

Michał Kopczyk

Przyczynek do tematu : przekład w systemie literatury. Przy okazji słoweńskiej wersji "Dziennika" Witolda Gombrowicza

Przekłady Literatur Słowiańskich 1/1, 262-277

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Kopczyk

Przyczynek do tematu: przekład w systemie literatury Przy okazji słoweńskiej wersji *Dziennika Witolda Gombrowicza*

W niniejszym artykule skupię się na niektórych problemach związanych z sytuacją, gdy przekład utworu literackiego — w tym wypadku *Dziennika Witolda Gombrowicza*¹ — po pierwsze, stanowi skrót tekstu oryginalnego, po drugie — reprezentuje gatunek zajmujący w ramach kultury przekładu miejsce nietożsame z tym, jakie ma on w kulturze oryginału. Spróbuję także prześledzić, w jaki sposób decyzje tłumacza zmieniły znaczenie tekstu i określiły jego usytuowanie w obrębie kultury docelowej, w tym wypadku słoweńskiej. Wzorem wielu badaczy, podkreślających znaczenie kontekstu kulturowego w procesie przekładu², rezultat działań tłumacza

¹ W. Gombrowicz: *Dnevnik*. Prev. M. Pavičić. Ljubljana 1998.

² Do pierwszych zwolenników takiego poglądu w polskiej współczesnej refleksji nad przekładem należał z pewnością Olgierd Wojtasiewicz. W swej pracy *Wstęp do teorii tłumaczenia* (Wrocław 1957) przekonująco uzasadnił stanowisko opierające się na założeniu, iż to różnice kulturowe stanowią główne źródło błędów translatorskich i nieprzekładalności. Taki punkt widzenia można dziś odnaleźć w pracach większości badaczy. Z bogatej bibliografii prac uwzględniających taką perspektywę badań, opisujących różne aspekty kulturowych uwarunkowań przekładu, podaję pozycje książkowe, które były dla mnie bezpośrednią pomocą w pisaniu niniejszego artykułu. Pomijam pojedyncze artykuły — ważniejsze z nich wymieniam w dalszych przypisach: A. Bednarczyk: *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice 2002; B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998; E. Balcerzan: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice 1998; A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1999; R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000; *Przekład, język, kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002; W. Soliński: *Przekład artystyczny a kultura literacka*. Wrocław 1987; zbiory z serii: *Studia o przekładzie*. Red. P. Fast; *Między oryginałem a przekładem*. Red. J. Konieczna-Twardzikowa i inne.

potraktuję jako swoisty pryzmat, przez który ujawnia się przestrzeń inności między kulturą przekładu a kulturą, w jakiej powstał i funkcjonował pierwotnie oryginał. Widziany w takiej perspektywie akt tłumaczenia na inny język jest równocześnie „otwarcie granic pojedynczego dzieła i otwarciem systemu innej literatury”, gdyż „każde kolejne dzieło wchodzi w relacje pośrednie lub bezpośrednie z konwencjami już istniejącymi i projektuje następne; między tekstami i epokami trwa dialog, który odbywa się według pewnych reguł określonych i zdeterminowanych przez tradycję”³. Pytając, co tłumacz wybrał, przyjmuję zatem, że jego decyzje uwarunkowane były jego usytuowaniem w obrębie kultury rodzimej, a także zażyłością z kulturą, której wybrany fenomen (tekst literacki) zdecydował się przełożyć.

Choć w dalszych rozważaniach pojawi się zagadnienie ekwiwalencji przekładu — lub szerzej: jego relacji do tekstu oryginalnego — to jedynie po to, by ujawniony rozdźwięk między dwoma tekstami mógł stać się punktem wyjścia do refleksji nad konsekwencjami decyzji tłumacza-redaktora. Poza moim zainteresowaniem pozostanie kwestia prawomocności jego decyzji. I choć z pewnością nie tracą wagi argumenty tych badaczy, którzy przypominają o granicach suwerenności translatorskiej⁴, zakładam, że ocena zależy w tym wypadku przede wszystkim od przyjętych kryteriów i założonych priorytetów, dla nich zaś trudno znaleźć uzasadnienie, które można by uznać za absolutne. Szczególnie, gdy na ów problem spojrzymy z perspektywy teorii lektury mieszczących się w poststrukturalistycznym paradygmacie wiedzy, podających w wątpliwość opozycję pierwotnego oryginału i wtórnego tłumaczenia, i skłonnych tłumaczenie traktować raczej w kategoriach — by przywołać określenia Jacques’a Derrida — „wytwórczego pisanania” lub „poszerzenia i modyfikacji oryginału”⁵.

Zmiana zawartości tekstów literackich, gdy jej sprawcą nie jest sam autor, zawsze stanowi czynność obciążoną wysokim stopniem ryzyka i to niezależnie od pobudek, z jakich jest dokonywana. Ryzyko to wynika przede wszystkim z naszego rozumienia literackości, nieredukowalnej do obiektywnych wyznaczników formalnych bądź treściowych. Skrót dokonany przez redaktora, jak każde przekształcenie utworu, stanowi ingerencję w jego materię, narusza jego pierwotną ciągłość, nadaną mu przez autora i przez niego uznaną za ostateczną. Czytelnik dostaje więc do ręki utwór okaleczony, pozbawiony elementów, które redaktor uznał za mniej ważne (lub mniej wartościowe) od innych. Mamy w takim wypadku do czynienia z działaniem daleko głębiej naruszającym integralność utworu niż wybór spośród dostępnych, ale samodzielnych tekstów autora — na przykład wierszy bądź opowiadań. Tu bowiem autor wyboru łamie swego rodzaju układ

³ A. Legeżyńska: *Problemy gatunkowe w przekładzie*. W: Eadem: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*, s. 153.

⁴ Por. B. Tokarz: *Krytyka przekładu w świetle oczekiwań odbiorczych*. W: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Red. P. Fast. Katowice 1999; A. Legeżyńska: *Relacje osobowe w przekładzie*. W: Eadem: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*

⁵ M.P. Markowski: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Kraków 2003, s. 314—315.

z czytelnikiem ustanowiony przez tradycję. Opiera się on na przekonaniu tego ostatniego o niezmienności tekstowej postaci utworu; jej zmiana kojarzy się natomiast z działaniami cenzorskimi. Można zatem propozycję tłumacza postrzegać w kategoriach straty i dostatecznie uzasadnić wątpliwości związane z prawomocnością podobnych działań. Sytuacja taka — dodajmy — jedynie pozornie przypomina tę, z jaką spotyka się redaktor wydawniczy przygotowujący do druku teksty literackie. Zasadnicza różnica polega na tym, że redaktor ów pracuje nad tekstem jeszcze nieznanym czytelnikom, a więc tekstem nieukończonym, takim, który nie stał się jeszcze częścią czytelniczej świadomości. Przeważnie współpracuje też z samym autorem i to do niego należy ostatnie zdanie.

Przytoczone uwagi w nie mniejszym stopniu odnoszą się do dziennika. Być może odnoszą się nawet w stopniu szczególnym, wydaje się bowiem, że atrakcyjność tego gatunku w oczach czytelników bierze się w dużej mierze z jego mimetycznej wiarygodności, z tego, że stwarza iluzję nierozzerwalności życia i jego odbicia zapisanego w dziele, a tym samym daje odbiorcy możliwość uczestniczenia w życiu autora. W tym wypadku jednak skróty wymusza często sama objętość dzienników. Przykładem z pewnością ciekawym ze względu na zakres, jaki przybrała ingerencja w tekst, jest wielotomowy dziennik Juliusza i Edmunda Goncourtów, w całości znany tylko francuskiemu czytelnikowi z powojennego wydania liczącego 22 tomy (ok. 5 tys. stron). Jego polska wersja przygotowana przez Joannę Guze zamyka się tymczasem w jednym tomie (niecałe 600 stron)⁶. Komentarz tłumaczki pozwala sądzić, że wartość tekstu była dla niej wynikiem dwu przede wszystkim jego właściwości: po pierwsze, jego walorów jako przekazu o charakterze świadectwa, dokumentu, panoramy epoki i świadomości ludzi — wybitnych przedstawicieli tej epoki, oraz po drugie, jego rangi jako tekstu kanonicznego dla francuskiej kultury. I te właśnie jego atrybuty stały się głównym kryterium wyboru, nie pojawił się więc problem literackości jako właściwości tekstu i ewentualnej bariery dla dokonania skrótu⁷. Wydaje się więc, że pod tym względem świadomość genologiczna tłumaczki współgrała ze świadomością samych autorów. Zapewne nie bez znaczenia był tu fakt, że pierwsze wydanie dziennika przygotowane przez Edmunda Goncourta również było wyborem — uzasadnieniem dla dokonania skrótu były w tym wypadku przede wszystkim względy obyczajowe, istotne z uwagi na świeżość zapisków.

⁶ Por. J., E. de Goncourt: *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*. Wybór, tłum. J. Guze. Warszawa 1988. Po śmierci Juliusza w 1870 r. dziennik prowadził wyłącznie Edmund. Pierwsza, okrojona, edycja dzieła miała objętość 9 tomów i rozpoczęła się w 1887 r., a więc jeszcze za życia starszego z braci. Integralna wersja ujrzała światło dzienne w 1956 r. i ona stanowi podstawę polskiego wyboru.

⁷ Kryteria, jakimi kierowała się przy dokonywaniu wyboru, tłumaczka przedstawiła następująco: „Wybór musiał objąć teksty najważniejsze, najbardziej charakterystyczne dla autorów, najbardziej ciekawe dla dzisiejszego czytelnika [...]; w grę wchodziło jeszcze zachowanie równowagi w tej nowej całości, a nie mogła jej wyznaczać mechaniczna proporcja, sprzeczna z hierarchią wartości. Tę proporcję trzeba było więc odrzucić [...], choć żaden rok, ze względu na tok i ciągłość, nie został pominięty”. *Od tłumacza*. W: J., E. de Goncourt: *Dziennik...*, s. 6.

Polska wersja dziennika Goncourtów, choć jest przykładem szczególnie jasnym, nie jest oczywiście przypadkiem odosobnionym. W większych lub mniejszych skrótach funkcjonuje na polskim rynku czytelnicy co najmniej kilkadziesiąt dzienników. Wśród nich nie brakuje takich, które prowokują pytania o prawomocność zewnętrznych ingerencji w treść. Pytanie takie pojawia się na przykład podczas lektury książki noszącej tytuł *Kartki z dziennika 1955—1969*, zawierającej skrót dziennika Jerzego Zawieyskiego⁸. Rozmiar skrótów dokonanych przez edytorów w stosunku do rękopisu dziennika nie tylko każe wątpić w tym wypadku w wartość dzieła jako zapisu duchowych i intelektualnych przeżyć autora, ale i problematyczną czyni zasadność kwalifikacji tekstu jako dziennika. Krytyka, z jaką spotkała się wspomniana edycja, wydaje się więc zrozumiała.

Klasyfikacyjna rzetelność każe jednak w opisie podobnych wypadków uwzględnić wiele elementów związanych zarówno z cechami immanentnymi opisywanych dzieł, jak i kontekstem, w jakim one funkcjonowały lub funkcjonują dziś. Już pobieżne porównanie choćby dziennika Goncourtów z — na przykład — *Rokiem myśliwego* Miłosza⁹ pokazuje, że mamy do czynienia nie tylko z zupełnie inną strategią pisarską wynikającą z odmiennej świadomości genologicznej autorów, z przypisywaniem w każdym wypadku innej funkcji diarystycznym zapiskom, ale i, gdy spojrzymy na to zagadnienie z perspektywy odbioru, z funkcjonowaniem obu tych tekstów w innym obszarze piśmiennictwa: piśmiennictwa dokumentarnego w pierwszym i literatury w węższym znaczeniu tego słowa — w drugim wypadku. Taki podział nie wyklucza oczywiście odczytania wymienionych tekstów w jego innych wymiarach ani tego, że właśnie te inne wymiary w pewnych warunkach stać się mogą dominujące, zaś ostatecznym czynnikiem decydującym o takim, a nie innym odbiorze tekstu jest świadomość literacka publiczności. Podobnie jak *Rok myśliwego*, *Dziennik Gombrowicza* oraz wiele innych tekstów o oczywistych dla nas walorach literackich funkcjonuje więc lub funkcjonowało w pewnych kręgach jako teksty o znaczeniu np. towarzyskim lub historycznym, i ten ich wymiar dominował nad innymi. Nie należy zapominać również o historycznie zmiennym przecież rozumieniu literackości.

Osobno rozpatrywać wypada także przypadki podwójnego funkcjonowania dziennika — w jego wersji kompletnej i okrojonej. Przykładami mogą być choćby dzieła Herlinga-Grudzińskiego (skrót *Dziennika pisanego nocą* ukazał się w trzypiętomowej edycji jego „pism wybranych” przygotowanej przez oficynę Czytelnik)¹⁰ czy Victora Klemperera (dziennik ukazał się w krakowskim Universitasie prawie

⁸ J. Zawieyski: *Kartki z dziennika 1955—1969*. Wybór, wstęp, oprac. J.Z. Budnicki, B. Wit. Warszawa 1983. Szerzej problem prawomocności zmian redaktorskich w odniesieniu do literatury dokumentu osobistego omawia M. Czerwińska: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznaczenie i wyzwanie*. Kraków 2000.

⁹ Cz. Miłosz: *Rok myśliwego*. Kraków 2001.

¹⁰ G. Herling-Grudziński: *Dziennik pisany nocą*. Wybór H. Chłystowski. Warszawa 2001.

równocześnie w wersji kompletnej oraz skróconej, przeznaczonej „dla młodych czytelników”¹¹. Oczywiście mamy tu do czynienia z sytuacją szczególną, pomijając kwestię niesymetryczności między literackimi walorami jednego i drugiego dziennika. Okolicznością ważną jest niewątpliwie dostępność wersji kompletnej, wyprofilowanie jednego aspektu dzieła (większość podobnych skrótów ma charakter „tematyczny”) nie wiąże się więc w tym wypadku z ryzykiem utrwalenia fałszywego obrazu całości.

Wydaje się jednak, że samo postawienie pytania, co wyciąć, a co zostawić, zakłada *a priori* redukcję tekstu do wymiaru informacyjnego. Poddany skrótom tekst literacki staje się bowiem przede wszystkim „tekstem o...”, a więc takim, w którym interesujący (przynajmniej dla osoby, która podjęła się dokonania owego wyboru) jest głównie jego wymiar poznawczy. Nie przypadkiem więc wspomniane dzienniki, które weszły w czytelniczy obieg jako skróty, funkcjonują przede wszystkim jako dokumenty, świadectwa swych czasów i świadomości autorów. Z tego zapewne powodu do wyjątków należą okrojone wydania dzienników napisanych przez pisarzy. Profesja autora, traktowana jako swoista rękojmia literackiego charakteru dzieła, stanowi więc na ogół czynnik wystarczający do tego, by powściągnąć działania redaktorów.

Tak w każdym razie dzieje się w obrębie literatur, w których dziennik zajmuje rangę porównywalną z innymi gatunkami literackimi, a do takich z pewnością zaliczyć trzeba literaturę polską. Choć bowiem przewartościowanie w obszarze pojmowania kategorii literackości w odniesieniu do tekstów dziennikowych jest zjawiskiem o wymiarze ponadnarodowym (najsilniej i najwcześniej zaznaczyło się ono w tradycji francuskiej)¹² — specyficzne uwarunkowania właściwe różnym literaturom oraz względna bliskość czasowa tego procesu sprawiają, że trudno mówić tu o wspólnej, jednolitej świadomości literackiej. Nie ulega przy tym wątpliwości, że przebieg tego procesu w obrębie polskiej kultury charakteryzuje się znaczną autonomią, która wynika ze specyficznych uwarunkowań historycznoliterackich i historycznych. Mamy też do czynienia z pewnym przesunięciem czasowym: w momencie, gdy powstawał dziennik Stefana Żeromskiego, uważany przez niektórych badaczy za dzieło, które zapoczątkowało historię nowoczesnej intymistyki w Polsce, dziennik był już gatunkiem dość dobrze ugruntowanym

¹¹ V. Klemperer: *Dziennik 1933—1945. Wybór dla młodych czytelników*. Tłum. A., A. Klubowie. Kraków 1999.

¹² Por. A. Milecki: *Forma dziennika w literaturze francuskiej. Z dziejów form artystycznych w literaturze francuskiej*. Lublin 1994, zwł. s. 7—16. Większość badaczy awans dziennika wiąże z europejską recepcją diariuszy André Gide’a i Juliana Greena, choć — jak na ogół dodaje się przy tej okazji — korzeni tego zjawiska należy szukać głębiej, być może już w *Wyznaniach* św. Augustyna, które dały początek tradycji europejskiej intymistyki. Niektórzy badacze początek długiego procesu, który doprowadził ostatecznie do zaniku napięcia między „dokumentem” a „literaturą”, utożsamiają z pojawieniem się owej opozycji w programie francuskich naturalistów. Por. Z. Ziątek: *Wiek dokumentu*. Warszawa 1999, zwł. s. 5—17.

w europejskiej tradycji, wpływał też wyraźnie na tradycyjne gatunki literackie, czego wyrazem jest przeżywająca wówczas rozwój powieść dziennikowa.

Nie jest z pewnością przypadkiem, że to w kręgu literatury emigracyjnej miał miejsce rozkwit, a z czasem także nobilitacja „literatury dokumentu osobistego” (określenie Romana Zimanda), w tym dziennika, do rangi pełnoprawnego gatunku literackiego¹³. W jej wyniku takie cechy, jak: autobiografizm, autotematyzm czy „niegotowość”, stały się literackimi wartościami. Z tego powodu w polu zainteresowania badaczy zajmujących się tą problematyką, oprócz zagadnień związanych z ich szeroko rozumianym wymiarem antropologiczno-filozoficznym, znalazły się szerzej uwzględnione kwestie literacko-estetyczne. Możemy dziś wymienić co najmniej kilka dzienników o wysokich walorach formalnych, których twórcami byli pisarze emigracyjni (oprócz *Dziennika* Gombrowicza, do grupy tej należą z pewnością: *Dziennik* Jana Lechonia, *Dziennik pisany nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, *Szkice piórkem* Andrzeja Bobkowskiego, *Dziennik bez samogłosek* Aleksandra Wata, *Dziennik podróży* Jerzego Stempowskiego oraz o wiele późniejszy *Rok myśliwego* Czesława Miłosza). Dzieła te pośrednio lub bezpośrednio odwoływały się do tradycji dziennika intelektualnego, reprezentowanego w naszym piśmiennictwie przez diariusze Stefana Żeromskiego, Zofii Nałkowskiej i Marii Dąbrowskiej. Zdaniem Józefa Olejniczaka, to właśnie „dzienniki pisarza są w pierwszym rzędzie odpowiedzialne za przewrót w polskiej świadomości literackiej, polegający na podważeniu bądź nawet unieważnieniu tradycyjnego pojmowania literackości tekstu” i wyczerpaniu się dynamiki opozycji między „dokumentem” a „literaturą”¹⁴. Mówiąc o *Dzienniku* Witolda Gombrowicza, warto pamiętać, że mamy do czynienia z dziełem szczególnym, przy czym „szczególność” ta wynika także z jego wpływu na omówiony wcześniej proces nobilitacji diarystyki na obszarze polskiej tradycji literackiej¹⁵. I choć był to proces długotrwały, wydaje się, że dziewiątą dekadę ubiegłego wieku można uznać za moment, w którym rozumienie dziennika jako osobnego gatunku literackiego, którego język i tekst charakteryzują się swoistymi cechami, definitywnie ugruntowało się w polskiej myśli literaturoznawczej. Pewien wpływ na tę zmianę świadomości miało też z pewnością „zmęczenie fabułą”, które w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zeszłego wieku dało o sobie znać falą autobiografi-

¹³ Na temat popularności autobiografizmu w literaturze powojennej emigracji pisze m.in. M. Danielewicz-Zielińska: *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Warszawa 1992. Tam zwł. rozdziały zatytułowane: *Dzienniki intelektualne — eseistyka — felietonistyka* oraz *Wśród pamiętników i wspominków*.

¹⁴ J. Olejniczak: *Esej i dziennik na emigracji*. W: *Literatura emigracyjna 1939—1989*. Red. M. Pytasz. Katowice 1994, s. 250.

¹⁵ Por. R. Zimand: *Diarysta Stefan Ż.* Wrocław 1990, s. 35. Znaczenie dziennika Gombrowicza — również jako pewnej propozycji gatunkowej — wyraża się między innymi w tym, że większość autorów, którzy w późniejszym okresie sięgnęli po formę eseistyczno-autobiograficznej sylwy, odwoływało się do niego. Por. B. Gutkowska: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*. Katowice 2005.

zmu¹⁶; nie bez znaczenia wreszcie były zapewne i przewartościowania w obszarze propozycji metodologicznych; polegały one na przyznaniu większego znaczenia w rozpatrywaniu kwestii genologicznych czynnikowi „poetyki odbioru”. Proces ten wiązał się w Polsce w dużej mierze z recepcją prac francuskiego literaturoznawcy Philippe’a Lejeune’a¹⁷.

Również w obrębie słoweńskiego literaturoznawstwa dokonano się w ostatnich latach przewartościowanie tradycyjnego pojmowania literackości i związane z tym awans gatunków pogranicznych, a impulsem do tego stała się w głównej mierze lektura prac zachodnich badaczy¹⁸. W przypadku interesującego nas gatunku trudno jednak wskazać zjawisko odpowiadające rozmiarowo temu, z jakim mieliśmy do czynienia w literaturze polskiej. Nawet popularność dziennika w okresie międzywojennym (badacz tego zagadnienia doliczył się 20 przykładów realizacji form paradiennikowych)¹⁹ nie spowodowała jego ugruntowania się w ramach słoweńskiej tradycji literackiej. Mówić trzeba tu raczej o sytuacji, w której wyznaczniki formalne właściwe dziennikom przeniknęły do tradycyjnych form gatunkowych, przyczyniając się do poszerzenia asortymentu stosowanych w ich ramach rozwiązań formalnych. Zjawisko to nie naruszyło jednak trwałości opozycji między literaturą a dokumentem i wydaje się, że do dziś — mimo zmian, jakie zaszły w obszarze świadomości genologicznej, podważając oczywistość ostrych rozróżnień w tym względzie — podstawową kategorią służącą owemu rozróżnieniu także w obszarze refleksji literaturoznawczej pozostaje fikcyjność. Podejście takie wiąże się z założeniem, że z fikcjonalizacją mamy do czynienia wtedy, gdy przedstawiona w dziele rzeczywistość nie odpowiada faktom, które miały miejsce w przestrzeni pozaliterackiej²⁰, lub wtedy, gdy jakieś wydarzenie zostaje tak zmienione, że „niemożliwe staje się rozpoznanie go w jego oryginalności”²¹. Przy czym poruszający ten problem autorzy świadomi są na ogół trudności, jakie wiążą się z zastosowaniem tego kryterium do tekstów, których tworzywem są w znacznej mierze sądy o charakterze subiektywnym. I choć nietrudno wymienić przykłady sięgania również w okresie powojennym po formę diariusza,

¹⁶ Por. J. Kandziora: *Zmęczeni fabulą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1993.

¹⁷ W polskim literaturoznawstwie do najwcześniejszych prac proponujących spojrzenie na kwestie gatunkowe od strony odbioru należy książka J. Trznadłowskiiego: *Rozważania nad semiologią powieści*. Wrocław 1976.

¹⁸ Lado Kralj, badacz zajmujący się zagadnieniem dziennika, odwołuje się do prac (powstałych głównie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku) takich badaczy, jak: Gustav R. Hocke, Manfred Jurgensen, H. Porter Abbott. Por. L. Kralj: *Dnevnik in pismo kot modela slovenske kratke proze med vojnama*. „Slavistična revija” 2006, št. 2.

¹⁹ Por. ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 205—206. Por. L. Kralj: *Literarna kritika v pisateljevem dnevniku. Dokumenti ali fikcija?* „Primerjalna književnost” posebna številka, avgust 2006.

²¹ D. Bandelli: *Stopnja fikcjonalizacije v „Dnevniku” Andreja Čeboklija*. „Primerjalna književnost” 2005, št. 1, s. 85.

niektóre z nich dały rezultaty bez wątpienia udane pod względem artystycznym (jak w przypadku interesujących prób połączenia dziennika z esejem i prozą fabularną w twórczości Edvarda Kocbeka²²), wydaje się, że nie stworzyły warunków, które umożliwiłyby przemianę szerszej świadomości literackiej i w konsekwencji przyznanie dziennikowi pozycji porównywalnej z tą, jaką zajmuje on dziś w ramach tradycji polskiej.

Za znaczące z tego punktu widzenia uznać należy to, że recepcja większości wydanych dzienników wiąże się przede wszystkim z ich wymiarem dokumentarnym, w mniejszym stopniu artystycznym. Dotyczy to zarówno autorów, których dzienniki wydano w poprzednich dekadach (Izidor Cankar, Boris Pahor, Jože Udovič, Stane Kavčič, Bojan Štih), jak i tych, których dzieła dotarły do czytelnika w ostatnim czasie (np. Ivan Mrak, Edvard Kocbek). Interesującym z tego punktu widzenia przypadkiem jest wielotomowa publikacja dzienników Kocbeka — ściślej zaś tych, których autor nie opracował literacko, pozostawiając w postaci zapisanych ręcznie zeszytów. Publikowana sukcesywnie od 1991 r. seria tomów obejmujących kolejne, począwszy od 1945 r., lata kończy się na tomie zawierającym skrót brulionów zapisanych w latach 1954—1977²³.

Z przytoczonych faktów wypływa wniosek, jak się wydaje istotny dla naszych rozważań, ten mianowicie, iż tłumacz zdecydował się przełożyć tekst reprezentujący gatunek, który w słoweńskiej tradycji literackiej nie zajmuje miejsca tożsamego z tym, jakie zajmuje on w tradycji polskiej; inne jest więc zarazem jego „pole konotacji”²⁴. Musiał zatem liczyć się z tym, że swój przekład adresuje do czytelnika, który w akcie lektury skupi się na innym jego aspekcie niż czytelnik polski — mianowicie na warstwie poznawczej tekstu. I będzie miał ku temu dwa, co najmniej, powody. Pierwszy jest konsekwencją ramy kulturowej, która stanowi kontekst, w pewien sposób programuje proces deszyfracji zawartych w tekście sensów. Po drugie, takiemu właśnie odbiorowi sprzyja dodatkowo fakt, że czytelnik będzie miał do czynienia ze skrótem, a więc sytuacją, w której dokonano na tekście operacji, jakiej z reguły nie poddaje się tekstów literackich. Lekturze omawianego dziennika jako dokumentu sprzyjało poza tym także to, że ukazał się on w serii wydawniczej „Świadectwa” („Pričevanja”), która prezentuje relacje (w większości nie pretendujące do literackości) o charakterze biograficznym i autobiograficznym. Wymienione fakty skłaniają do wniosku, że słoweński czytelnik umieści tekst w grupie znanych mu dzienników, a ponieważ te w czytelnicznym odbiorze funkcjonują przeważnie jako teksty z pogranicza literatury i piśmiennictwa, podobnie stanie się z dziełem Gombrowicza.

²² E. Kocbek: *Krogi navznoter*. Ljubljana 1977.

²³ Ostatni tom (podobnie jak pozostałe, w opracowaniu Mihaela Glavana) ukazał się w 2004 r. W latach osiemdziesiątych minionego wieku wydano kilka fragmentów dziennika — zawsze jednak w kontekstach, które profilowały jego wartość dokumentarną.

²⁴ Pojęcie J. Święcha, por. J. Święch: *Tłumaczenie a problemy historii literatury*. „Slavica Slovaca” 1972, nr 4.

Taki wniosek prowokuje zarazem pytanie: Czy i na ile tłumaczenie może zmienić istniejące już przyzwyczajenia i sposób odbioru? Zredagowany przez tłumacza tekst, wchodząc w związku z kulturą docelową, zyskuje autonomię, staje się częścią świadomości jej uczestników, a tym samym może w pewnych okolicznościach kształtować właściwe tej kulturze „style odbioru” — generować w jej ramach dalsze programy odbiorcze²⁵. Spojrzenie na omawiany tu przekład z perspektywy jego recepcji krytycznej w Słowenii uzasadnia przypuszczenie, że podobnie może stać się i w tym wypadku. Ewidentna gatunkowa nieprototypowość utworu (wprawdzie złagodzona w pewnym stopniu przez decyzje tłumacza) kierowała uwagę niektórych recenzentów ku innym przykładom dziennika, dając impuls do rewizji ustalonych ocen, a także zasadności panujących poglądów na temat tego, co jest literaturą, a co nią nie jest²⁶. Zarazem jednak wyraźnym wątkiem w omówieniach dzieła stał się jego wymiar autokomentujący; dziennik odczytywany był więc jako swoiste uprzystępnienie myśli autora zawartych w innych dziełach, traktowanych na ogół jako bardziej hermetyczne (większą ich część słoweński czytelnik miał okazję poznać już wcześniej). Uznanie dla kreatywnych walorów dziennika wyraziło się natomiast w pewnych wypadkach przez podkreślanie cech łączących go z powieścią²⁷.

Przejdę teraz do drugiego z interesujących mnie zagadnień — do kwestii konsekwencji skrótów dokonanych przez tłumacza-redaktora.

Nadrzędna instancja, jaką stanowi, z jednej strony, świat zewnętrzny zaktualizowany w tekście, z drugiej — osobowość podmiotu wypowiadającego się, czyni z dziennika tekst mający wewnętrzną spójność — i to niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z dziełem o założonych z góry ramach kompozycyjnych (przykładem takiej odmiany dziennika byłby wspomniany już *Rok myśliwego* Miłosza), czy też „otwartym”, owych ram pozbawionym; wreszcie — niezależnie również, czy sam autor świadom był rządzących jego tekstem mechanizmów, czy nie. Wydaje się, że stopień trudności zadania, przed jakim staje tłumacz zamierzający dokonać skrótu, zależy w dużej mierze od odmiany gatunkowej, jaką konkretny dziennik reprezentuje.

W przypadku dziennika o otwartej kompozycji — a z takim mamy do czynienia w wypadku dzieła Gombrowicza — wskazanie zasady organizującej okazuje się trudniejsze, jego forma nie wynika bowiem zwykle z jakichś powziętych z góry założeń kompozycyjnych. Przykład dziennika autora *Ferdydurke* pokazuje zarazem, że otwarta formuła nie wyklucza istnienia reguł, które nadają całości tekstu postać uporządkowaną. Oprócz zwyczajowego w tego typu wypowiedziach

²⁵ Por. A. Legeżyńska: *Autor — tłumacz — przekład*. W: Eadem: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...*

²⁶ Por. J. Osti: *O „Dnevniku” Witolda Gombrowicza*. „Nova revija” 1999, nr 210/211; P. Čučnik: *Gombrowicz — vaja v stilu*. „Literatura” 1998, št. 85/86; N. Jež: „Tak hočem biti za vas”. „Razgledi” 1998, št. 21; M. Čander: *On, Gombrowicz: esej*. „Delo” 1999, št. 114.

²⁷ Por. J. Osti: *O „Dnevniku” Witolda Gombrowicza...*, s. 38.

podziału na dni tygodnia (dowolność i pewna niekonsekwencja w ich stosowaniu stanowi jeden z czynników wzmacniających fikcyjny charakter utworu) oraz lata, Gombrowicz na przykład stosował rzadko spotykany w dziennikach i charakterystyczny raczej dla tekstów literackich podział na rozdziały, oznaczane liczbą rzymską. Numeracja taka obejmuje całość zapisków i przebiega niezależnie od podziału na lata lub tomy (w wydaniu książkowym); jako taka odtwarza podział na całości publikowane pierwotnie na łamach „Kultury”.

Niejedyny to element pozwalający zobaczyć *Dziennik* Gombrowicza jako całość charakteryzującą się pewną „artystyczną dramaturgią” (określenie Jerzego Kandziory). Choć wydaje się, że można również sięgnąć w tym wypadku po zaproponowaną przez Stanisława Barańczaka kategorię „dominanty semantycznej” rozumianej jako „prymat określonego elementu struktury utworu, który stanowi mniej lub bardziej dostrzegalny klucz do całokształtu sensów”²⁸. I choć z pewnością łatwiej kategorią tą posługiwać się w odniesieniu do tekstów poetyckich (taka była zresztą intencja jej projektodawcy), może się okazać przydatna również w opisie utworów o zupełnie innym charakterze; jej użyteczność polega bowiem na tym, że narzuca tłumaczowi holistyczną perspektywę, skłaniając do tego, by spojrzeć na dzieło jako na całość i szukać rządzących nim reguł.

Te reguły, jak już powiedziano, można wskazać także w omawianym dzienniku. Porównanie notatek pierwszego tomu z ostatnim pokazuje na przykład dość wyraźną ewolucję wizerunku podmiotu mówiącego, który w początkowych notatkach chętniej wciela się w rolę outsidera, w ostatnim tomie natomiast szuka raczej perspektywy filozoficznej, buduje swój wizerunek intelektualisty, autorytetu, mentora. Przekształceniom poddany jest też status ontologiczny bohatera-narratora, częściej podważana jest jego tożsamość z autorem, co widać najwyraźniej we fragmentach, w których pojawia się trzecioosobowy bohater określany imieniem i nazwiskiem samego autora. Zabiegi te mieszczą się w szeroko pojętej strategii, którą — za Jerzym Jarzębskim — definiować można w kategorii „gry”²⁹. W tym wypadku jej reguły podporządkowane są dążeniu do stworzenia dzieła będącego zapisem osobliwego — jak określał to autor *Dziennika* — „przewekslowania się” z Gombrowicza „niedojrzałego” w Gombrowicza „dojrzałego”, jako jednocześnie rejestracja procesu autokreacji i element tego procesu. Tej zmianie odpowiada przekształcenie w obszarze stylistyki — styl felietonowy, typowy dla zapisów wypełniających pierwszy tom, stopniowo nabiera wyraźniejszych cech eseju.

Trudniej wskazać zasadę organizującą tekst na poziomie tematycznej zawartości notatek. W książce, będącej zapisem rozmowy autora *Ferdýdurke* z pisarzem Dominikiem de Roux³⁰, napotyka się na propozycję klasyfikacji, zakłada-

²⁸ S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem malej antologii przekładów*. Poznań 1994, s. 36—37.

²⁹ Por. J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982.

³⁰ W. Gombrowicz: *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*. Kraków 1996.

jąca istnienie ośmiu równoległych linii tematycznych (uwagi poświęcone osobie autora, jego dziełu, sztuce, filozofii, polskości, wpływowi formy na życie człowieka, fragmenty określone jako „zabawy z czytelnikiem” i „ekscentryczności” oraz „artystyczne fragmenty, zwykle humorystyczne lub liryczne”). Lecz nawet jeśli zgodzić się z taką propozycją (szerszy kontekst rozmowy, a także wiedza o okolicznościach powstania książki każą sądzić w każdym razie, że odpowiada ona wizji samego autora), to pozostaje jeszcze nie mniej ważna kwestia hierarchii i wzajemnych powiązań między poszczególnymi tematami. Niektóre z nich wydają się bowiem zdecydowanie dominować; są to — po pierwsze — uwagi o charakterze autobiograficznym lub raczej autokreacyjnym, po drugie — komentarze związane z szeroko rozumianą problematyką polską. Wszystkie wymienione tematy w większym lub mniejszym stopniu łączą się, przeplatają wzajemnie, a elementem spajającym je — zarazem najsilniejszym czynnikiem decydującym o spójności dzieła na omawianym poziomie — jest kluczowy dla światopoglądu pisarza temat formy. Wszystkie linie tematyczne Gombrowicz sygnalizuje i niejako otwiera w pierwszym tomie dziennika, następnie powraca do nich wielokrotnie, ujmując w innych wariantach, uzupełnia o nowe przemyślenia, ukazuje z innej perspektywy — nierzadko zaprzeczając wcześniejszym wnioskom. W ostatnich notatkach (jeżeli za całość dzieła przyjmujemy jego wersję doprowadzoną do 1969 r.) zamyka zaś wszystkie motywy, nadając tym samym dziennikowi kompozycję zamkniętą.

Tłumacz, chcąc dokonać skrótu dzieła, postawił zatem przed sobą zadanie niełatwe; musiał zmierzyć się z tekstem „gęstym” w warstwie myślowej, a zarazem rządzącym się prawami dziennika, bowiem chociaż jego gatunkowa tożsamość staje się wielokrotnie przedmiotem świadomej transgresji, warstwa myślowa — jak w typowym dzienniku — podporządkowana została w dużej mierze okolicznościom sytuacyjnym. Tłumacz musiał być więc świadom i tego, że na przykład przyjęcie wyłącznie kryterium tematycznego grozi wprowadzeniem do tekstu kompozycyjnego dysonansu. W tych okolicznościach jego decyzję uznać trzeba za rozwiązanie poniekąd kompromisowe. Postanowił on mianowicie zachować integralność jednostek tekstowych oznaczonych w wydaniu książkowym liczbą rzymską, a odpowiadających całościom publikowanym pierwotnie na łamach „Kultury”. Kompromisowość takiego rozwiązania polegała na tym, że pozwoliło ono na zmniejszenie objętości tekstu (zakładamy, że to stanowiło jedyny powód dokonania skrótu) bez konieczności głębokiej ingerencji w jego fakturę — jednak ograniczając pole działania tłumacza jako autora wyboru, pozbawiło go możliwości precyzyjnego dobrania fragmentów łączących się w wyraźną linię tematyczną, a tym samym szansa uniknięcia sytuacji, gdy w wersji dziennika przeznaczonej do publikacji znajdują się fragmenty wyjęte z szerszego kontekstu myślowego, pozostawione tylko dlatego, że stanowią część rozdziałów włączonych do książki. Ryzyko zniekształcenia sensu wiąże się w tym wypadku właśnie z nieuchronnym przemieszczeniem

fragmentu w obrębie całości dzieła. Wbrew pozorom zatem wybrany przez tłumacza wariant nie gwarantuje w większym stopniu uniknięcia rozminięcia się z intencją autora i sensem konotowanym przez polski *pre-tekst* niż rozwiązanie polegające na głębokiej ingerencji w fakturę dzieła.

Wydaje się jednak, że w tym wypadku celem tłumacza nie było wydobyć, a następnie oddanie w przekładzie — przywołajmy raz jeszcze określenie Barańczaka — „dominanty semantycznej”. Do takiego przynajmniej wniosku skłaniałby charakter użytych kryteriów wyboru. W komentarzu umieszczonym na końcu książki tłumacz wymienia trzy: zgodność z własnym gustem (fragmenty, które „wydały się interesujące jako całość”), pokazanie różnorodności dzieła, a także znaczenie dziennika jako komentarza do innych dzieł pisarza³¹. Tłumacz wybrał zatem z dziennika to, co — w jego założeniu — gwarantowało zachowanie atrakcyjności i zrozumiałości tekstu dla czytelnika słoweńskiego. Zadanie to utożsamiał on z zachowaniem fragmentów, których zrozumienie nie wymaga od odbiorcy znajomości specyficznych uwarunkowań właściwych kulturze oryginału. Strategię tłumacza można więc opisać za pomocą takich kategorii, jak: „adaptacja” (za Edwardem Balcerzanem)³² lub „adaptujący sposób tłumaczenia” (za Romanem Lewickim)³³, „przetworzenie” (za Anną Legeżyńską)³⁴, wreszcie „wchłonięcie” (za Jerzym Ziomkiem)³⁵. Tłumacz dąży do przyswojenia tłumaczonego tekstu swej kulturze przez jego „oswojenie”, co polega w dużej mierze na ograniczeniu zawartych w nim elementów obcości. Dokonuje się to przez pominięcie fragmentów nieczytelnych bądź trudno czytelnych dla założonego odbiorcy ze względu na jego nieznamość określonych elementów kultury oryginału. Decyzja taka podyktowana jest zwykle — a wydaje się, że nie inaczej jest w omawianym przypadku — obawą przed odrzuceniem przekładu przez czytelników kultury docelowej. To zaś przekreślałoby jego szanse na adaptację w jej ramach i ostatecznie również wpływ na nią. W wymiarze czytelniczym oznacza to zwykle, że jest on klasyfikowany jako „nieciekawý”, nie znajduje oddźwięku, naśladowców i z czasem popada w zapomnienie³⁶. Oczywiście reguły, jakimi rządzi się ów proces, trudno sprowadzić do obiektywnych wyznaczników. Także historia recepcji tłumaczeń dzieł Gombrowicza dostarczyć może niemało przykładów zastanawiającego paradoksu, polegającego na tym, że idiomatyczność dzieł danego pisarza, ich potocznie rozumiana „nieprzekładalność”,

³¹ M. Pavičić: *O Witoldu Gombrowiczu in njegovem „Dnevníku”*. In: W. Gombrowicz: *Dnevník...*, s. 352.

³² Por. E. Balcerzan: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*...

³³ Por. R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*...

³⁴ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*...

³⁵ Por. J. Ziomek: *Kto mówi? „Teksty”* 1975, nr 6.

³⁶ Szerzej problem ten omawia R. Lewicki: *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*. W: *Przekład, język, kultura*... Por. także T.P. Górski: *Przekład i jego funkcja w kulturze języka docelowego*. W: „Acta Universitatis Wratislaviensis”. *Anglica Wratislaviensia*. 41. Wrocław 2003.

nie musi wykluczać powodzenia u czytelników kultury przekładu³⁷. Nie zmienia to jednak faktu, że tekst, którego charakter oraz zawartość w wyraźny sposób odbiegają od przyjętej w danej kulturze konwencji, operujący systemem znaków nieczytelnych dla założonego czytelnika, w większym stopniu narażony jest na odrzucenie.

Oprócz kryterium „atrakcyjności”, za właściwość tekstu wartą ocalenia uznał tłumacz także jego aspekt autotematyczny. W tym wypadku mielibyśmy do czynienia ze strategią kontynuacji — działania tłumacza zorientowane są nie tyle na poszerzenie istniejącego już w obszarze słoweńskiej kultury wizerunku pisarza, ile na pogłębienie go oraz — przez dostarczenie nowych informacji kontekstualnych — umożliwienie bardziej sukcesywnego odczytania innych tekstów. Widziany z tej perspektywy dziennik staje się swoistym „minialmanachem” charakterystycznych dla tłumaczonego autora tematów³⁸. Mówić zatem można o przyznaniu tekstowi dziennika funkcji komentującej, a zatem podrzędnej wobec innych dzieł tego autora.

Zastosowanie w praktyce wybranych przez tłumacza kryteriów spowodowało, że można wskazać trzy możliwe warianty wspomnianego „rozminięcia się” z treścią oryginału. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z liniami tematycznymi przerwany, niedokończonymi, w drugim — z „niepełnymi”, pozbawionymi pewnych elementów, w trzecim — z tematami pominiętymi w zupełności. Przykładów ostatniego wariantu odnajdziemy tu najmniej, co jest prostą konsekwencją przyjętej przez tłumacza-redaktora, omówionej wcześniej, strategii skracania tekstu. Rezygnacja z ingerowania w zawartość rozdziałów nie pozwoliła na „oczyszczenie” przygotowywanej wersji z odłamków linii tematycznych, które zostały świadomie pominięte. Częściej napotkać można przykłady pierwszego wspomnianego wariantu — wątków przerwanych. Z taką sytuacją mamy do czynienia choćby w notatkach związanych tematycznie z pobytem pisarza w Tandilu, zawartych w rozdziałach VI i VII. Na planie refleksji fragmenty te wypełniają dwa wątki: jeden dotyczy zagadnienia uniwersalizmu, drugi — przyszłości demokracji. Oba prowadzone są równolegle i zasadniczo oddzielnie, związek między nimi, fakt, że dla autora stanowią dwa elementy jednego zjawiska, staje się jasny dopiero w ostatnim akapicie VII rozdziału. Ponieważ jednak wersja słoweńska dziennika zawiera tylko rozdział VI, jej czytelnik nie ma możliwości stwierdzenia tego. Zmienia to oczywiście znaczenie całego wątku, który z uwagi na pozbawienie go kontynuacji oraz swego rodzaju klucza interpretacyjnego umieszczonego w zakończeniu traci w dużej mierze swój wymiar filozoficzny; tekst pozostaje na-

³⁷ Por. M. Heydel: *Angielskie wersje „Ferdynand” — strategię przekładania nieprzekładalnego*. W: *Gombrowicz i tłumacze*. Red. E. Skibińska. Łask 2004; M. Cieński: *O sarmackiej swojskości — czy Gombrowicza można tłumaczyć nie znając literatury i kultury staropolskiej?* W: *Gombrowicz i tłumacze...*

³⁸ Por. E. Balcerzan: *Tłumaczenie poetyckie wśród kontekstów historycznoliterackich*. W: *Prace z poetyki*. Red. M.R. Mayenowa, J. Sławiński. Wrocław 1968.

tomiast rejestracją wnikliwych obserwacji na temat życia argentyńskiej prowincji — można rzec, jest typowym zapisem diarystycznym.

Najwięcej przykładów dostarcza oczywiście drugi z wymienionych wariantów, obejmujący wątki „niepełne”. Warto wspomnienia są tu te fragmenty, które nie znalazły się w wersji słoweńskiej, choć są ważne z punktu widzenia zdeklarowanej strategii tłumacza. Niektóre wydają się szczególnie istotne ze względu na miejsce, jakie zajmują w siatce pojęć kluczowych dla filozofii Gombrowicza (takim przykładem jest pominięty rozdział VII, w którym tłumaczy autor swe rozumienie kategorii formy), inne z uwagi na zawarte w nich analizy własnych utworów. W wersji słoweńskiej nie znalazły się na przykład fragmenty zawierające autokomentarze autora na temat *Pornografii* (zakończenie rozdziału VIII) oraz *Ślubu* (początek XII rozdziału).

Odpowiedź na pytanie, co zmienił wybór w zakresie sensów konotowanych przez tekst wyjściowy, okazuje się zatem niełatwa. Wybór zachował wszystkie ważniejsze tematy dzieła, należałoby raczej mówić o przesunięciu akcentów, uwypukleniu pewnych tematów (wątki o charakterze autotematycznym, metatekstowym) kosztem innych (dyskusja z polskością i Polakami, komentarze do prac innych autorów). W wyniku pominięcia niektórych elementów nastąpiło zarazem dość wyraźne „rozluźnienie” spójności myślowej tekstu, osłabienie jego światopoglądowej i estetycznej konsekwencji. Jednakże — dzięki temu znaczenia nabrał „przyczynkowy” i okazjonalny aspekt, a więc cechy wzmacniające diarystyczny — w potocznym rozumieniu — charakter dzieła.

Powstałe w wyniku decyzji tłumacza dzieło odbiega w wielu miejscach od kształtu oryginału — jak każde bez wyjątku tłumaczenie tworzy jednak zarazem sensory osobne, niejako równoległe wobec „oryginalnych”. Działania tłumacza zmierzają do dopasowania treści ewokowanych przez utwór do świadomości założonego czytelnika, którego wpływ polega na ukierunkowywaniu działań tłumacza, na — innymi słowy — „stymulowaniu aktu »metatwórczego«, w wyniku którego powstaje nowy tekst”³⁹.

Tłumacz jest więc z pewnością „drugim autorem”, jego działalność zaś można nazwać twórczością; w tym wypadku jednak pojęcia te zyskują znaczenie bardziej dosłowne niż to zaproponowane niegdyś przez Annę Legeżyńską⁴⁰. Tłumacz staje się tu bowiem współautorem i twórcą również dzięki temu, że w sensie całkiem konkretnym narusza integralność tekstu oryginalnego, dokonując na nim operacji tekstowych, w wyniku których powstaje utwór nowy pod względem zawartości. Mamy do czynienia z rzadkim wypadkiem, gdy translator nie tylko wybiera z rodzimej tradycji językowej i literackiej elementy stylu bądź konwencji, dokonuje

³⁹ A. Popovič: *Rola odbiorcy w procesie przekładu literackiego*. Tłum. J. Sławiński. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971, s. 208.

⁴⁰ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz jako „drugi autor” oraz Twórczość translatorska*. W: Eadem: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie...* Por. także E. Balcerzan: *Tłumaczenie jako twórczość*. W: Idem: *Literatura z literatury...*

wyborów spośród znaczeń oryginału, ale sięga głębiej — wchodzi w przestrzeń dzieła oraz mocą swych uprawnień wynikłych z zażyłości z kulturą przekładu decyduje o tym, jaki fragment tekstu dotrze do odbiorcy⁴¹. Decyzja taka prowokuje oczywiście pytanie o granice suwerenności translatorskiej, o to, czy tłumacz, dokonując na tekście oryginalnym tak głębokich zmian, przekroczył granice swej twórczej swobody, czy też nie. Lub też czy mamy do czynienia z (używając określeń wspomnianej wcześniej badaczki) transformacjami koniecznymi, czy też redundantnymi, z równowagą między obrazem autora i tłumacza w przekładzie, czy też naruszeniem tej równowagi na korzyść tłumacza⁴². Próba odpowiedzi na nie wykracza jednak, jak już powiedziano na wstępie, poza ramy niniejszego artykułu. Podkreślmy jedynie, że bez wątpienia ważnym czynnikiem, który w omawianym wypadku miał wpływ na recepcję przekładu, a być może także na szczegółowe decyzje tłumacza, było inne usytuowanie gatunku (konkretnie dziennika) w obrębie kultury wyjściowej i kultury przekładu. Odczucie owej różnicy dodatkowo wzmacniał tu fakt, że — w przeciwieństwie do literatury polskiej — w tradycji słoweńskiej dziennik odbierany jest generalnie jako gatunek paraliteracki. Jeżeli zatem zgodzimy się z tezą, iż „reguły komunikacji literackiej zostają zachowane wtedy, kiedy komunikat literacki odbierany jest jako komunikat literacki mimo istotnych zmian, jakie czyni w nim przekład”⁴³, musimy omówione tłumaczenie uznać za przykład naruszenia „reguł komunikacji literackiej”. Dzieje się tak jednak nie tyle w wyniku działań tłumacza (a w każdym razie w mniejszym stopniu za jego sprawą), ile wpływu czynników wobec niego niezależnych — mianowicie szczególnych uwarunkowań historycznoliterackich.

Pozostaje pytanie, czy omówiony przekład ma szansę stać się impulsem do przeobrażeń w obrębie świadomości genologicznej czytelników? Choć w tłumaczeniu osłabione zostały niektóre cechy utworu, które decydowały o jego nieprototypowości w odniesieniu do wzorca gatunkowego ugruntowanego w tradycji przekładu, a tym samym i świadomości czytelniczej — można przyjąć, iż wariant taki jest prawdopodobny (jego urzeczywistnieniu sprzyjać będą niewątpliwe walory estetyczne i warsztatowe tłumaczenia). Do takiej konkluzji skłania w każdym razie spojrzenie na badany fenomen od strony jego recepcji krytycznoliterackiej. Wiążące wnioski w tym względzie wymagają jednak nie tylko przeprowadzenia bardziej wnikliwych badań, ale i większego dystansu czasowego.

⁴¹ Niektórzy badacze zwracają jednak uwagę, że pominięcia w przekładach nie są zjawiskiem odosobnionym. Każdy przypadek oczywiście należałoby oceniać osobno, uwzględniając specyfikę uwarunkowań kontekstualnych, wyznaczających w każdym wypadku decyzję tłumacza. Por. B. Tokarz: *Aspekt pragmatyczny przekładu*. W: Eadem: *Wzorzec, podobieństwo, przypomnienie...*, s. 62.

⁴² Por. A. Legeżyńska: *Relacje osobowe w przekładzie...*, s. 29.

⁴³ W. Soliński: *Przekład artystyczny a kultura literacka...*, s. 100.

Michał Kopczyk

Prispevek k temi: prevod v systemu kulture
O slovenskem prevodu *Dnevnika* Witolda Gombrowicza

Povzetek

Predmet analize v pričujočem prispevku je slovenski prevod *Dnevnika* Witolda Gombrowicza (1904—1969). Prevod je specifične narave, saj je prevajalec v njem skrajšal izvorno besedilo — sam je torej odločal, kateri odlomki *Dnevnika* bodo na voljo bralcu. Avtor prispevka predpostavlja, da je na prevajalčeve odločitve vplivala njegova slovenska literarna zavest. V kontekstu slovenske literature deluje dnevnik predvsem kot pričevanje o določenem času, redkeje pa kot literarna zvrst, zato je skrajšanje izvirnega teksta postopek, ki ga prevajalci dopuščajo. Avtor prispevka nato najde primere, v katerih je skrajšanje izvirnika vendarle spremenilo njegovo sporočilo. V zaključku avtor ugotavlja, da je v primeru prevoda Gombrowiczovega *Dnevnika* upravičeno reči, da je njegov prevajalec hkrati soavtor besedila, saj se prevod zaradi njegovih odločitev v številnih odlomkih oddaljuje od izvirnika — obenem pa ponuja nove pomene. Na prevajalčeve rešitve je imelo brez dvoma velik vpliv dejstvo, da ima dnevnik kot literarna zvrst drugačen položaj v okviru izvorne in ciljne (v tem primeru slovenske) kulture.

Michał Kopczyk

A Contribution to the topic: a translation in the system of culture
About the Slovenian translation of Witold Gombrowicz's *Dziennik* (*Diary*)

Summary

The subject of the analysis made in the article is the translation of Witold Gombrowicz's *Diary* (1904—1969) into the Slovenian language. This translation has a specific character, because the translator has shortened the original text — he decides what fragment of the work will reach the reader. The author of the article assumes that Slovenian literary consciousness is shown in the translator's decision. With this in mind the *Diary* is treated mainly as a testimony of time, and less often as a literary piece, therefore intervention such as shortening is admissible. Then the author shows examples in which shortening the text changed its meaning. In the conclusions the author acknowledges that in the case of interpreting the translation, one can view the translator as a co-author of the work. As a result of his decision the work strays in many places from the shape of the original — however it also creates separate senses. The translator's solutions were determined by different location of this literary kind in the sphere of the Polish culture and the culture receiving the work (Slovenian).