

# Józef Zarek

---

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

---

Przekłady Literatur Słowiańskich 1/1, 113-130

---

2009

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Józef Zarek

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

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

---

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

— pisał np. Jan Grossman<sup>2</sup>. Zaś Karel Kosík w cenionym szkicu *Hašek a Kafka neboli groteskní svět* (*Hašek i Kafka, czyli świat groteskowy*) między innymi pytał: „Jaka jest Praga Kafki i jaka jest Praga Haška? Obaj rozslawili swe rodzinne miasto i Praga jest w ich dziele w określony sposób obecna”<sup>3</sup>. Tę paralelę podjął i rozwinął w swej francuskiej eseistyce Milan Kundera: „Świat według Kafki: świat powszechnie zbiurokratyzowany. Biuro nie jako zjawisko społeczne, jedno wśród wielu innych, lecz jako istota świata. Tu właśnie ujawnia się podobieństwo (podobieństwo niezwykle nieoczekiwane) między hermetycznym Kafką a ludycznym Haškiem”<sup>4</sup>. Zestawienie to powracało również w związku z problematyką środkowoeuropejską. Tłumaczony u nas parokrotnie Josef Kroutvor podkreślał, że nieprzypadkowo „są to bowiem dwie konsekwentnie realizowane alternatywy owych czasów”. I dopowiadał, że tych parę lat, poczynając od secesji, to złoty wiek Europy Środkowej, gdyż pojawiła się tu „plejada pisarzy autentycznie światowej rangi”, którzy rozslawili „banalną mentalność środkowoeuropejską”<sup>5</sup>. Sam zresztą ożywił użyte przez Broda określenie Pragi wielokulturowej jako „miasta polemicznego”<sup>6</sup>.

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

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

<sup>2</sup> J. Grossman: *Analyzy*. Praha 1991, s. 327.

<sup>3</sup> K. Kosík: *Století Markéty Samsové*. Praha 1993, s. 121.

<sup>4</sup> M. Kundera: *Sztuka powieści*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1991, s. 46.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bez wątplenia w twórczości Ajvaza, ale i w utworach pozostałej dwójki czeskich powieściopisarzy, pojawia się istotny fragment czy nawet twór modelowy takiej rodzącej się lub tylko przezierającej rzeczywistości — ukryte pod powierzchnią znanej Pragi „miasto inne”. Ujawnia się ono w zróżnicowanych (także pod względem prawdopodobieństwa) wariantach, lecz każdorazowo w realnych, dokładnie wskazanych i nazwanych punktach praskiej przestrzeni, co — jak przypominała za Janą Vrbovą Anna Car — wręcz prowokuje do sięgnięcia po mapę, która z jednej strony pozwala odtworzyć wędrówkę powieściowych postaci, z drugiej zaś zweryfikować „prawdziwość” narratorskiej relacji<sup>14</sup>. Tendencję tę potwierdza wspomniany już numer „Krasnogrudy”, w którym przed publikowanymi materiałami zamieszczono obrazkowy plan Pragi i wskazano na nim miejsca ważne dla poszczególnych autorów. Trudno tam jednak znaleźć, penetrowane przez nowszą literaturę, praskie peryferia.

Czy świadczy to o empirycznej orientacji przedstawionych trzech powieści, mających przecież nawiązywać do tradycji Pragi mitycznej? Także o niej, jednak czeska krytyka podkreślała równocześnie ich charakter imaginacyjny, a Lubomír Machala określał: imaginacyjny, metafizyczny, postmodernistyczny, umieszczał obok siebie jako synonimiczne i uważał, że cechuje je charakterystyczny balans między tym, co wręcz namacalnie realne i opisane „z kartograficzną dokładnością”, a tym, co hipotetyczne i podsuwane przez wyobraźnię. Przecież poruszający się po realnych ulicach bohaterowie Hodrovej zaskakująco często błądzą bądź trafiają w miejsca zupełnie nieznanne. Autorska imaginacja umożliwia więc odkrywanie w tajemniczych, choć realnych miejscach „przestrzeni nowych, zamieszkałych przez zagadkowe istoty”<sup>15</sup>. Wypada dodać, że Ryszard Nycz równoczesne przeciwstawne sposoby rozumienia łączył z sylleptycznym modelem podmiotowości i widział w nim możliwy wyróżnik literatury postmodernistycznej<sup>16</sup>. Podobnie reagował, na marginesie kolejnej książki Ludvíka Vaculíka, postrzegany jako rzecznik czeskiej postmoderny Jiří Kratochvíl: „Nie ma nic bardziej postmodernistycznego niż to dzikie splątanie fikcji i rzeczywistości”<sup>17</sup>.

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

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

<sup>14</sup> A. Car: *O prozie Danieli Hodrovej*. Kraków 2003, s. 27—28.

<sup>15</sup> L. Machala: *Literární bludiště...*, s. 20—21, 56—57.

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

<sup>17</sup> J. Kratochvíl: *Význání příběhovosti*. Brno 2000, s. 25.

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

Przedstawione założenie wydają się potwierdzać opublikowane dotychczas przez Engelkinga wywiady z Hodrovą czy Topolem<sup>19</sup>, kompetentne posłowania do tłumaczonych książek Hodrovej (s. 121—124), zwłaszcza zaś Ajvaza (s. 335—355), noty tłumacza dołączone do przekładu Topola (s. 607—609) i Ajvaza (s. 333), wskazujące wykorzystane teksty obce i niektóre aluzje literackie, gdyż objaśnienie wszystkich „wymagałoby wprowadzenia obszernych przypisów”; wreszcie artykuły na łamach czasopism i wystąpienia na konferencjach bohemistycznych<sup>20</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

Powiedzmy od razu, że samoświadomość tłumacza często budzi uznanie. Ot choćby w takim przypadku, gdy zastąpienie czeskiego imienia Diviš (właściwie jedyne, choć rzadkie, czeskiego wariantu Dionizego) rozpoznawalnym przez polskiego odbiorcę odpowiednikiem, a więc właśnie Dionizym — chodzi o Dionizego Paskala — pozwala zachować w przekładzie wiele aluzji, np. znaczącą opozycję imion braci: Wojciech — Dionizy, sygnalizującą czesko-francuskie, w co wierzy ojciec braci, korzenie Paskalów (św. Wojciech to biskup praski z rodu książąt Sławnikowiców, św. Dionizy, Saint Denis, to patron Francji), nawiązanie do wizji dziejów jako wiecznego powrotu, opartej na micie dionizyjskim<sup>21</sup>, czy

<sup>21</sup> Por. A. Car: *O prozie...*, s. 34.



wzmiankę o wizytach Dionizego w teatrze (s. 118), potwierdzające znaczeniowy związek postaci z bogiem Dionizosem i jego kultem, z czego przecież wyrósł teatr. Drobna z pozoru decyzja tłumacza rzutuje zatem na różne poziomy znaczeniowe tekstu i koresponduje z powtarzaniem i podwójnością jako zasadniczą strategią autorską w powieści<sup>22</sup>.

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

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

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

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

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

<sup>23</sup> D. Hodrová: *Trýznivé město*. Praha 1999, s. 23.

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

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

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

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

<sup>24</sup> A. Car: *O prozie...*, s. 36.

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

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

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

<sup>25</sup> Ibidem, s. 4. okładki.

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

W zakresie nazw własnych panuje więc pewne zamieszanie, co w prozie Ajvaza czy Topola nie jest aż tak ważne, jak w prozie Hodrovej, która żywej pamięci konkretnych miejsc i rzeczy przypisuje szczególne znaczenie i wskazuje na jeszcze jedną obowiązującą w jej powieści zasadę: „fantazję miejsc”, czyli na to, że miejsca mogą rodzić i snuć nowe opowieści, a te wypowiedziane mają szansę się zmaterializować<sup>27</sup>.

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

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

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

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

<sup>28</sup> Por. przyp. 12.

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

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

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

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

Oczywiście i tym razem Engelking wskazuje w nocy źródła cytatów, ważniejsze aluzje do światowych i czeskich „dzieł kultury wysokiej i masowej” (s. 608), korzysta też z wypowiedzi autora, czeskich przyjaciół i komentarzy do amerykańskiego wydania utworu. Jego erudycja nie budzi więc wątpliwości. A co z tłumatorską inwencją? Jiří Levý wskazywał kiedyś na różne typy stylistycznego zubożenia autorskiego języka w przekładzie jako na typowy defekt sztuki tłumaczenia<sup>31</sup>. Czy naszemu tłumaczowi udało się uniknąć takich pułapek i zaproponować przekonujący odpowiednik autorskiego stylu Topola?

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

<sup>31</sup> J. Levý: *Umění překlada*. Praha 1983, s. 138 i nast.

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

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

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

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

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

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

W kilka lat po wydaniu przekładu o podobne podsumowanie problematyki językowej w powieści Topola pokusił się też Engelking. Wskazując na „radikalną wielojęzyczność” jako jeden z najcharakterystyczniejszych rysów powieści, cytował nowszą wypowiedź autora, w której ten kwestionuje niezbędność zachowania w tekście „jedności” języka, gdyż „řeč snad každého Čecha je míchanice”. Tłumacz dodał przy tym, że Topol jako twórca kieruje się intuicją i nastrojem, nie dbając specjalnie o konsekwencję i spójność w wyborze form językowych<sup>33</sup>. To dobra okazja, by zasygnalizować, że i translator w przekładzie powieści podjął pewne decyzje dla siebie nietypowe, nie dbając o konsekwentną realizację zasad przyjętych przy tłumaczeniu Hodrovej czy Ajvaza.

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

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

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

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

Co istotne, wejście w ten rodzaj tradycji i próba jej narracyjnej weryfikacji oznacza w prozie Topola między innymi wejście w świat twórców, którzy postanawiają: „A musíme z tý Prahy špinavý udělat Město Magyje” (s. 100)! Spotkamy zatem Ervína i Longena, Gustava, Franciho, Poláčka, Koláři i wielu innych przedstawicieli żywej legendy praskiej, z której jednak niektórzy autorzy zostaną wykluczeni. Najbardziej znamienne i zaskakujące jest odrzucenie Jaroslava Haška i jego bohatera Szwejka. Engelking nie mógł tego nie zauważyć, napisał więc wprost, że Szwejk ucieleśnia w *Siostrze* negatywne rysy czeskiego charakteru<sup>35</sup>. Rzeczywiście, w zakończeniu rozdziału drugiego „rozproszone bandy miejskich podziemi” szykują zamach na „Józefa Wissarionowicza Szwejka” (s. 32; w oryginale „na Josefu Vissarionovičovi Švejkovi”, s. 28). Jakby na potwierdzenie tego w rozdziale jedenastym przeczytamy o przodkach powieściowych postaci: „Nie czytali Kafki. Varhola ich nie interesował. Spotkali tylko Josifa Szwejka, który jest wszędzie, ale go zabili” (s. 248; w oryginale „Josipha Švejka”, s. 198). To „jest wszędzie” przypomniał i tłumacz, nie tylko by wskazać, że nawet w cytowanych wcześniej paru zdaniach o pasażerze pociągu Szwejku można dostrzec aluzje do pierwszego rozdziału z IV tomu powieści Haška, ale że i w *Siostrze* Topola nic nie jest jednoznaczne<sup>36</sup>. Trzeba by jednak zaznaczyć, że część postaci młodego czeskiego prozaika, określanych jako „ludzie Tajemnicy”, dręczy niekiedy „poczucie wieczności” i obowiązuje „mała umowa” artykułująca elementarne zasady działania: „żadnej broni, narkotyków, żadnego porno z pędrakami” (s. 68). I właśnie to przywiązanie do minimum wartości wiedzie do odrzucenia Szwejka.

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

<sup>35</sup> L. Engelking: *V mládí...*, s. 571.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 571—572.



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

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

Edward Balcerzan w jednym ze swych starszych artykułów wyróżnił trzy sytuacje przekładu: 1) pozycję „zerową”, gdy tekst tłumaczony nie jest postrzegany jako innowacja artystyczna; 2) pozycję „redundantną”, gdy wzmacnia on poetyki rodzime; 3) pozycję innowacyjną, gdy odkrywa styl nieznaną dotąd tradycji rodzimej<sup>37</sup>. W nawiązaniu do tej propozycji Jacek Baluch próbował opisać „rolę przekładów polskiej poezji dla rozwoju poezji czeskiej”<sup>38</sup>. Z jego rozpoznania wynikało, że na ogół były to przekłady „redundantne”. Analogiczną próbę można by zrobić, opisując rolę przekładów czeskiej prozy dla rozwoju prozy polskiej. Wynik byłby chyba bardziej pozytywny, gdyż przynajmniej przekłady prozy Bohumila Hrabala i Milana Kundery miałyby szansę zyskać pozycję mocniejszą. A jak oceniać szanse przekładów komentowanej przez nas twórczości trójki prozaików?

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

<sup>37</sup> E. Balcerzan: *Literatura z literatury...*, s. 92—106.

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

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

Obserwowane dotąd rozwiązania tłumacza, osłabiające w tekstach przełożonych powieści ich ścisły związek z konkretnymi praskimi „miejscami tajemnymi”, miały więc zapewne na celu uniwersalizację danego przesłania, ale mogły też w jakimś stopniu wynikać z deklarowanej przez Engelkinga postawy pragmatycznej, przyjmującej, iż w sztuce odtwórczej szkodliwe są wszelkie skrajności. Natomiast pewna odmienność rozwiązań w przypadku Topola, oprócz zakładanej motywacji merytorycznej, znajduje dodatkowe oparcie w przeświadczeniu tłumacza, że w jego sztuce nie ma jedynie słusznych i generalnych reguł, każde zatem wyzwanie należy traktować i oceniać osobno<sup>40</sup>.

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

<sup>39</sup> V. Macura: *Nie kończąca się powieść...*, s. 181.

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

### Józef Zarek

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

#### Résumé

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

**Józef Zarek**

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

Summary

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