaczenie dla percepcji współczesnej prozy polskiej w Słowenii²⁶. Jeśli Katarzyna Šalamun-Biedrzycka w tłumaczeniu *Wesela* użyłaby dialektu styryjskiego, to pozycja wyjściowa dla czytelnika słoweńskiego byłaby zupełnie inna. Każdemu ze słoweńskich dialektów bowiem przypisano określoną rolę w kulturze narodowej. Jednocześnie wydaje się, że odbiorca świadomy ma skłonność do kontrolowania decyzji translatorskich i tłumacza nie obdarza tym samym stopniem zaufania, co autora. Błąd rzeczowy czy nielogiczną składnię jest skłonny przypisać tłumaczowi, a nie autorowi.

Dzieło sztuki jako całość ma strukturę podobną do metafory, jest równocześnie sobą (ma „znaczenie słownikowe”) i jest niedookreślone, co znaczy, że zgodnie z zasadą skojarzeń i podobieństw łączy się z innymi znakami o analogicznych treściach. Niedookreślenie wydaje się wpisane w samą strukturę światów literackich, a nawet stanowi warunek oddziaływania prozy literackiej na czytelnika. Za pomocą niedookreśleń możemy też odróżnić świat realny (zawsze zapełniony) od świata fikcyjnego (zawsze schematycznego). Czytelnik wypełnia luki w przedmiocie artystycznym zgodnie z własnym doświadczeniem, stanem emocjonalnym, wiedzą, płcią, wiekiem, ale też kulturą, której część stanowi.

²⁵ R. Ingarden: *Z teorii dzieła...*, s. 61.

²⁶ Jana Unuk przetłumaczyła: A. Stasiuk: *Devet*, 2004; O. Tokarczuk: *Dnevna hiša, nočna hiša*, 2005; P. Huelle: *David Weiser*, 2007; A. Stasiuk: *Na poti v Babadag*, 2007; M. Tulli: *V rdečem*, 2008; I. Bashevis Singer: *Mešuge*, 2008; M. Łoziński: *Reisefieber*, 2008; A. Stasiuk: *Galicijske zgodbe...*; O. Tokarczuk: *Beguni* [w druku]; H. Krall: *Navzočnost* [w druku]; P. Huelle: *Zadnja večerja* [w druku].

Rodzaje konkretyzacji

W każdym dziele literackim istnieją puste miejsca, których czytelnik zgodnie z tak zwaną intencją dzieła po prostu nie wypełnia. Niektóre informacje mogą go zwyczajnie nie interesować. Nie wiemy, pisze Kundera²⁷, czy Szwejk lubił kobiety, a jeśli tak, to w jakim typie gustował, a jednak dobry wojak przedstawia się czytelnikowi „jak żywy”. Puste miejsca tego rodzaju wynikają ze struktury dzieła literackiego, dlatego też tłumaczenie nie ma decydującego wpływu na proces konkretyzacji.

Drugi rodzaj pustych miejsc w przedmiocie artystycznym również wiąże się z kompetencją, za pomocą której człowiek w danej kulturze akceptuje fikcję. Tego rodzaju puste miejsca czytelnik uzupełnia niejako nieświadomie, za pomocą swych doświadczeń ze świata realnego, a sposób ich zapełniania jest uwarunkowany kulturowo. Większość odbiorców należących do tej samej kultury wypełni je w podobny, choć nie jednakowy, sposób — tak jak w przypadku przesunięć semantycznych, na poziomie leksykalnym słoweński czytelnik wiele przekazów kulturowych zrozumie podobnie — choć nie tak samo — jak czytelnik polski. Metaforę kolorowego kiosku w *Powieściach galicyjskich* Andrzeja Stasiuka słoweński odbiorca pojmie podobnie jak polski, bo ich światy realne są zbliżone, i dlatego tłumaczka nie ingerowała w tekst. „Wody potopu ustępują, ostatni sekretarze zostali zatopieni albo umknęli, zło wygubione, a na niebie wschodzi nowa tęcza, znak pojednania”²⁸. Natomiast obraz domku w malwach w *Rewersie* Barta wywołałby w czytelniku słoweńskiego tłumaczenia tak zmieniony obraz, że tłumacz prawdopodobnie musiałby ingerować: „To dalszy ciąg dobrego samopoczucia. Nawet sobie wyobraża biały domek cały w malwach”²⁹. Słoweński odpowiednik słowa *malwa* to *slez*, ale „bela hišica v slezu / poraščena s slezom” na pewno nie przywołuje nostalgiczno-sentymentalnego obrazu życia na wsi, jakiego ewidentnie domaga się oryginał. Tłumacz mógłby *malwy* zastąpić *goździkami*, co z kolei wywołałoby nostalgiczno-sentymentalny obraz wsi goreńskiej, nie polskiej, lub zastąpić *malwy* rzeczownikiem o szerszym znaczeniu (*dom v cvetju, cvetje okrog hiše*).

Najwięcej różnic powstaje podczas zapełniania ostatniego rodzaju pustych miejsc. Mają one szczególne znaczenie w tłumaczeniach prozy postmodernistycznej lub, mówiąc ostrożniej, prozy, która używa chwytów metafikcyjnych. W schematycznym dziele literackim występują luki, które czytelnik modelowy wypełni dokładniej niż czytelnik naiwny, dlatego dzieło literackie jako przedmiot estetyczny jest dla czytelnika modelowego bogatsze niż dla czytelnika naiwnego.

²⁷ M. Kundera: *Zasłona*. Warszawa 2006, s. 70.

²⁸ A. Stasiuk: *Opowieści galicyjskie...*, s. 14.

²⁹ A. Bart: *Rewers*. Warszawa 2009, s. 105.

Chodzi o te luki, które są niejako wpisane w intencję dzieła, czyli takie, w których przypadku autor oczekuje od czytelnika „właściwej” konkretyzacji, a czytelnik zdaje sobie sprawę z tego, że taki proces ma miejsce. Magdalena Tulli w powieści *Sny i kamienie*³⁰ nie wspomina o tym, że akcja powieści toczy się w Warszawie, ale polski czytelnik po przeczytaniu opisu pałacu na stronach 16. i 17. nie będzie miał trudności z jej umiejscowieniem. Opis ten wywoła skojarzenia, o których możemy powiedzieć, że są zgodne z intencją dzieła literackiego. Dla czytelnika słoweńskiego takie skojarzenia nie będą oczywiste, chociaż na poziomie leksykalnym nie występują tu kłopoty z tłumaczeniem. Nie znaczy to, że słoweński czytelnik odbierze ten tekst niewłaściwie, ale opis ten przywoła u niego zupełnie inne obrazy, przedmiot estetyczny okaże się dla słoweńskiego czytelnika zupełnie inny niż dla czytelnika polskiego, i to zanim rozpocznie się „właściwa” konkretyzacja. Jeszcze ciekawiej prezentuje się ta kwestia w powieści *W czerwieni*³¹ tej samej autorki. Przestrzeń w tekście jest postmodernistycznie zamazana i przedstawiona jako obca, a jednak znana³². Istnieje duże prawdopodobieństwo, że słoweński czytelnik z powodu „niekompetencji” kulturowych odczyta przestrzeń w powieści jednopłaszczyznowo — jako fantastyczną, i w ten sposób straci istotną informację dotyczącą poetyki utworu.

Tłumaczenie ma szczególny wpływ na konkretyzację dzieła literackiego w przypadku jednego z najczęściej stosowanych zabiegów metafikcyjnych: odwołań międzytekstowych³³. Odwołania międzytekstowe w prozie postmodernistycznej zazwyczaj przywołują w kulturze źródłowej dobrze znane teksty i obrazy. Gombrowiczowska fraza u Kuczoka czy Masłowskiej jest bezbłędnie rozpoznawana przez większość czytelników polskich, ale trudno się tego domagać od czytelnika słoweńskiego. Jeśli w przedpostmodernistycznej prozie, która powszechnie znanych cytatów — jak na przykład „szklane domy” czy „chochol” — używała „w dobrej wierze”, tłumacz mógł wybrnąć z trudnej sytuacji za pomocą przypisu, to w literaturze, która cytaty wyrывa z kontekstu i używa ich przygodnie, sporządzenie takiego przypisu jest zadaniem niezwykle trudnym. Jak na przykład wyjaśnić znaczenie Żółtoskrzydłego w powieściach Pawła Huellego? Czasami takie komentarze do tekstu przekładu lub objaśnienia w formie przypisów są możliwe, ale powodują silniejszą niż w prozie niemetafikcyjnej ingerencję tłumacza w tekst. Dzieje się tak wówczas, gdy w tekście występują przypisy odau-

³⁰ M. Tulli: *Sny i kamienie*. Warszawa 1996, s. 16—17.

³¹ M. Tulli: *W czerwieni*. Warszawa 1998.

³² *Familiar-yet-alien* — według Briana McHale’a, jeden z wyznaczników czasoprzestrzeni w powieściach o dominancie ontologicznej. Por. B. McHale: *Pöstmödernist Fictiön*. London 2001, s. 19.

³³ Przyjmując definicję Czaplńskiego: „Określenie »metafikcja« odniesione do prozy polskiej przelomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych oznacza przynajmniej trzy elementy strategii pisarskiej: nazywanie reguł tekstowej gry, rolę odwołań międzytekstowych oraz sposób ukazywania i interpretowania rzeczywistości”. P. Czaplński: *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976—1996*. Kraków 1997, s. 116.

torskie, których zadaniem jest zamazywanie granicy między światem fikcyjnym a światem realnym. Stosując przypisy w powieściach o dominancie ontologicznej, tłumacz niejako dodatkowo kruszy autonomię świata literackiego, ponieważ stosowanie (para)poznawczych przypisów stanowi jedną ze strategii autorskich, której zadaniem jest burzenie ontologicznych granic między światem realnym a światem fikcji³⁴. Na przykład w *Ostatniej wieczerzy* Paweł Huelle pisze w przypisie: „Sformułowania w rodzaju »spieprzaj dziadu« czy »bura suko«, wprowadzone do obiegu przez najwyższych polityków, zadziałały inflacyjnie”³⁵. Tłumacz, którego kompetencje kulturowe nie są przedmiotem tych rozważań, może umieścić wyjaśnienia w przypisie tłumacza (w odróżnieniu od przypisów autora), może przetłumaczyć zdanie dosłownie i zostawić jego interpretację czytelnikowi lub zastąpić je równie znanymi i równie aktualnymi zwrotami z języka słoweńskiego. W pierwszym przypadku tłumacz zachwieje pozycją autora, bo wystąpi na tym samym poziomie, co autor, w drugim przypadku zabraknie w tłumaczeniu istotnej informacji dotyczącej poetyki dzieła, w trzecim natomiast ingerencja w tekst będzie tak silna, że tłumaczenie grozi „połknięciem” oryginału.

Do trzech na wstępie wymienionych właściwości przekładu (wtórności, specyficznej intertekstualności i braku ekwiwalencji) powinniśmy więc w przypadku prozy literackiej dodać czwartą: „wstępną” konkretyzację. Tłumaczenie może w znaczny sposób — niekoniecznie uprawniony, to znaczy zgodny z intencją dzieła sztuki — zmienić obrazy i konotacje, jakie wywołuje dzieło.

³⁴ Por. B. McHale: *Pöstmödernist Fictiön...*, s. 26—40.

³⁵ P. Huelle: *Ostatnia wieczerza*. Kraków 2007, s. 113.

Jasmina Šuler Galos

Medbesedilni in medkulturni zamiki v prevodu Sodobna poljska proza v slovenskem jeziku

Povzetek

Napetost med označenim in označujočim, ki je značilna tako za posamezne znake kot za znakovne verige, je tudi v prevodih vzrok za večje ali manjše semantične zamike. Dokler ostajamo v mejah jezika, lahko take odmike od izvornika klasificiramo in razmeroma natančno opišemo, in sicer ne glede na to, ali se nanašajo na slovnično, leksikalno ali na skladenjsko ravnino.

Subjektivne odločitve prevajalca postanejo veliko pomembnejše takrat, ko prestopimo meje jezika in sopostavimo dve zunajjezikovni resničnosti.

Največja pa je vloga prevajalca v procesu, ki se ga sam samo delno zaveda — v procesu konkretizacije. Konkretizacija, to je zavedno ali nezavedno zapolnjevanje vrzeli v shematični besedni umetnini, v prevedenem besedilu še pred bralcem opravi prevajalec, zato ravno prevajalec bistveno vpliva na videze, ki jih izzove besedna umetnina.

Jasmina Šuler Galos

Inter-textual and inter-cultural shifts in translation
Contemporary Polish prose in Slovenian translation

Summary

The tension between the *signifiant* and the *signifié*, which is present in both singular signs and chains thereof, is also the cause of various semantic incoherencies in translation. Within the boundaries of a language, one can classify and describe such departures from the original, regardless of whether they arise in the grammatical, lexical or syntactic sphere.

The subjective decisions of the interpreter become much more important whenever one transcends the boundaries of language and compares two metalinguistic realities.

But the greatest role of the interpreter lies within a process of Ingarden's "concretization", understood as a conscious or unconscious filling of gaps in a schematic literary artwork, which forms an integral part of the sphere of competence of the interpreter of a translated work. Therefore, it is the interpreter who exerts a decisive influence on the perceptions, created by literary artwork.