

Marzena Osmólska

Bohater groteskowy "Ferdydurke" Witolda Gombrowicza w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej

Przekłady Literatur Słowiańskich 3/1, 119-132

2012

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.

Marzena Osmólska

Bohater groteskowy *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej

Tradycja twórczości groteskowej ma swój początek w starożytności. Groteskowe okazują się bowiem postacie człekokształtne, składające się z elementów niejednorodnych, ludzko-zwierzęcych, ale również łączenie stylów językowych, parodystyczne ujęcie materii dnia powszedniego. Pojęcie groteski precyzuje się dopiero u schyłku XV w. we Włoszech i związane jest z odkryciem starożytnych budowli, a w nich rodzaju malarstwa ornamentacyjnego. Słowo *groteska* wywodzi się od włoskiego *grotta*, oznaczającego podziemie i związanego z podziemiami Złotego Domu Nerona, pokrytymi wyjątkowo ciekawymi ornamentami. Groteskowe malarstwo podziemi szybko wpłynęło na rozpowszechnienie się nazwy „groteska”, odnoszącej się do stylu łączącego formy wykluczające się oraz niejednolite dla uzyskania rezultatów dziwacznych i wyszukanych.

W kolejnych wiekach pojęcie to przeobrażało się, gdyż zakres znaczeniowy groteski rozszerzał się i przekształcał. Ewolucja terminu nie doprowadziła jednak do wykształcenia kompletnej definicji groteski, gdyż jej przedmiot jest różnorodny. Dlatego też materii groteskowej nie można usystematyzować według ogólnie satysfakcjonujących i ostatecznie określonych kryteriów¹.

Groteska zakłada mniej lub bardziej wymowny koncept świata oraz określony zbiór wartości. Należy również wziąć pod uwagę kontekst historyczno-światopoglądowy, który powoduje, że groteska w pewnych okolicznościach osiąga

¹ J. Speina: *Formy rzeczywistości (Typy świata przedstawionego w literaturze)*. Bydgoszcz 1990, s. 29.

trwałą pozycję, a w innych schodzi na dalszy plan i z tego względu rozpatrywana jest jako zjawisko drugorzędne. Jednakże jakiegokolwiek jej cechy wytyczają specyficznym ujmowanie rozbieżności, które nie są przypadkowym efektem lub też wtrąceniem z odmienną rzeczywistości artystycznej. Groteska nie może istnieć bez wyraźnie określonych dysonansów. Samo jednak wskazanie, że takie dysonanse występują jest niewystarczające. Konieczne jest sprecyzowanie, w jaki sposób funkcjonują i kształtują się. Nie chodzi jednak o obojętne jakie rozbieżności, lecz o takie, które mają jednoznacznie określoną funkcję i artystyczne zadanie. Istotą funkcjonowania groteski stanowią bowiem dysonanse zharmonizowane. Toteż jakakolwiek rozbieżność w grotesce musi być tak zaplanowana, aby dała wyraz czemuś. Każdy dysonans powinien coś mówić o zastanej rzeczywistości².

Groteska podważa uznane i przyjęte wyobrażenie o świecie, ilustruje złożoność zjawisk oraz ich inne oblicze, niejednokrotnie nieoczekiwane i zadziwiające. Ponadto jest wyrazem sprzeciwu społecznego, autonomii. Ostatecznie zwraca uwagę na ograniczenia opinii, przekonań, osądów, które w określonym czasie przeważają. Takie cechy definiują strukturę groteski jako kategorię estetyczną³.

Wydana w 1937 r. powieść Witolda Gombrowicza *Ferdydurke* jest groteską literacką, skoncentrowaną na problemach związanych ze stosunkami międzyludzkimi⁴. Przedstawia pogląd autora na temat osobowości człowieka zdeformowanej przez „formę”, na którą składają się zasady porządkujące życie społeczności oraz jednostek. Pod pojęciem „forma” należy rozumieć zakładane przez jednostkę mąski oraz przybierane role. Te kreacje narzuca na istotę ludzką życie społeczne⁵.

Ponieważ życie społeczne zdaniem Gombrowicza występuje zawsze w kostiumie „dojrzałości”, jedynym sposobem wyrwania się spod zniewalającego działania „Formy” jest opowiedzenie się za „niedojrzałością” (za tym, co młode, nieukształtowane i jakby podrzędne w oficjalnej hierarchii kultury). Z drugiej jednak strony, „Forma” dla Gombrowicza jest jedynym sposobem istnienia jednostki, gdyż wytwarza się między ludźmi jako skutek ich interakcji. Odrzucić jej nie można, a zapanować nad nią to tyle, co ją „oswoić”, tzn. to, co narzucone traktować jako spontaniczne, to, co sztuczne — jako naturalne. Być sobą to tyle, co reżyserować własną i cudzą „Formę”. Wszystkie te procesy oznaczają nieustanne ścieranie się antagonistycznych wartości: wywyższeniu towarzyszy poniżenie, dojrzałości — niedojrzałość, autentyczności — schematyzm, a formowaniu — deformacja⁶.

² Cyt. za: M. Głowiński: *Groteska jako kategoria estetyczna*. W: *Groteska*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2003, s. 8—9.

³ *Ibidem*, s. 10.

⁴ Za: W. Bolecki: *Groteska*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka [i in.]. Wrocław—Kraków 1992, s. 358.

⁵ *Ibidem*, s. 356.

⁶ *Ibidem*.

Efekt groteskowy uzyskiwany jest w języku powieści na płaszczyźnie narracji i świata przedstawionego, tworząc świat alternatywny w stosunku do zewnętrznego⁷. Groteskowy charakter języka podkreślają między innymi neologizmy, dowolność na poziomie frazeologii, splatanie się stylu patetycznego z kolokwialnym⁸.

Wyzwaniem dla tłumacza jest przeniesienie w drugi język obrazu polskości, z jednoczesnym zachowaniem wymiaru uniwersalnego przedstawianych treści. W *Ferdydurke* bowiem zawarty jest uniwersalny światopogląd, prezentowany za pomocą gry sprzeczności między racjami połowicznymi a pragnieniem osiągnięcia ideału, mogący się jedynie urzeczywistnić przez możliwość stałej zmiany oraz wykreowanie sytuacji przybierającej charakter pewnego prawdopodobieństwa⁹.

Odnosząc się do tego, co lokalne, i do tego, co uniwersalne, tłumacz ma trudności z uzyskaniem równowagi między tym, co swojskie, a tym, co obce (na poziomie leksykalnym, morfologiczno-składniowym oraz stylistycznym). Tylko wówczas można mówić o funkcji mediacyjnej przekładu¹⁰.

Główna postać — Józio Kowalski — trzykrotnie staje się niewolnikiem cudzych poglądów. Złapany w sidła niedojrzałości oraz nieprawdziwości próbuje zniszczyć nieautentyczną formę, a zarazem narzucić innym ową niedojrzałość. Ostatecznie uzmysławia sobie, że relacje międzyludzkie opierają się na bezustannym starciu chaosu (młodości, energii) z formą (porządkiem, dojrzałością)¹¹. „Wola autentyczności (u Józia jako pisarza, a następnie ucznia, a także u jego szkolnych kolegów, Młodziaków, Hurleckich) nieustannie natrafia na niewolę autentyczności. I to jest groteskowe: bezustanne zderzanie się sfery niższej i wyższej, forsowane manifestowanie dojrzałości i niezależności, które przeistacza się w swoje zaprzeczenie w jedностce i zbiorowości”¹².

Główny bohater znajduje się w świecie rzeczywistym, a zarazem poniekąd sennym. Ów świat zaludniony jest komicznymi, a jednocześnie wywołującymi grozę postaciami¹³. Dlatego też główna postać „wpisuje się w ramy sytuacji groteskowej, funkcjonując zarazem w świecie groteski”¹⁴. O początkowym charakterze wydarzenia groteskowego świadczy bowiem jego wielokrotne pojawianie się w snach. Przerażający sen, w którym istota ludzka kluczy pośród rzeczy-

⁷ Por. *ibidem*, s. 358.

⁸ M. Głowiński: „*Ferdydurke*” Witolda Gombrowicza. Warszawa 1995, s. 80.

⁹ Por. B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010, s. 185.

¹⁰ Por. B. Tokarz: *Przekład w dialogu międzykulturowym*. W: *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*. Red. P. Fast, P. Janikowski. Katowice 2006, s. 10—11.

¹¹ J. Speina: *Formy rzeczywistości...*, s. 38—39.

¹² *Ibidem*, s. 39.

¹³ M. Kępiński: *Mit, symbol, historia, tradycja. Gombrowicza gry z kulturą*. Warszawa 2006, s. 147.

¹⁴ *Ibidem*.

wistości ogołoconej z ustalonych form, odsłania nagle możliwości komiczne¹⁵. O dwoistym charakterze rzeczywistości przemierzanej przez głównego bohatera świadczą już początkowe słowa powieści, gdyż główna postać „zawieszona” jest między nocą a dniem, snem a jawą¹⁶:

Sen, który mię trapił w nocy i obudził, był wykładnikiem lęku. Nawrotem czasu, który powinien być zabroniony naturze, ujrzałem siebie takim, jakim byłem, gdym miał lat piętnaście i szesnaście — przeniosłem się w młodość — i stojąc na wietrze, na kamieniu, tuż koło młyna nad rzeką, mówiłem coś, słyszałem dawno pogrzebany swój głosik koguci, piskliwy, widziałem nos niewyrośnięty na twarzy niedokształtowanej i ręce za wielkie — czułem niemiałą konsystencję tej fazy rozwoju pośredniej, przejściowej¹⁷.

Sanje, ki so me ponoči mučile in me zbudile, so bile znanilec groze. V časovni premaknitvi, kakršna bi morala biti naravi prepovedana, sem se zagledal takšnega, kakršen sem bil, ko sem imel petnajst ali šestnajst let — vrnil sem se v mladost — in stoje na vetru, na kamnu, tik ob mlinu nad reko, sem nekaj govoril — slišal sem svoj davno pokopani piskajoči petelinji glasek in videl sem svoj nedorasli nos na neizoblikovanem obrazu ter prevelike roke — čutil sem neljubo bit te posredne, prehodne faze razvoja¹⁸.

Rzeczywistość empiryczna łączy się z przestrzenią senną, o czym świadczy użycie w oryginale imiesłowu przysłówkowego współczesnego *stojąc*, wskazującego na jednoczesność rozgrywających się zdarzeń¹⁹. W przekładzie natomiast nie została zachowana forma imiesłowu przysłówkowego współczesnego, gdyż język słoweński cechuje rzadkie użycie tej formy czasownikowej²⁰. Zastąpienie w przekładzie imiesłowu formą osobową czasownika niweluje równoczesność dwóch płaszczyzn czasowych.

Główny bohater, powracając do przeszłości, a jednocześnie trwając w teraźniejszości, nagle staje w obliczu rozdarcia między niższością a wyższością, młodością a dojrzałością²¹. Oto jego twarz okazuje się *niedokształtowana*. Zastosowany przez pisarza neologizm w zakresie semantyki oraz struktury odnosi się do poprawnej jednostki leksykalnej²², a więc do leksemu *nieukształtowany*. W przekładzie natomiast mamy do czynienia ze zmianą w zakresie profilowa-

¹⁵ L.B. Jennings: *Termin „groteska”*. W: *Groteska...*, s. 60. Za: M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 147.

¹⁶ Por. M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 102.

¹⁷ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Kraków 1995, s. 6.

¹⁸ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka. Ljubljana 1988, s. 41—42.

¹⁹ Por. B. Tokarz: *Spotkania...*, s. 209.

²⁰ Por. *ibidem*, s. 204.

²¹ Por. M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 103.

²² Por. J. Paszek, F. Mazurkiewicz: *PrzeżyłTacie „Ferdydurke”*. *Szkolna Encyklopedia Języków Ferdydurki*. Katowice 1998, s. 31.

nia znaczenia neologizmu *niedokształtowany*²³. Tłumaczka bowiem nie zdecydowała się zachować w przekładzie formy neologizmu, wybierając ekwiwalent zgodny z normami poprawnościowymi języka słoweńskiego, a więc imiesłów przymiotnikowy bierny — *neizoblikovan*, co tłumaczy się jako *nieuksztaltowany* (patrz: *izoblikovati* — *uksztaltować, uformować, sformułować*)²⁴. Neologizm jednak „stwarza świat niepewności, nieokreśloności, hybrydyczności, paradoksalności i antytetyczności”²⁵. Tym samym, mimo zachowania w przekładzie tego samego sensu, wydaje się, że nieokreśloność bohatera została niejako złagodzona.

Rozdarty wewnętrznie główny bohater czuje, że oprócz niego istnieje jeszcze nieznaną istotą — nieuksztaltowany, fragmentaryczny sobowtór. Obca postać, należąca do innego świata, wnosi w poukładaną egzystencję Józia zamieszanie. I oto nagle pojawia się Pimko — postać, za sprawą której główny bohater rozpoczyna wędrówkę²⁶. Ponadto Wielki Zdrabniacz „upupia” Józia²⁷. Należy zaznaczyć, że w powieści części ciała nabierają znaczenia symbolicznego. Co więcej, pisarz kreuje własną symbolikę, której można przypisać charakter groteskowy. Toteż istotne okazują się nowo powstałe sensy nazw określonych elementów ciała²⁸. „Fascynują bowiem pisarza te części ciała, które dotychczas nie miały w literaturze swojego ustalonego miejsca, a więc symbolicznie nie funkcjonowały. Przede wszystkim takie, które uważane są za niższe [...]”²⁹. Zaliczyć zatem można do nich łydkę, palec, nos, pupę, głowę, ale również nogę i policzek. Pupa symbolizuje zdziecinnienie, odnosi się do relacji zachodzących między główną postacią a Pimkiem. Co więcej, oznacza niedojrzałość, dlatego postrzegana jest nie tylko jako element przynależący do sfery przedmiotów, ale również jako proces, czyli upupianie³⁰.

Józio pod wpływem siły Wielkiego Zdrabniacza zostaje wtrącony w niedojrzałość i dzieciństwo³¹:

Nie mogłem rzucić się na niego, bo siedziałem, a siedziałem dlatego, że siedział. Ni z tego, ni z owego siedzenie wybiło się na plan pierwszy i stało się największą przeszkodą. [...] Lecz on siedział, a siedząc siedział i siedział jakoś tak siedząc, tak się zasiedział w siedzeniu swoim, tak był absolutny

²³ Por. B. Tokarz: *Spotkania...*, s. 204 — na temat profilowania znaczenia kategorii gramatycznych.

²⁴ B. Ostromęcka-Fraćzak, T. Pretnar: *Slovensko-poljski slovar / Słownik słoweńsko-polski*. Ljubljana 1996, s. 133.

²⁵ J. Paszek, F. Mazurkiewicz: *PrzeczyTacie „Ferdydurke”...*, s. 31.

²⁶ M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 103.

²⁷ E.M. Thompson: *Witold Gombrowicz*. Tłum. A. Sierszulska. Katowice 2002, s. 85.

²⁸ M. Głowiński: „*Ferdydurke*”..., s. 73—74.

²⁹ *Ibidem*, s. 74.

³⁰ *Ibidem*, s. 74—75.

³¹ M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 104.

w tym siedzeniu, że siedzenie, będąc skończeniem głupim, było jednak zarazem przemożne³².

Nisem mogel planiti nanj, ker sem sedel, in sedel sem zato, ker je on sedel. Kar na enkrat se je sedenje prebilo na čelo in postalo največja ovira. [...] Toda on je sedel, in sede je sedel, in sedel je nekako tako sede, tako se je zasedel v svojem sedenju, tako popoln je bil v tem absolutnem sedenju, da je bilo to sedenje, ki je bilo neskončno bedasto, hkrati vendarle mogočno³³.

Słowo *siedzenie* zostaje utworzone od takich form czasownikowych, jak: *usiąść* i *siedzieć*, których semantyczna wyrazistość potęguje się dzięki powtórzeniom. *Siedzeniu* w języku polskim można przypisać kilka znaczeń, jednakże w zdaniu: *Ni z tego, ni z owego siedzenie wybiło się na plan pierwszy*, mamy do czynienia ze znaczeniem abstrakcyjnym: *siedzeniem* ukazany jako czynność. W kolejnym zdaniu do głosu dochodzi już zleksykalizowane, konkretne znaczenie, gdyż owe siedzenie jawi się jako część ciała³⁴: *Wierciłem się przeto na siedzeniu nie wiedząc, co zrobić*³⁵ (*Zato sem se vrtel na sedežu in nisem vedel, kako naj se obnašam*)³⁶.

Również w przekładzie czytelnik początkowo uwypukla znaczenie abstrakcyjne leksemu *siedzenie*, znajdującego ekwiwalent w postaci rzeczownika odczasownikowego *sedenje*³⁷. Mamy więc do czynienia z nominalizacją przez utworzenie rzeczownika odczasownikowego, wykluczającą *agensa* z działania³⁸. Następnie znaczenie abstrakcyjne leksemu *sedenje* zostaje uśpione przez czytelnika, w kolejnym zdaniu bowiem do głosu dochodzi już znaczenie konkretne: *sedež*³⁹.

Ostatecznie z tego konkretnego znaczenia wyłania się główna metafora całej powieści — „pupa”⁴⁰:

[...] coś mnie z tyłu chwyciło jak kleszcze i przygwoździło na miejscu — dziecięca, infantylna pupa mnie chwyciła. Z pupą nie mogłem się ruszyć, belfer zaś wciąż siedział i siedząc tak wyrażał doskonałą belferskość [...]⁴¹.

[...] toda nekaj me je od zadaj zgrabilo kot s kleščami in me priklenilo na sedež — otroška, otročja ritka me je zgrabila. Z ritko se nisem mogel premak-

³² W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 18.

³³ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka..., s. 53–54.

³⁴ O. Köhl: *Gęba Erosa. Tajemnice stylu Witolda Gombrowicza*. Tłum. K. Niewrzęda, M. Tar-nogórska. Kraków 2005, s. 227.

³⁵ W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 18.

³⁶ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka..., s. 53.

³⁷ Por. U. Eco: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 125.

³⁸ Por. O. Köhl: *Gęba Erosa...*, s. 232.

³⁹ Por. U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 125.

⁴⁰ O. Köhl: *Gęba Erosa...*, s. 227.

⁴¹ W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 20.

nit, prfoks pa je kaj naprej sedel in sede je izraževal tako odlično prfoksarstvo [...]»⁴².

Metaforycznie ujęta „pupa” odznacza się dynamizmem, jest swego rodzaju zbiorem sił — czymś, co chwyciło, jak w kleszcze oraz przygwoździło⁴³. W przykładzie natomiast dynamizm „pupy” zostaje złagodzony przez formę przyimkową⁴⁴: *toda nekaj me je od zadaj zgrabilo kot s kleščami*.

Główny bohater, odarty przez Pimkę z wieku oraz dojrzałości, zostaje wykluczony z porządku kulturowego, w którym wcześniej uczestniczył⁴⁵. „Rzeczywistość Józia powstaje na zasadzie przyległości, każdy następny element wchodzi w relację z poprzednimi i albo potwierdza dotychczasową interpretację świata, albo ją wykołaja. [...] Józiovi świat »łamie się i organizuje«, póki Inni, silniejsi, wywierają nań swą presję”⁴⁶. Można zatem mówić o groteskowej sytuacji rozbicia dotychczasowej rzeczywistości głównej postaci, w której do głosu dochodzą pierwiastki dionizyjskie⁴⁷. Naruszenie ustalonych zasad skutkuje natychmiastowym rozpadem formy oraz tożsamości. Obraz dionizyjskiej groteski ma za zadanie wzbudzić wrażenie niedorzeczności, ale również wywołać lęk związany z nadciągającym bezładem⁴⁸:

A mnie, gdy ujrzałem, że czyta, zrobiło się słabo. Świat mój się załamał i zorganizował naraz na zasadzie belfra klasycznego⁴⁹.

Meni pa je, ko sem videl, da bere, postalo slabo. Moj svet se je podrl in se nenadoma uredil po načelu klasičnega prfoksa⁵⁰.

Metaforycznie ujęta rzeczywistość bohatera, przyrównana do postaci *belfra*, nabiera charakteru skostnienia, w niej to główna postać zostaje schwytna w schemat podrzędności wobec drugiej osoby. Główny bohater skupia swoją uwagę na otaczającej go rzeczywistości, nagle postrzeganej przez pryzmat *belfra*, a więc nauczyciela, ale w znaczeniu pogardliwym⁵¹. W przykładzie mamy do czynienia z zachowaniem jednakowego obrazu metafory, gdyż ów obraz z pierwszej metafory został odzwierciedlony przez tożsamy obraz metafory wy-

⁴² W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Śalamun-Biedrzycka..., s. 55.

⁴³ K. Kłosiński: *Przemiany prozy XX wieku*. W: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdów Polonistów. Warszawa 1995*. Red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński. Warszawa 1996, s. 433.

⁴⁴ Por. B. Tokarz: *Spotkania...*, s. 222 — na temat formy przyimkowej.

⁴⁵ M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 105.

⁴⁶ J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 233—234.

⁴⁷ M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 148.

⁴⁸ L.B. Jennings: *Termin „groteska”...*, s. 62. Za: M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 148.

⁴⁹ W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 18.

⁵⁰ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Śalamun-Biedrzycka..., s. 53.

⁵¹ Por. M. Głowiński: „*Ferdydurke*”..., s. 89—90.

łaniającej się z tekstu przetłumaczonego⁵². W przekładzie tłumaczka zastosowała ekwiwalent *prfoks* — *belfer*⁵³, uwypuklając tym samym pogardliwe określenie nauczyciela w celu podkreślenia podrzędnej roli Józia wobec Pimki.

Główny bohater za sprawą Pimki staje się smarkaczem, a ponadto więźniem szkoły. Co więcej, zostaje „sparaliżowany” niemożnością⁵⁴:

Chciałem protestować, lecz bezwzględny belfer tak mnie nagle zbelfrzył absolutnym belfrem swoim, że nie mogłem, i ukloniwszy się poszedłem do klasy pełen niewypowiedzianych protestów i szumu, w którym tonęły protesty⁵⁵.

Hotel sem ugovarjati, toda neomahljivi prfoks me je tako temeljito sprfoksal s svojim absolutnim prfoksarstvom, da nisem mogel. In ko sem se priklonil, sem odšel v razred poln neizgovorjenih protestov in bučanja, v katerem so ti protesti tonili⁵⁶.

W przytoczonych fragmentach mamy do czynienia z grą słów, rozgrywającą się wokół jednego wyrazu: *belfer*, od którego zostaje utworzony neologizm *belfrzyć* (*prfoksati*). Leksem *belfer* zostaje użyty powtórnie, lecz w innym zabarwieniu znaczeniowym⁵⁷. „W pierwszym użyciu »belfer« oznacza zgodnie z normalną praktyką językową osobę, jest pogardliwą nazwą nauczyciela, w drugim (»zbelfrzyć absolutnym belfrem«) sprawa jest bardziej skomplikowana. Słowo nie oznacza już po prostu osoby, odnosi się do jej właściwości, trudnej zresztą do wyodrębnienia i opisu”⁵⁸. Zastosowanie przez pisarza poliptotonu (figury retorycznej, odznaczającej się powtarzaniem jednego wyrazu)⁵⁹ miało za zadanie podkreślić moc Pimki wtrącającego dorosłego człowieka w niedojrzałość, a co za tym idzie — odzierającego go z własnej tożsamości. Tłumaczka, dostrzegając, że gra słów wyzwała efekt groteskowy przedstawianego zdarzenia, sięga po język żargonu, wybierając ekwiwalent *prfoks* (leksem *prfoks* jest żargonowym określeniem *belfra*)⁶⁰, a następnie tworząc od niego neologizmy (*sprfoksati*, *prfoksarstvo*). Jednakże gra słów w przekładzie nie wpływa w aż takim stopniu na dynamizację wypowiedzi, owa dynamizacja bowiem zostaje niejako „spowolniona” przez formę przyimkową: *sprfoksal s svojim absolutnim prfoksarstvom*. Ponadto słowo *belfer*, w zdaniu *zbelfrzył absolutnym belfrem*, w przekładzie zostało zastąpione neologizmem *prfoksarstvo*, konotującym właś-

⁵² Por. M. Krysztofiak: *Przekład literacki a translatoologia*. Poznań 1999, s. 92.

⁵³ B. Ostromecka-Frączak, T. Pretnar: *Slovensko-poljski slovar...*, s. 385.

⁵⁴ M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 110.

⁵⁵ W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 39.

⁵⁶ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka..., s. 73.

⁵⁷ M. Głowiński: „*Ferdydurke*”..., s. 89.

⁵⁸ Ibidem, s. 89—90.

⁵⁹ Por. J. Paszek, F. Mazurkiewicz: *PrzeczyTacie „Ferdydurke”...*, s. 51—52.

⁶⁰ B. Ostromecka-Frączak, T. Pretnar: *Slovensko-poljski slovar...*, s. 385.

ciwości czy też cechy nauczyciela. Jednocześnie zostaje przybliżone czytelnikowi znaczenie drugiego użycia słowa *belfer*.

Józio, pod wpływem Pimki oraz Młodziaków, zostaje zamknięty w formie składającej się z dwóch przeciwstawnych pojęć: nowości oraz staroświeckości⁶¹. Obraz schwywania Józia w sidła nowoczesności wyraża się w groteskowym języku, gdyż — jak zauważa Michał Głowiński — każda płaszczyzna powieści ma charakter groteskowy, również język⁶². Dlatego też istotne znaczenie w uzyskaniu groteskowego charakteru przedstawianych wydarzeń można przypisać solecyzmom. Jerzy Ziomek natomiast zwraca uwagę na funkcję ludyczną solecyzmów⁶³. Termin „solecyzm”, rozumiany jako błędne połączenie słów, wywodzi się z antycznej retoryki. Pochodzi od greckiego słowa *soloiikos*, określającego osobę mówiącą niepoprawnie, w sposób nieokrzesany, niezwykle⁶⁴.

Solecyzmy wielokrotnie pojawiają się w powieści. Służą podkreśleniu podrzędnej roli głównego bohatera wobec drugiej osoby, jawiącego się jako „instrument” w rękach Pimki:

Zrozumiałem wreszcie, o co mu chodziło — chciał w ten sposób po prostu zakochać mię w pensjonarce⁶⁵.

Nazadnje sem razumel, za kaj mu gre — tako me je hotel kratko in malo prisiliti, da bi se zaljubil v gimnazijko⁶⁶.

Czasownik *zakochać się* ma tylko formę czasownika zwrotnego, przy czym w przytoczonym zdaniu, w oryginale, nie występuje partykuła *się*. Zdanie to można uznać za solecyzm, gdyż nawiązuje do prawidłowego wzorca składniowego (jak np. do zdania: *chciał mnie w ten sposób zamknąć w pokoju*)⁶⁷. Co więcej, „czasownikowi »zakochać« została narzucona tranzytywność; tym sposobem uczucie, od którego oczekujemy spontaniczności, stało się obiektem w sensie zarówno rzeczowym, jak i gramatycznym, czyli podmiot moralny uczucia skutkiem starań Pimki stał się (czy miał się stać) czymś, o czym mówi się w formie dopełnienia bliższego⁶⁸. W przekładzie natomiast tłumaczka nie zdecydowała się naruszyć reguła języka słoweńskiego. Stosując zabieg amplifikacji, pociągający za sobą swego rodzaju objaśnienie oraz sprecyzowanie stanu rzeczy⁶⁹, obrała „odmienny węzeł dostępu do sensu [...]”⁷⁰. W miejsce sylecy-

⁶¹ J. Błoński: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 1994, s. 54.

⁶² Por. M. Głowiński: „*Ferdydurke*”..., s. 73.

⁶³ Por. J. Ziomek: *Prace ostatnie*. Warszawa 1994, s. 230.

⁶⁴ O. Kühn: *Gęba Erosa*..., s. 257.

⁶⁵ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*..., s. 104.

⁶⁶ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka..., s. 133.

⁶⁷ J. Ziomek: *Prace ostatnie*..., s. 228.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Por. B. Tokarz: *Spotkania*..., s. 219.

⁷⁰ Ibidem, s. 222.

zmu pojawia się prawidłowo zbudowane pod względem gramatycznym zdanie, które można przetłumaczyć w następujący sposób: *Chciał mnie po prostu zmusić, abym zakochał się w gimnazjalistce*. Mamy więc do czynienia ze zmianą profilowania znaczenia, odnoszącą się do struktury składniowej⁷¹. W oryginale bowiem zdanie: *chciał zakochać mię* profiluje *patiensa*⁷² niemającego możliwości wyboru. Przy czym w przekładzie mamy do czynienia z ujawnieniem „ja” bohatera przez użycie formy osobowej czasownika⁷³. Tym samym *patiensowi* została przypisana możliwość działania, a więc nastąpiła zamiana *patiensa* w *agensa*. To już nie Pimko zakochuje Józia w pensjonarce, lecz swoją mocą przymuszenia chce doprowadzić do tego, by główny bohater zakochał się w niej. Mimo że w przekładzie został zachowany ten sam sens, uprzedmiotowienie głównej postaci nie nabiera tak silnego wyrazu.

Podobnie rzecz się przedstawia w następujących przykładach:

Już tam pensjonarka potrafi zakochać go w młodości! [...] Pimko [...] starością i staroświeckością chciał zakochać mnie w młodości i nowoczesności⁷⁴.

Gimnazjki se bo že posrečilo, da se bo zaljubil v mladost! [...] Pimko [...] s starostjo in staromodnostjo je hotel doseči, da bi se jaz zaljubil v mladost in sodobnost⁷⁵.

Józio pod naciskiem Pimki zostaje wrzucony w kolejny schemat. Teraz Wielki Zdrabniacz chce złapać i uwięzić głównego bohatera w sidła młodości, przybierającej postać skostniałej formy⁷⁶. I tym razem tłumaczka decyduje się na zmianę struktury składniowej, zastępując sylecizm zdaniem nienaruszającym reguł gramatycznych języka słoweńskiego. Jednakże przetłumaczone w ten sposób zdania w swym wyrazie dużo tracą i ostatecznie niczym się nie odznaczają. Przy czym zdania te w oryginale nie tylko stają się wyraziste, ale również wywołują wrażenie swoistej skrótowości⁷⁷.

Józio nie chcąc poddać się zniewoleniu młodości oraz nowoczesności, pragnie się sprzeciwić. Ulegając jednak urokowi nowoczesnej pensjonarki, stara się jej dowieść, że nie jest staromodny. Przyczynia się to do porażki bohatera, który identyfikuje się ze społecznością oraz ulega presji formy. Stara się uzyskać taką naturalność oraz nonszalancję, jaką reprezentuje Młodziakówna. Zostaje zatem „osadzony” w więzieniu szkoły, pensjonarki oraz swojej osoby. Józio postrzega

⁷¹ Ibidem, s. 204.

⁷² Por. E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Tłum. A. Pokojska. Kraków 2001, s. 71 — na temat profilowania *patiensa*.

⁷³ Ibidem, s. 72.

⁷⁴ W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 100, 105.

⁷⁵ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Śalamun-Biedrzycka..., s. 129, 134.

⁷⁶ Por. O. Köhl: *Gęba Erosa...*, s. 247.

⁷⁷ Por. M. Głowiński: „*Ferdydurke*”..., s. 89.

siebie jako pokonaną osobę, niemogącą uwolnić się z rzeczywistości nowoczesnej oraz staromodnej. Co więcej, zostaje mu przyprawiona „gęba”⁷⁸:

Nie dziwota, że ja udreżony młodością idealistyczną, łaknąłem jak kania tej młodości idealnej. Lecz nie chciała mnie! Gębę mi robiła! I z dniem każdym straszliwszą robiła mi gębę!⁷⁹

Nič čudnega, da sem jaz, ki me je izmučila idealistična mladost, hlepel kot goba po tej idealni mladosti. Toda ona me ni marala! Fris mi je delala! In z vsakim dnem mi je delala strahotnejši fris!⁸⁰

Gęba nie oznacza twarzy, ani tym bardziej oblicza. Odnosi się natomiast do stosunków interpersonalnych. Dlatego też przedmiotem zainteresowania okazują się sensory, w jakie zostaje wyposażona część ciała, czyli gęba⁸¹. „Przyprawić komuś gębę” to nic innego, jak zmusić drugą osobę do przyjęcia określonej pozy oraz miny. Podobnie jak „pupa”, tak i „gęba” jest stwarzana przez drugą osobę, nie odzwierciedla „wnętrza” jednostki⁸². W przekładzie mamy do czynienia z zachowaniem identycznej konstrukcji składniowej: *Gębę mi robiła (Fris mi je delala)*, w której leksem *gęba* zyskuje właściwy ekwiwalent w postaci słowa *fris* — *gęba*⁸³ w celu podkreślenia zależności jednostki od drugiej osoby.

Józio ostatecznie uwalnia się z „więzienia” Pimki oraz nowoczesnych Młodziaków. Jednakże bohater zostaje po raz kolejny schwytyany, teraz na wsi, w siódła niedojrzałości. I tym razem kolejna próba ucieczki oraz porwanie Zosi przeświadcza go o niemożności odnalezienia własnego „ja”. Józiovi pozostaje jedynie poszukiwanie kolejnej jednostki, która uwolniłaby go z zasadzki „formy”⁸⁴:

Gdyż nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka. Przed pupą zaś w ogóle nie ma ucieczki. Ścigajcie mnie, jeśli chcecie. Uciekam z gębą w rękach⁸⁵.

Zakaj pred frisom se da zbežati samo v drugi fris, pred človekom se da skriti samo v objem drugega človeka. Pred ritko pa sploh ni rešitve. Zasedujte me, če hočete. Bežim s frisom v roki⁸⁶.

⁷⁸ W. Bolecki: *Przewodnik po labiryncie*. W: W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 277–278.

⁷⁹ W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 129–130.

⁸⁰ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka..., s. 157.

⁸¹ M. Głowiński: „*Ferdydurke*”..., s. 74–75.

⁸² E.M. Thompson: *Witold Gombrowicz...*, s. 85.

⁸³ B. Ostromęcka-Fraćzak, T. Pretnar: *Slovensko-poljski slovar...*, s. 95.

⁸⁴ W. Bolecki: *Przewodnik po labiryncie...*, s. 278–279.

⁸⁵ W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 254.

⁸⁶ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka..., s. 278.

Główny bohater nieustannie poszukiwał odpowiedniej, dojrzałej formy. Poszukiwania te kończyły się porażką. Józio jednak dorósł nie do obojętnie jakiej formy, ale do zajęcia dynamicznego stanowiska. Bowiem przeciwieństwo formy oraz niedojrzałości nie może zostać wyeliminowane. Ową opozycję może jedynie oszukać zachowanie jednostki, które wzbudzi zainteresowanie jej osobą w innym człowieku, by nie dopuścić do uzależnienia się od drugiej istoty. Dlatego też bohater mówi: *uciekam z gębą w rękach (bežim s frison v roki)*, co oznacza, że każda przyprawiona „gęba” będzie na chwilę, gdyż mając ją w rękach główna postać potrafi sobie wykreować inną „gębę”, aby pozbyć się jej wyrazistości⁸⁷.

Przekład jest swego rodzaju porozumieniem między autorem a tłumaczem, ale również porozumieniem między kulturą oryginału a kulturą tekstu przetłumaczonego. Kompetencje tłumacza (językowa, encyklopedyczna, logiczna oraz retoryczno-pragmatyczna) decydują o wartości przekładu. Na ową wartość wpływa również stopień zrozumienia oryginału przez tłumacza. Wszystkie te aspekty przyczyniają się do zrozumienia przez tłumacza skrywających się we wnętrzu tekstu oryginału zależności z innymi tekstami oraz umożliwiają mu narysowanie sobie mentalnego obrazu przekładu oraz przejść do procesu reekspresji. Tylko w ten sposób przekład może być częścią dialogu międzykulturowego, umożliwiającego zbliżenie dwóch kultur⁸⁸.

Tłumaczka starała się niewątpliwie, w sposób jak najbardziej rzetelny, oddać w przekładzie obraz groteskowej postaci walczącej o własną tożsamość. Jednakże — jak zauważa Bożena Tokarz — „pełna ekwiwalencja tekstu oryginału jest praktycznie niemożliwa, lecz dążenie do niej stanowi obowiązek tłumacza”⁸⁹.

Tłumaczka zachowuje sens oryginału na poziomie leksykalnym oraz składniowym, naśladując struktury składniowe tekstu oryginalnego bądź też zastępując je innymi kategoriami gramatycznymi. Uwzględnienie sensu tekstu prymarnego na poziomie morfologiczno-składniowym nie może naruszać przyjętych norm językowych, pozwalających właściwie odczytać tekst⁹⁰. Katarina Šalamun-Biedrzycka, naśladując struktury składniowe języka polskiego (tworząc neologizmy, oddając gry słowne), przybliży obraz kultury tekstu prymarnego w języku słoweńskim. Powinnością każdego tłumacza jest bowiem uwzględnienie w przekładzie aspektu obcości, ale w granicach dopuszczalnych przez kulturę sekundarną⁹¹. Dlatego też tłumaczka niejednokrotnie nie mogła naruszyć systemu języka słoweńskiego (np. nie mogąc zaburzyć ustalonego szyku zdania w języku słoweńskim)⁹². Wypowiedź w języku słoweńskim bowiem cechuje

⁸⁷ J. Błoński: *Forma, śmiech...*, s. 66–67.

⁸⁸ B. Tokarz: *Przekład w dialogu międzykulturowym...*, s. 10–11.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 9.

⁹⁰ *Por. ibidem*, s. 11.

⁹¹ *Por. ibidem*, s. 17.

⁹² *Por. J. Toporišič: Slovenska slovnica*. Maribor 1991, s. 532–543 — na temat szyku zdania.

między innymi skłonność do konkretyzacji oraz swego rodzaju objaśnienie stanu rzeczy⁹³. Toteż pogląd Elżbiety Tabakowskiej zakładający, że „bariery kulturowe są zbudowane (także) z gramatyki [...]”⁹⁴ znajduje swoje odzwierciedlenie w przypadku słoweńskiego tłumaczenia powieści *Ferdydurke*, gdyż na skutek konfrontacji dwóch kultur właśnie gramatyka okazuje się dla tłumacza przeszkodą, stawiającą przed nim, w określonych sytuacjach, trudną do pokonania barierę⁹⁵.

⁹³ B. Tokarz: *Przekład w dialogu międzykulturowym...*, s. 17.

⁹⁴ E. Tabakowska: *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki*. W: *Przekład — Język — Kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002, s. 25.

⁹⁵ Por. *ibidem*, s. 27.

Marzena Osmólska

Groteskni lik v Gombrowiczevim romanu *Ferdydurke* v prevodu Katarine Šalamun-Biedrzycke

Povzetek

Groteska je estetska kategorija, ki ruši ustaljeno predstavo o svetu, predstavlja sestavljenost in tuje oblike pojavov, ki vzbujajo začudenje. Na Poljskem se je izraz groteska prvič pojavil na začetku XIX. stoletja kot izposojenka iz nemškega jezika. Raziskovalci književnosti in umetnosti XX. stoletja trdijo, da se je groteska v poljski književnosti pojavila ob koncu modernizma. Možen je tudi drugačen pogled, ki pravi, da je bila umetnost modernizma groteskna skoraj v celoti.

Groteska v romanu *Ferdydurke* obsega vsa področja dela, tudi jezik. Ta groteskni jezik, ki ga med drugim zaznamujejo neologizmi, prepletanje patetičnega in pogovornega jezika, je lahko izziv za prevajalca. Pri oblikovanju grotesknega lika pomembno vlogo odigravajo deli telesa (npr. ritka in fris), ki imajo v romanu simboličen pomen. Pisatelj uporablja tudi neologizme in ruši besedni red, da bi dosegel grotesken učinek dogodkov. Prevajalka si je prizadevala, da bi v prevodu ohranila enako sliko grotesknega lika, čeprav ni mogla včasih premagati jezikovnih ovir. Ohranila je enak pomen na leksikalnem in skladenjskem področju. Prevajalka oponaša skladenjske strukture izvornega besedila ali uporablja druge slovnične kategorije. Vsak prevajalec namreč mora ohraniti v prevodu enak model sveta.

Ključne besede: Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* v slovenskem prevodu, groteska, karakter, prevod.

Marzena Osmólska

The grotesque character of Witold Gombrowicz's *Ferdydurke*
translated by Katarina Šalamun-Biedrzycka

Summary

The grotesque is an aesthetic category, which undermines the conventional and acknowledged image of the world, illustrates the complexity of certain phenomena and their other surprising aspects. In Poland the term „grotesque”, being a calque from German, was first used at the threshold of the 19th-century. However, according to the Polish 20th-century literature and art researchers, grotesque becomes prominent in Polish literature on the verge of modernism. The assumption that modernist art had an almost entirely grotesque character cannot however be ruled out.

Grotesque manifests itself in the novel *Ferdydurke* on each level of the work, including language. The grotesque character of the language is shown among other things through neologisms and a mixture of pompous and colloquial style. Body parts (such as bottom and mug), having a symbolic meaning throughout the novel, play an important part in giving the figures their grotesque character. The language of the novel may undoubtedly constitute a problem for the translator, as the writer uses neologisms and disturbs the word order to achieve a grotesque character of events. The translator tried to deliver an identical image of the grotesque character in her translation. Frequently, the translator couldn't however disturb the correctness of the Slovenian language. She preserves the sense of the original on the lexical and syntactic level through imitating the syntactic structures of the original or through replacing them with other grammatical categories. Each translator must recreate the model of the world embedded in the source text.

Key words: Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* in the Slovenian translation, grotesque, character, translation.