

Bożena Tokarz

Gombrowicz w Słowenii : ramy interpretacyjne czasu i przestrzeni kulturowej

Przekłady Literatur Słowiańskich 3/1, 234-251

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.

Bożena Tokarz

Gombrowicz w Słowenii: ramy interpretacyjne czasu i przestrzeni kulturowej

Witold Gombrowicz znany jest w Słowenii z przekładów trzech powieści — *Ferdydurke* (1937), *Trans-Atlantyku* (1953) i *Kosmosu* (1965), a także *Dziennika* (1957, 1962, 1966) — w wyborze, zbioru opowiadań *Bakakaj* oraz dramatu *Iwona, księżniczka Burgunda* (1938), wystawionego w 1991 r. w Lublanie, w teatrze Mestno gledališče ljubljansko, w przekładzie Igora Lamperta. Przekład fragmentu tego dramatu Majdy Križaj zamieściło czasopismo „Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega” 1990/1991, nr 3. Katarina Šalamun-Biedrzycka opublikowała w 1974 r. powieść *Ferdydurke* w swoim tłumaczeniu, dla której kontekst historycznoliteracki dopisała w 1983 r., dzięki przygotowanej przez siebie antologii polskiej prozy współczesnej od Gombrowicza i Schulza do Stachury pt. *Varujte me, mile zorje* (*Strzeżcie mnie mile zorze*). Niko Jež w 1998 r. wydał drukiem tłumaczenie *Trans-Atlantyku*, a w 2007 r. wspólnie z Karmen Jež — *Kosmos*. *Dziennik* natomiast ukazał się w wyborze i przekładzie Mladena Pavičicia w 1998 r., a opowiadania z tomu *Bakakaj* w tłumaczeniu Jany Unuk — w 2008 r. Wydawałoby się, że obecność Gombrowicza na słoweńskim rynku czytelnictwa jest ciągła, a zapotrzebowanie na jego prozę wzrasta.

Powieści wydano w dużym, renomowanym wydawnictwie Cankarjeva založba w Lublanie, a opowiadania w jednym z mniejszych wydawnictw — LUD Šerpa. Można by więc przypuszczać, że twórczość ta jest ceniona i odgrywa ważną rolę w słoweńskim życiu literackim w szerszym i węższym artystycz-

nym rozumieniu. Niewiele dowodów jednak na to wskazuje, choć chętnie jest ona czytana przez koneserów. Nieliczne są wypowiedzi krytycznoliterackie na łamach czasopism i brak w zasadzie dialogu literackiego czy metaliterackiego z tekstami polskiego pisarza. Jeżeli funkcjonują one w jakimś stopniu inspirująco, to w sposób ukryty, możliwy do odczytania dzięki analizie porównawczej. Na pewno słoweńscy pisarze nie wyrażają tak jednoznacznie i w sposób zaangażowany swojego stosunku do Gombrowicza, jak Milan Kundera, nazywając w *Zdradzonych testamentach* jego powieść *Ferdydurke* jednym z najważniejszych utworów literatury środkowoeuropejskiej¹. Jednocześnie należy dodać, że Czesi przetłumaczyli, poza *Trans-Atlantykiem*, *Wspomnieniami polskimi* i rozmowami z Dominikiem de Roux, całą prozę Gombrowicza.

Trudność w śledzeniu międzykulturowego dialogu literackiego w słoweńskiej prozie pogłębia fakt, że poza przekładami Gombrowicza pojawiły się, mniej więcej w tym samym czasie (począwszy szczególnie od drugiej połowy lat osiemdziesiątych minionego wieku), przekłady z literatur amerykańskich. Powstała między nimi niezamierzona korespondencja, mimo różnicy czasowej między wydaniem oryginałów polskich i amerykańskich (zarówno prozy realizmu magicznego, jak i prozy metafikcyjnej). Doprowadziło to do zatarcia różnic między nimi. W tej samej, słoweńskiej przestrzeni kulturowej spotkały się odległe czasowo utwory, między innymi: Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza, Gabriela Garcii Márqueza, Jorge Luisa Borgesa, Johna Bartha i innych. Przesunięty czas recepcji przekładowej sprawił, że Gombrowicz nie zaistniał w świadomości i literaturze słoweńskiej jako rewelator w sferze filozoficznej, społeczno-psychologicznej i estetycznej, choć wykraczał daleko poza swoją epokę nie tylko w polskiej przestrzeni kulturowej. Należy bowiem pamiętać, że znacząca — także ze względu na stawiane pytania ontologiczne i artystyczne — jego powieść *Ferdydurke* ukazała się w 1937 r. W swojej twórczości literackiej dokonał Gombrowicz przewartościowania filozoficznego (między innymi całości), społecznego (np. hierarchiczności, stereotypu) i estetycznego (np. gry intertekstualne, technika rozsypanych puzzli, kontestacja artystycznych form zastanych) przed pojawieniem się francuskiej grupy myślicieli skupionych wokół „Tel Quel”, pism Michela Foucaulta, Jean-François Lyotarda, Gilles’a Deleuze’a czy Rolanda Barthesa. Jego utwory tłumaczone były na ok. 30 języków, począwszy od przekładu *Ferdydurke* na język hiszpański w 1947 r. oraz *Ślubu* po raz pierwszy opublikowanego także w Argentynie w języku hiszpańskim. Pisarze i literaturoznawcy argentyńscy jako jedni z pierwszych zauważyli wyjątkowość tej twórczości, spośród Słowian natomiast — Chorwaci; wybitny polonista, profesor Uniwersytetu w Zagrzebiu Zdravko Malić (1933—1997) jest autorem wielu pionierskich rozpraw o Gombrowiczu, które publikował począwszy od końca lat sześćdziesiątych XX w.

¹ Por. M. Kundera: *Zdradzone testamenty*. Tłum. M. Bińczyk. Warszawa 1996, s. 226—227.

Przekładów twórczości Gombrowicza w Słowenii podejmują się tłumacze mający długie i bogate doświadczenia z kulturą, literaturą, językiem i rzeczywistością polską. Są oni, w większości, polonistami, jak Niko Jež, byli lektorami języka słoweńskiego w Polsce, jak Jana Unuk i Mladen Pavičić, czy — jak Katarina Šalamun-Biedrzycka — związali swoje życie z Polską. Znają dobrze, poznają i rozumieją obie kultury, zarówno to, co je różni, jak i to, co jest im wspólne. Sami swoim życiem w dwóch kulturach przekraczają granice między nimi, lecz ich nie zacierają. Przekroczeniem granicy kulturowej byłby już sam wybór twórczości właśnie tego polskiego autora, gdyby nie spotkanie się jej odbioru z inną, bo niesłowiańską literaturą o szerszym zasięgu terytorialnego oddziaływania. Katarina Šalamun-Biedrzycka dokonała takiego prekursorskiego przekroczenia słoweńskich przyzwyczajęń odbiorczych, wprowadzając do rodzimjej świadomości literackiej pisarza polskiego, który epatował chaosem, anarchią i dowcipem, z czego wynikają podstawowe pytania egzystencjalne, społeczne, psychologiczne i kulturowe. Nie bez przyczyny wybrała *Ferdydurke*. W powieści tej bowiem koncentrują się wszystkie problemy, rozwijane później, wątpliwości i refleksje pisarza o różnym stopniu abstrakcyjności i realności, dotyczące istoty bycia i granic jego oczywistości. Podobne pytania stawiane przez filozofów XX w. (Husserl, Heidegger, Sartre) wróciły z większą siłą w drugiej połowie wieku, w zmienionej dramatycznie sytuacji społecznej, politycznej i cywilizacyjnej. W powieści zwraca uwagę pewna prawidłowość wynikająca z ciągów nieprawidłowości uporządkowanych w przestrzeniach: szkoły (instytucji), cywilizacji i nowoczesności oraz w tradycji kulturowej i naturze. Jest nią napięcie między chaosem i całkowitą przypadkowością a dążeniem do porządku zamkniętego w formie. Sprzeczne dążenia stanowią o dramacie egzystencjalnym. Tragedią jest zatrzymanie procesualności życia w formie, a forma może być różna: tradycja, konwencja, literatura, władza, towarzyski sposób bycia itp., czyli jakiegokolwiek granice — kulturowe, literackie, społeczne, obyczajowe. Przypadkowość oraz wysiłki jej zrozumienia i opanowania, tzn. odnalezienia się podmiotu w rzeczywistości, określają kondycję człowieka w aspekcie dynamicznym, określając krąg rozważań Gombrowicza. Spójny obraz świata i podmiotu rozpada mu się poddawany krytyce i ośmieszeniu lub jest zaprzeczeniem jakiegokolwiek pewności istnienia. Skarnawalizowanie w *Ferdydurke* tradycji, kultury, instytucji i cywilizacji postępu nie przynosi karnawałowego oczyszczenia, choć ich groteskowe przedstawienie wywołuje śmiech². Niepokój płynący ze składania i rozkładania obrazu rzeczywistości osiąga swój czysty, ontologiczny i antropologiczny wymiar w ostatniej jego powieści zatytułowanej *Kosmos*. Między *Ferdydurke* a *Kosmosem* coraz bardziej zanika centralne miejsce świata przedstawionego jako rzeczywistości fikcyjnej; coraz bardziej staje się on preteks-

² Por. M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'go*. Tłum. A. i A. Goreniewie. Oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja tłumaczenia S. Balbus. Kraków 1975.

tem do rozważań, choć zachowuje swoją formalną strukturę. Zredukowane w *Kosmosie* zdarzenia są znakami ustanawianej przez Gombrowicza ontologii i epistemologii, znakami znaczenia nadawanego światu, którego zdarzenia wydobywa z chaosu podmiot poznający. W zależności od przyjętej perspektywy widzenia, zbiorowej lub jednostkowej, postrzegający je człowiek nadaje im formę lub wtłacza w jakąś już istniejącą, ponieważ nie może inaczej zrozumieć i zakomunikować swego poznania. Subiektywizacja poznania – podkreślana przez Gombrowicza — wraz z subiektywizacją istnienia odbywa się w polskim kostiumie i w polskich realiach, które ukształtowały pisarza, co Kundera nazywa przestrzenią środkowoeuropejską. Zapowiadała i przedstawiała to, co w ostatnim ćwierćwieczu oznaczało odrzucenie dotychczasowego paradygmatu kultury, kryzys tożsamości³, negację wielkich narracji⁴, dekonstrukcję⁵. Polemiczność, negacja i zwątpienie stanowią wartość uniwersalną prozy Gombrowicza. On jednak podważał wszystko to, co uznane we własnej kulturze, by pokazać pułapki tkwiące w bezkrytycznym powielaniu nawet tego, co historycznie miało ogromną wartość kulturową, polityczną, społeczną czy literacką. W swoim czasie nadawało bowiem sens światu. Polska historia, kultura i literatura dostarczają bogatego materiału do przedstawienia nieetyczności zawierzenia raz ustalonej formule świata, która w rękach manipulatorów nie tylko staje się groteskowa, lecz w efekcie odbiera wolność i kreatywność jednostce. Trudnością w przekładzie twórczości Gombrowicza — również słoweńskim — było i jest polskie *exemplum*, czyli modele stereotypowe („kapsuły kulturowe”), takie jak: kultura szlachecka i ziemiańska, „z polską szlachtą polski lud”, martyrologia narodowa, patriotyzm, honor, kanikuła. Gombrowicz ośmieszał ich stereotypowe użycie publiczne, lecz nie same zjawiska, co wywoływało ostrą krytykę po obu stronach barykady ideologicznej, wśród znacznej części emigracji i w PRL-u.

W dokonanym przez tłumaczy słoweńskich wyborze utworów Gombrowicza widoczny jest porządek historycznoliteracki, począwszy od dojrzałej artystycznie powieści z lat trzydziestych minionego wieku i z tego samego czasu pochodzącego dramatu do jednego z ostatnich jego utworów z lat sześćdziesiątych. Składają się na niego różne czasoprzestrzenie, w jakich przetłumaczono poszczególne utwory. Czasoprzestrzeń przekładów zmienia bowiem ramy interpretacyjne tworzone i stosowane przez tłumacza na poziomie makrowyborów (w tym przypadku autora i utworu) i mikrowyborów dotyczących tworzonego przez niego podobieństwa do oryginału. Można więc sądzić, że fizyczny czas i przestrzeń uwikłane w wydarzenia społeczne, polityczne i kulturowe motywują dokonane wybory, nadając im ciągłość historycznoliteracką, niekoniecznie zamierzoną przez tłumaczy. Jednocześnie nie można odrzucić celowości takiego

³ Por. m.in. B. Skarga: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*. Wyd. 2. Kraków 2009.

⁴ Por. m.in. J.-F. Lyotard: *Kondycja ponowoczesna*. Tłum. M. Kowalska, A. Migasiński. Warszawa 1997.

⁵ Por. A. Burzyńska: *Dekonstrukcja i interpretacja*. Kraków 2001.

porządku. Posłowania do przekładów mają charakter historycznoliteracki, ponieważ piszący je tłumacze dbają o osadzenie przedstawianego utworu w kontekście oryginału po to, by czytelnik słoweński lepiej zrozumiał, przeżył i poznał dzieło obcej kultury.

Znając kulturę oryginału, tłumacz jest ograniczony w procesie reekspresji, czyli na poziomie pragmatyczno-retorycznym, przez kulturę rodzimą, wpisana w język i formy literackie, w których dokonuje reekspresji. Ma powiedzieć to samo, lecz za pomocą innych środków, ukształtowanych przez obce oryginałowi środowisko. Granice, jakie napotyka, nie są wyłącznie granicami języka, lecz dotyczą mechanizmów konceptualizacji, czasu i przestrzeni (fizycznej, geograficznej, społecznej, politycznej, historycznej, ikonicznej i kulturowej z całą jej różnorodnością dziedzin). Konceptualizacja uzależniona jest od zespołu doświadczeń zbiorowych i jednostkowych, empirycznych i umysłowych, pozostawiających ślad mentalny w pojęciowym wyrażaniu doświadczenia. Mimo że te same mechanizmy mentalne (selekcja, pamięć, generowanie nowych informacji) kierują procesami poznawczymi, warunki, w których dokonuje się konceptualizacja doświadczenia są różne. Są nimi czas i przestrzeń fizycznie i symbolicznie rozumiane. One tworzą ramy interpretacyjne, inne w oryginale i inne w przekładzie, dla konceptualizacji literackiej. Każdy przekład jest konceptualizacją z konceptualizacji, jaką jest oryginał, co rozszerza ramy interpretacyjne o specyficzne doświadczenie umysłowe, czyli o umiejętność czytania i przeżywania tekstu symbolicznego. Zatem znaczenia pojęć są uwarunkowane kulturowo, choć konceptualizacja jest zjawiskiem uniwersalnym, na co wskazują prace z zakresu psychoanalizy, psycholingwistyki i językoznawstwa kognitywistycznego⁶. Ramy interpretacyjne tłumacza określają więc: jednostkowy i zbiorowy mechanizm konceptualizacyjny, tradycja konceptualizacji literackich w kulturze przyjmującej oraz czas i przestrzeń, w jakich tłumacz dokonuje wyborów translatorskich (makro i mikro).

W dobie współczesnej rola kulturowych uwarunkowań znaczenia (związanych z różnicą) wymaga uwzględnienia aspektu globalnego, odpowiedzialnego za hybrydyzację kultury⁷. Ewolucja środków komunikacji i przekazywania informacji, zmiana współczesnej ikonosfery i związanej z nią psychosfery, a także przekłady, spotęgowały zjawisko przenoszenia elementów jednej kultury do drugiej. Wiele kultur zawiera w sobie obce elementy, traktowane jako własne, ponieważ funkcjonują one inaczej i w innej całości. Kultura hybrydyczna, choć złożona z elementów niejednorodnych, nie jest kulturą nijaką, lecz określona przez wybór i kompozycję. Postępująca (z różnym nasileniem) przez ostatnie dwa wieki ewolucja tożsamości, pluralizacja i hybrydyzacja kulturowa mają

⁶ Por. koncepcje psycholingwistyki, C.G. Junga, L. Talmy'ego, teorię Sapira-Whorfa.

⁷ Por. W. Welsch: *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*. W: *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*. Cz. 2. Red. R. Kubicki. Poznań 1998, s. 195—222 — na temat hybrydyzacji kultury.

również wpływ na ramy interpretacyjne w wyborach translacyjnych tłumaczy oraz w odbiorze przekładu.

Rekontekstualizacja prozy Gombrowicza w przekładach słoweńskich dokonała się w trzech różnych ramach interpretacyjnych, czasowych i przestrzennych w latach siedemdziesiątych, dziewięćdziesiątych i w 2000.

Gdy w 1974 r. ukazał się przekład *Ferdydurke*, nie funkcjonowały jeszcze w słoweńskiej przestrzeni czytelniczej przekłady prozy amerykańskiej — ani metafikcyjnej, ani z kręgu realizmu magicznego. Pojawiły się one dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych, między innymi: zbiór opowiadań *El colonelo no tiene quién le escriba* (*Polkovnik nima nikogar, ki bi mu pisal*, 1979) Márqueza w tłumaczeniu Niny Kovič, a w latach osiemdziesiątych, np. J.L. Borgesa *The Web* (*Splet*, 1986) w przekładzie Igora Bratoža, w 1988 r. zaś Mladinska knjiga wydała antologię *Ameriška metafikcija* (wybór prozy Johna Bartha, Donalda Barthelme'a, Roberta Coovera i Thomasa Pynchona) w tłumaczeniu Andreja Blatnika, Igora Bratoža, Aleša Debeljaka, Andreja Jereba i Igora Zebela. Zastanawiający w kontekście przekładu *Ferdydurke* jest fakt, że jeden z reprezentantów ludycznego nurtu modernistycznego w prozie słoweńskiej lat osiemdziesiątych minionego wieku Branko Gradišnik opublikował w 1977 r. zbiór opowiadań pt. *Čas*, uznawany za początek słoweńskiego postmodernizmu⁸. Ryzykowne byłoby jednak twierdzenie, jakoby fakt ten pozostawał w jakimś związku z przekładem *Ferdydurke*; pisarz słoweński jest również tłumaczem z literatury anglojęzycznej, z której mogły płynąć dla niego artystyczne inspiracje. Niewątpliwie już wówczas idea artystyczna prozy Gombrowicza stała się dla odbiorcy słoweńskiego zbyt bliska oddziaływaniu nurtów zachodnich, nie będąc jednak krótką formą narracyjną, pociągającą dla pisarzy i czytelników. Jej inność polegała na pewnej egzotyczności ziemiańskiego i szlacheckiego rodowodu stereotypów należących do przeszłości oraz na obecnej konkretyzacji Gombrowiczowskiej idei zamknięcia w formie, którą upolityczniły aktualne wydarzenia: w 1974 r. również w Słowenii wprowadzono zaostrożoną ustawę o cenzurze. Nie zadawano więc sobie pytań, jaki jest cel gry prowadzonej przez autora z nacechowanymi elementami kultury narodowej.

W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku szczególnie dotkliwie dawało o sobie znać zamknięcie jednostki i społeczeństwa przez władzę w formie instytucji represywnych. Kategoria filozoficzno-estetyczna Gombrowiczowskiej Formy denotowała konkretne, stosowane przez władzę mechanizmy społeczno-polityczne, co redukowało jej szerokie spektrum konotacyjne. Poza powieścią *Ferdydurke*, dostępną w bibliotekach uniwersyteckich, twórczość Gombrowicza była wówczas zakazana i nieznaną w Polsce, o czym tłumaczka znakomicie

⁸ Por. M. Juvan: *Postmodernizem in „mlada slovenska proza”*. „Jezik in slovstvo” 1988/1989, št. 3; T. Virk: *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana 2000 — na temat słoweńskiej prozy postmodernistycznej.

wiedziała, doświadczając tej sytuacji politycznej. Dokonując wyboru, dostrzegła wartość uniwersalną powieści, mimo lokalnego, polskiego kodu kulturowego, a także aktualność jej przesłania ideowego. Niestety, nie przełożyło się to na konsekwencje artystyczne w literaturze słoweńskiej, czyli „życie” przekładu.

Dlatego wybór *Ferdydurke* jako pierwszej powieści Gombrowicza przetłumaczonej na język słoweński przez Katarinę Šalamun-Biedrzycką świadczy o wiedzy oraz intuicji literackiej i kulturowej tłumaczki. Jednocześnie zmuszał ją do respektowania obcości w przekładzie ze względu na wymienione „kapsuły kulturowe”, którymi posługiwał się Gombrowicz. Kapsuły kulturowe oznaczają coś więcej niż słowa klucze kultury, ponieważ zawierają w sobie treści pojęciowe, wyobrażeniowe, uczuciowe i doznaniowe. Mogą nimi być: pojedyncze leksemy, związki frazeologiczne, przysłowia, mechanizmy morfologiczne języka, schematy myślowe, „obrazy w naszych głowach”, zachowania komunikacyjno-ekspresywne, mity, legendy itp., które służą aktualizacji pamięci historycznej, społecznej, religijnej, politycznej i ludycznej zbiorowości oraz całej, typowej dla niej, ikonosfery i psychosfery. Bez zrozumienia ich znaczenia i roli, jaką odgrywały w kulturze polskiej, niemożliwe było dotarcie do wartości uniwersalnych. Z nich wynikają formy, za pomocą których uzyskał autor dysonanse groteskowe na poziomie leksyki (polisemia), morfologii i składni (np. deminutiva, kategorie gramatyczne nacechowane przez swoje użycie) oraz stylistyki (np. funkcja powtórzeń, solecyzm). Niewątpliwie barierę dla tłumacza stanowi w twórczości Gombrowicza model kultury szlacheckiej oraz polski model patriotyzmu i honoru ukształtowany przez literaturę romantyczną. Jego brak lub odrębność w kulturze docelowej przekładu zmusza do poszukiwania przez tłumacza podobieństwa w innych tekstach kultury rodzimej lub do przyjęcia postawy zgody na to, by go prowadził tekst oryginału, co może grozić niezrozumieniem znaczeń kontekstowych przez odbiorcę⁹. Z odczytaniem znaczeń kontekstowych tłumaczka nie miała większych kłopotów, ponieważ kultura polska, szlachecka i chłopska, była już wcześniej przybliżana Słoweńcom przez tłumaczy *Trylogii* Henryka Sienkiewicza (Miklavž Podravski i in.) i *Chłopów* Władysława Reymonta (Jože Glonar i in.), a polską poezję romantyczną przyswajała sukcesywnie słoweńskiemu czytelnikowi Rozka Štefan. Odbiorca dysponował więc wcześniejszymi obrazami polskiej kultury przetworzonymi literacko w przekładzie.

Ramę interpretacyjną odbioru przekładu *Ferdydurke* stanowiła sytuacja polityczna i kulturowa lat siedemdziesiątych minionego wieku. W Słowenii wzrastał krytycyzm, zapoczątkowany w latach sześćdziesiątych, w stosunku do władzy socjalistycznej, jej haseł i wzorców osobowych, ukształtowanych przez ideologię wcielaną w sztuki plastyczne, film i spektakle życia publicznego. Model bohatera — Titowskiego partyzanta — już nie tylko przestał być wzorcem idealnym,

⁹ Por. U. Eco: *Kody i subkody*. W: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 110—124.

lecz nie spełniał też swojej propagandowej funkcji, choć jugosłowiańskie filmy partyzanckie nadal należały do jednych z lepszych. Narastała więc opozycja ludzi sztuki wobec ówczesnej polityki. Jednocześnie w latach siedemdziesiątych wprowadzone zostały znaczne ograniczenia przez cenzurę, dotyczące swobody wypowiedzi krytycznych. Kultura i sztuka znów znalazły się pod nadzorem¹⁰.

Powieść Gombrowicza nabrała aktualności, stając się groteskową parabolą dla kultury przyjmującej, choć swą uniwersalność zawdzięcza temu, co lokalne, polskie. Jednak formą artystyczną, typem narracji różniła się od prozy słoweńskiej lat siedemdziesiątych, w której dominował modernizm¹¹ (egzystencjalistyczny w swej wymowie, lecz oparty na ciągach skojarzeniowych, psychoanalizie, rozbudowanym monologu wewnętrznym wzorowanym na *Ulyssesie* Joyce'a czy powieści Prousta), np. utwory Andreja Hienga, Vladimira Zupana, Florjana Lipuša, a także pisarzy poprzedniej generacji. Nurt neoawangardowy, korespondujący z *nouveau roman*, reprezentował Rudi Šeligo. Obok rozwijał się nurt ludyczny, np. proza Dimitrija Rupla, w ramach którego mógłby zostać podjęty dialog z Gombrowiczem.

Tłumaczka wprowadziła więc polską powieść w ramy interpretacyjne, określone z jednej strony przez politykę, z drugiej zaś — przez stan prozy słoweńskiej, operującej bardziej ironią niż groteską. Wobec przytoczonych okoliczności szerszy odzew w słoweńskiej świadomości literackiej tego okresu mogłaby znaleźć proza Gombrowicza, gdyby przekład zawierał jakąś hipotezę interpretacyjną¹².

Obcą kulturę można poznać, trudniej jest się w niej odnaleźć, czyli odczuć ją prawie sensualnie, co jest szczególnie kłopotliwe w przypadku instrumentalnego jej zastosowania jako nośnika innych znaczeń¹³ w strukturze groteski. Dając np. ekwiwalent mowy narratora-bohatera, opartej na solecyzmie, będącym pozostałością stylu gawędowego — czego przykładem są *Pamiętniki* Paska, jeden z „ko-tekstów” — tłumacz powinien szukać nie tylko odpowiedniości strukturalnej, lecz także funkcjonalnej, konstruując podobieństwo z oryginałem. Amorficzność stylistyczna gatunku dostarcza nadkodowania retorycznego i stylistycznego przez wskazanie na mechanizm mentalny kierujący wypowiedzią, ukształtowany przez historyczno-kulturowe uwarunkowania. Gombrowicz buduje konstrukcję solecyzmu na błędnym użyciu narzędnika w zdaniu w połączeniu wyrazowym, opartym na czasowniku zwrotnym *zakochać się*:

Pimko [...] starością i staroświeckością chciał zakochać mnie w młodości i nowoczesności¹⁴.

¹⁰ Por. P. Vodopivec: *Od Pohlinove slovnice do samostojne države*. Ljubljana 2006.

¹¹ Por. R. Nycz: *Język modernizmu*. Wrocław 1997 — rozumienie terminu „modernizm”.

¹² Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Wyd. 2. Warszawa 1999 — na temat śladów tłumacza.

¹³ Por. triadyczna koncepcja znaku Ch.S. Peirce'a.

¹⁴ W. Gombrowicz: *Ferdynurke*. Kraków 1986, s. 105.

Pimko [...] s starostjo in staromodnostjo je hotel doseči, da bi se jaz zaljubil v mladost in sodobnost¹⁵.

W języku słoweńskim narzędnik używany jest z przyimkiem (np. *grem z avtom* — jadę samochodem, *pišem s svinčnikom* — piszę ołówkiem, podobnie jak wspólnie coś z kimś robić). W języku polskim przyimek użyty z narzędnikiem wskazuje na osobę i czynność razem z nią wykonywaną, czyli narzędnik bez przyimka odnosi się do wykorzystania czegoś w jakimś celu. Tłumaczka dała się poprowadzić kategorii fleksyjnej obecnej w oryginale, lecz w innym paradygmacie językowym utraciła instrumentalność charakteryzującą działanie Pimki. Jest ono groteskowe, ponieważ starość i staromodność mają być narzędziem w procesie emocjonalnego zaangażowania w młodość i nowoczesność, paradoksalnie dlatego, że w kulturze starość i tradycja są szanowane i mogą przynieść oczekiwany skutek perswazyjny. Dodatkowo ich wartościowanie likwiduje cel manipulacyjny i obnaża szanowane wartości. Manipulacyjność formy (hierarchii w kulturze) podkreśla w oryginale błędne użycie czasownika *zakočač się*, który został pozbawiony przypisanej mu strony zwrotnej. Zakočač można się w kimś, nie można zakočač kogoś w czymś, jak u Gombrowicza. Błąd gramatyczno-łączliwościowy piętnuje manipulację za pomocą wykorzystania emocji, co czynią wszyscy manipulatorzy, postępując zgodnie z przyjętą formą. Dlatego tłumaczka, nie chcąc i nie mogąc (ryzykowałaby niezrozumieniem) naśladować mechanizmu językowego obecnego w oryginale, zdecydowała się na konstrukcję zdania podrzędnego, okolicznikowego celu, pozostawiając metaforyczność i abstrakcyjność kategorii (młodość), czyli przedmiotu zakochania. W oryginale Młodziakówna odsuwana jest na drugi plan, na pierwszym natomiast jest młodość, którą ona ukonkretnia. Słoweńskie zdanie okolicznikowe celu silniej niż oryginał podkreśla konkret działania. Całość tego fragmentu zostaje jednak pozbawiona sensu instrumentalnego wykorzystania wartości przypisywanych wiekowi i tradycji przez zastosowanie konstrukcji przyimkowej w narzędniku. Tym samym gubi się niepoprawna łączliwość wyrazów w oryginale, która jest nacechowana znaczeniowo. Sugeruje bowiem weryfikację starości i tradycji jako bezkrytycznie przyjmowanych wartości. Tłumaczka miała do wyboru dwie drogi: złamanie normy języka rodzimego lub odnalezienie odpowiedniego funkcjonalnie i semantycznie intertekstu¹⁶ w kulturze przyjmującej.

Geneza solecyzmu tkwi w błędzie popełnionym w zakresie składni z powodu nieprawidłowego zastosowania połączeń wyrazowych, lecz funkcjonuje on jako figura retoryczna. Ten błąd językowy polega na nadmiarze, wynikającym z dodawania określeń i informacji bez przestrzegania ich logicznego porządku kategoryzacyjnego. Często był obecny w narracji gawędziarskiej, także w po-

¹⁵ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Prev. K. Šalamun-Biedrzycka. Ljubljana 1974, s. 134.

¹⁶ Terminu „intertekst” używam w znaczeniu stosowanym przez Annę Majkiewicz; por. A. Majkiewicz: *Intertekstualność — implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008.

łączeniu z licznymi w niej barbaryzmami, co charakteryzuje pewien porządek mentalny, towarzyszący poznawaniu, który jest oparty na metonimii i tworzy konstrukcje palimpsestowe. Na poziomie stylistyki figura solecyzmu pozwala wydobyć paradoksalność zachowania czy jakiegokolwiek działania.

Tłumaczka nie odnalazła w literaturze rodzimej właściwego intertekstu albo nie odczytała kontekstowego nacechowania użycia tej figury, choć w tym konkretnym przypadku wydobyła groteskowy dysonans, absurdalność formy pozbawionej znaczenia i służącej manipulacji. Jako taka posłużyła Gombrowiczowi kultura szlachecka i tradycyjne wartości, których nadużywanie pozbawiło i pozbawia je sensu, ponieważ konwencja (norma) powielana jest automatycznie bez jej konfrontacji z rzeczywistością. W *Kosmosie* forma towarzyskiej konwersacji, wywodząca się z gawędy, przekształca się już w bełkot.

Nie zawsze więc poddanie się przez tłumacza tekstowi służy mediacyjności przekładu, ze względu na brak sygnału interpretacyjnego skierowanego do odbiorcy odnośnie do scenariusza i ramy poznawczo-interakcyjnej w kulturze rodzimej, za pomocą której mógłby zbliżyć się do oryginału. Proces przekładu odkrywa — jak twierdzi Paul Ricœur — obcość własnego języka¹⁷ w stosunku do idei, którą ma przekazać za oryginałem, przyczyniając się w ten sposób do jego wzbogacenia. Jednocześnie trzeba pamiętać, że tłumaczenie nie jest tożsame z oryginałem, lecz zbliża się do niego, dążąc do równoznaczności¹⁸. Tłumacz szuka również podobieństwa, konstruując to, co porównywalne.

Tak zrobił Niko Jež w przekładzie *Trans-Atlantyku*, powieści jeszcze silniej nacechowanej kompleksem polskim, który ważny sam w sobie (jak w całej twórczości Gombrowicza) służy autorowi także do wyrażenia jego wątpliwości psychologicznych i filozoficznych. W celu podkreślenia dysonansu groteskowego między stereotypem ideologicznym a rzeczywistością na poziomie stylu wypowiedzi stanął on również przed barierą kulturową gawędy. Wiedział, że nie może pominąć nadkodowania retoryczno-stylistycznego gatunku ani za pomocą amplifikacji przekazać jego znaczenia. W tekście skierowanym do odbiorcy sekundarnego zbudował związek podobieństwa ze względu na funkcję, jaką pełni nacechowana forma gatunkowa w oryginale. W tym celu posłużył się strukturą intertekstu, zbliżonego w kulturze słoweńskiej do języka gawędy — kazaniem Janeza Svetokriškega¹⁹. Kazania pełnią funkcję tekstu kanonicznego w powieści, mimo że są związane z Kościołem i z religią.

Płaszczyznę porównawczą tworzą nie tyle komunikowane w obu tych gatunkach treści, ile typ dyskursu oparty na podobnym układzie komunikacyjnym.

¹⁷ Por. P. Ricœur: *Paradygmat tłumaczenia*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. Tłum. T. Swoboda, S. Ulaszek. Słowo wstępne E. Balcerzan. Gdańsk 2008, s. 39—52.

¹⁸ Por. P. Ricœur: „Przejście”: *przekładać nieprzekładalne*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu...*, s. 53—59.

¹⁹ Por. B. Tokarž: *Trans-Atlantik v prevodu Nika Ježa*. In: *Slovenski roman*. Ur. M. Hladnik. Ljubljana 2003, s. 557—566.

Porozumienie między nadawcą a odbiorcą opiera się w nich na wierze, z którą jest związana wiarygodność mówcy. W *Exemplach* Janeza Svetokriškega wiara w Boga i sprawiedliwość boską czyni przykłady przytaczane przez kaznodzieję w pełni wiarygodnymi; nadaje im dużą siłę perswazyjną. Tym samym mówca, piętnując grzechy, ustala normy obyczajowe i moralne — kanon. Odbiorca gawędy wierzy inaczej w opowiadane historie²⁰. Nie jest to wiara w transcendentę, lecz w prawdziwość zdarzeń. Dotyczą one najczęściej wykazywanych przez opowiadacza aktów waleczności, odwagi, poświęcenia, lecz także siły i przemocy w imię przyjętych racji. Gawęda też stworzyła kanoniczny obraz charakteru Polaka (stereotypowy), wyidealizowany w literaturze romantycznej. O prawdziwości opowiadanych historii (też przypominają exempla) zaświadcza narrator będący uczestnikiem wydarzeń. W obu zdarzeniach komunikacyjnych nadawca odwołuje się do sfery emocjonalnej odbiorców — do wiary i współodczuwania, posługując się unaocznieniem opowieści i/lub uaktualnieniem stereotypów. W tym celu w określony historycznie i indywidualnie sposób używa języka, przystosowując go do sytuacji mówienia. Zarówno gawędę, jak i kazanie ukształtowała komunikacja ustna, czyli bezpośredni kontakt nadawcy z odbiorcą, co znalazło odzwierciedlenie w języku, między innymi: w postaci rytmizacji składniowej wypowiedzi, w częstych powtórzeniach, hiperbolizacji czy wyrażeniach okazjonalnych, które pozbawione znaczenia pełnią funkcję znaczeniową i fatyczną, opartą na porozumieniu z odbiorcą i utrzymaniu z nim kontaktu²¹. Rytmizację uzyskuje narrator *Trans-Atlantyku* przez powtarzanie konstrukcji imiesłowowych (imiesłowu przymiotnikowego czynnego) i czasowników w formie osobowej, umieszczanych często na końcu zdania lub jego czytelnej znaczeniowo części, co tłumaczowi udało się osiągnąć dzięki właściwemu wyborowi ko-tekstu w kulturze rodzimej, mimo że konstrukcji imiesłowowych rzadko używa się w języku słoweńskim. Przekracza w ten sposób bariery kultury polskiej, pokazując ją za pomocą tego, co znane czytelnikowi. Przekracza również bariery własnego języka, próbując w niewielkim stopniu uelastyczyć jego ekspresję.

Zachowuje więc wszystkie powtórzenia rytmu składniowego z klauzulami czasownikowymi zdania, wielokrotnym często ich złożeniem, zdaniami parentetycznymi i powtórzeniami kategorii gramatycznych, co tok składniowy czyni dygresyjnym: „Zachowaniem i układem swoim niezwykły wzgląd na wysoką godność swoją **wykazywał** [podkr. — B.T.] i każdym swym poruszeniem honor

²⁰ Por. K. Bartoszyński: *O „nieważności tego, jak było naprawdę” („Zbrodnia z premedytacją” Witolda Gombrowicza)*. W: *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*. Red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Warszawa 1974, s. 240—252.

²¹ Por. K. Bartoszyński: *Opowiadanie a „deixis” i presupozycja*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Warszawa 1982, s. 9—18 — na temat sytuacji komunikacyjnej opowiadania.

sobie świadczył, a tyż i tego z kim mówił sobą silnie bez przerwy **zaszczycał**, że już to prawie na kolanach z nim się **rozmawiało**” (s. 16).

W przekładzie: „Z obnašanjem in dostojnostjo svojo izjemen je obzir na svoje visoko dostojanstvo **kazal** in s slehernim premikom je sebi spoštovanje **izkazoval**, pa je tedaj tudi tego, s komer je **govoril**, na moč in brez predaha s sabo **častil**, da se je njim malone na kolenih **govorilo**” (s. 18)²².

Więszą trudność sprawiały klauzule imiesłowowe. Niemożliwa jest klauzula z imiesłowem przymiotnikowym czynnym: „A gdy tam w dali, za wodą krew, tu tyż krew; i Tomasza krople za sprawę mą **wyciekające**” (s. 59). Wynika to z systemu języka słoweńskiego, w którym imiesłów ten niezwykle rzadko jest używany, a w języku mówionym — nieobecny. Zastępują go konstrukcje dopełnieniowe i przydawkowe zdania podrzędnie złożonego oraz formy zakończone na *-ty, -ta, -te*. Tę ostatnią stosuje tłumacz: „In medtem ko tam daleč, čez vodo, teče kri, teče kri tudi tukaj; in Tomaszeve kaplje **prelite** zaradi mene” (s. 59). Zachowane zostały natomiast konstrukcje zakończeniowe zdania z imiesłowem przymiotnikowym biernym.

W ten sposób tłumacz przybliżył odbiorcy słoweńskiemu nieznaną mu utwór obcej kultury, stosując to, co znane w jego kulturze rodzimej. Pokazał to, co nieznaną w znanym, odgrywając rolę mediatora między kulturami, wykazując się międzykulturową kompetencją komunikacyjną. Kanoniczność przywołanych intertekstów w oryginale i w przekładzie pełni bowiem tę samą funkcję artystyczną i sensotwórczą ze względu na podobieństwo obu dyskursów jako określonych zdarzeń komunikacyjnych, konotujących postawy światopoglądowe, rozumienie i zachowanie²³. Kapsuła kulturowa, jaką jest gawęda, odsyła do przedmiotu odniesienia, który jest elementem gry²⁴ lub rozmowy o problemach psychologicznych, epistemologicznych, etycznych, kulturowych i artystycznych wykraczających poza denotację w kierunku rozważań filozoficznych nad człowiekiem i jego uwikłaniem w kulturę i historię.

Niko Jež odczytał funkcję stylizacji na gawędę w powieści Gombrowicza²⁵ jako nośnik prowadzonej przez niego polemiki, a także gry — ze światem, z możliwościami poznania, z sobą samym i z granicami komunikacji. Świadczy o tym nie tylko przekład *Trans-Atlantyku*, lecz również ostatniej powieści zatytułowanej *Kosmos*. Jej przekład, podobnie jak wybór utworu Gombrowicza, zaistniał w niepodległej Słowenii w chwili, gdy literatura została zwolniona

²² W nawiasach podaję strony powieści Gombrowicza według wydań: W. Gombrowicz: *Trans-Atlantyk*. Kraków 1986 oraz W. Gombrowicz: *Trans-Atlantik*. Prevod in spremna beseda N. Jež. Ljubljana 1998.

²³ Por. T.A. Van Dijk: *Badania nad dyskursem*. Tłum. G. Grochowski. W: *Dyskurs jako struktura i proces*. Tłum. G. Grochowski. Warszawa 2001, s. 9—26.

²⁴ Por. J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982.

²⁵ Por. S. Chwîn: *Sarmata kontestujący*. „Ruch Literacki” 1975, z. 4, s. 218—220 — na temat konstrukcji narratora w *Trans-Atlantyku*.

z pełnienia obowiązku narodowego. Słoweńscy pisarze pokolenia lat dziewięćdziesiątych minionego wieku głosili uwolnienie się od obowiązku narodowego, ponieważ tożsamość zbiorową zapewnia państwo. Jak w innych kulturach na przełomie wieków, pozostało jednak pytanie o tożsamość jednostkową, o odnalezienie własnego miejsca w zglobalizowanym świecie, o elementarne czynniki konstytuujące ludzką emocjonalność i wrażliwość w kontakcie z drugim człowiekiem i ze światem, o mechanizmy mentalne itp. Takie pytania zadaje proza lat dziewięćdziesiątych (między innymi: Andrej Blatnik, Berta Bojetu, Miha Manzini, Feri Lainšček, Marjan Tomšič, Jani Virk, Vlado Žabot i in.) i przedstawiciele młodszej generacji (np.: Aleš Čar, Nina Kokelj, Brina Svitek) w różny artystycznie sposób. I znów Gombrowicz jest aktualny. Jego proza koresponduje z myślą ponowoczesną, koncepcją podmiotu słabego, niegotowością, transwersalnością. Dobrze przyjęte tłumaczenie *Trans-Atlantyku*²⁶, jak również świadomość literacka i sytuacja w kulturze słoweńskiej zachęciły tłumaczy Karmen i Nika Jeżów do przekładu ostatniej powieści Gombrowicza — *Kosmos* z 1965 r. Jest ona inna, lecz wierna postawie artystycznej, epistemologicznej i ontologicznej autora, prezentowanej w twórczości wcześniejszej.

Tym razem Gombrowicz zadaje sobie pytanie o bycie człowieka w świecie, wychodząc — jak zauważa Jerzy Jarzębski — od osoby, od pisarza, dlatego jego bohater-narrator nosi imię Witold, a cała historia, która opowiada się i jest opowiadana, rozpoczyna się od osobistej ucieczki od rodziny²⁷. Perspektywa antropologiczna nadaje wiarygodności problematyce ontologicznej i epistemologicznej, tak jak w gawędzie o prawdziwości zdarzeń zaświadczał pierwszopersonowy narrator, uczestnik opowiadanych historii. Podkreśla to sylleptyczny²⁸ narrator *Kosmosu*, należąc do rzeczywistości fikcyjnej przez siebie tworzonej i do rzeczywistości pozaliterackiej, odgrywając — w jednej i w drugiej — rolę pisarza. Powieść jest więc opowieścią o ustawicznie burzonej ciągłości, opowieścią o byciu i poznaniu, opowiadaną z punktu widzenia pisarza, uczestnika rzeczywistości. Jego opowieść nie jest, niewątpliwie, ilustracją tez filozoficznych. On zadaje sobie pytania ontologiczno-epistemologiczne, korzystając z własnych doświadczeń, życiowych i pisarskich, oraz wiedzy filozoficznej, które mają wymiar czasowy i przestrzenny. Kategorie czasu i przestrzeni nie porządkują jednak niczego, ponieważ czas przecieka, a przestrzeń się przeni-kają, jak domy:

Przebijanie się tamtego domu poprzez ten dom było natrętne — ale było też chore, doszczętnie i okropnie chore — nie tylko jednak chore, ale i zaborcze — i zastanawiałem się, że nie ma co, trudno, ta konstelacja, ta figura,

²⁶ Po ukazaniu się przekładu w 2000 r. Niko Jež otrzymał Nagrodę im. Antona Sovre za osiągnięcia w dziedzinie tłumaczenia.

²⁷ Po. J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza...*, s. 455—504.

²⁸ Por. R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 102—114 — na temat sylleptyczności „ja”.

ten układ i system są nie do przełamania, ani nie można się oderwać, ani nie można się z tego wydobyć, **to już zanadto jest. Jest**²⁹.

Tak jak postacie literackie zostaliśmy wrzuceni w istnienie w świecie przez nas doznawanym:

[...] niepatrzenie wzajemne moje, i jej, zaleciało mi owym jakimś przykrym osłabieniem, wywodzącym się z oddalenia, nie byliśmy dość tutaj, ja i ona, ona i ja, **byliśmy jak rzutowani** skądś, stamtąd chorzy, nie dość będący, jak we śnie owe zjawy niepatrzące, związane z czymś innym³⁰.

Próbując nadać sens temu światu, człowiek przeciwdziała mocy (lub tylko wrażeniu) otaczającego go chaosu. Takie pojmowanie istnienia świata swą pojemnością sensów, odwołujących do przeszłych i teraźniejszych koncepcji filozoficznych, przekracza Husserlowską zjawiskowość bytu. Czytelnik ma skojarzenia z filozofią idealistyczną i filozofią spotkania, z Berkeleyem, z Husserlem, z Heideggerem i Sartre'em, a także z późniejszymi myślicielami: Michele Foucaultem, Jeanem Baudrillardem i Jacques'em Derridą, oraz z psychologią i psychoanalizą, co oczywiście wymagałoby szerszego omówienia w innym miejscu. Wielu badaczy podnosiło wagę problematyki ontologiczno-epistemologicznej w *Kosmosie*³¹. Łączono też, czemu sprzeciwia się Jerzy Jarzębski, powieść z nurtem *nouvau roman* w literaturze francuskiej. Nadmiar słów w narracji, nazywanych drobiazgowo, sytuacji, zawiązywanych fabuł i zanikających zdarzeń itp. wskazują na szerokie spektrum intertekstualne autora, także na *Obcego* Camusa, np.: „Stała. Gdy ją tak zniecka zobaczyłem, wydała mi się przede wszystkim mała — dziecinna — i rzuciła mi się w oczy jej bluzka zielonkawa, bez rękawów. Ale to był moment”³². Z nurtu egzystencjalistycznego w filozofii pochodzi również pojęcie „sobości” jako jednego ze sposobów istnienia podmiotu, odwołującego się do Sartre'owskiej kategorii „bytu w sobie”, przy czym Gombrowicz przekracza zamknięcie „bytu w sobie” o perspektywę Heideggerowską, idąc w kierunku hermeneutycznym, reprezentowanym później przez Ricœura w książce *O sobie samym jako innym*³³. Historia opowiadana składa się i rozpada wraz z poznającym i doznającym narratorem, zaświadczać o postawie hermeneutycznej w sposobie swego ujawniania się w mówieniu, w działaniu, w relacjach z innymi. W powieści proces ten zacho-

²⁹ W. Gombrowicz: *Kosmos*. Kraków 1986, s. 122 — wszystkie podkreślenia w tekście — B.T.

³⁰ Ibidem, s. 101.

³¹ Por. m.in.: J. Błoński: *O Gombrowiczu*. „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 8, s. 42—50 — o grze Gombrowicza z systemami filozoficznymi; K. Bartoszyński: *Antynomie Gombrowicza a problem interpretacji literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2, s. 57—67 — o zjawiskowym porządku świata ujawnianym w sposobie narracji.

³² W. Gombrowicz: *Kosmos...*, s. 100.

³³ Por. P. Ricœur: *O sobie samym jako innym*. Tłum. B. Chełstowski. Oprac. naukowe i wstęp M. Kowalska. Warszawa 2003.

dzi bez początku i końca w chaosie czasu i przestrzeni. Jego „sobość” to zwrócenie się wyłącznie na siebie, ale także jest to „sobość” w kontakcie z innymi.

Tłumacze oddają sens tego ujawniającego siebie mówienia i jego nacechowania; znajdują dobre ekwiwalenty leksykalne, np. „sebičnost” („sobość”) czy „vsebst” (wsobność), wykazując się kreatywnością w zakresie tworzenia neologizmów. Zachowują nawet dosłowność nazwy własnej, np. Dzikie Pola utrwalone przez Sienkiewicza w kulturze polskiej (s. 62), rejestr wyszczególnianych drobiazgów w porządku: rzecz, działanie, ewentualny kierunek, powtórzenia, metaforyczność i refreniczność obecne we wcześniejszej twórczości pisarza jako elementy nacechowane. Ekwiwalenty deminutiwów, zdzieciniałej i stylizowanej na barbarzyzny staropolskich pamiętników mowy Leona świadczą o właściwym odczytaniu ich funkcji w budowaniu postaci. Tak jak w oryginale, mieszają się (wsobność) w przekładzie dwa ciągi stylizacji: na staropolskie barbarzyzny przez dodanie sufiksu *-um* oraz na udawaną dziecięcość, uzyskaną za pomocą odpowiednich sufiksów słoweńskich.

Działania i relacje z innymi narratora-bohatera opatrzone są w oryginale refleksją wypowiadającego, jak te przytoczone wcześniej. To one, a nie nacechowanie obcą kulturą wyjściową, stanowią często największą trudność dla tłumaczy, co również wypływa z kultury, lecz w tym przypadku trzeciej. Narracja zawiera wiele odwołań intertekstualnych, między innymi do koncepcji filozoficznych twórców i myślicieli europejskich. Konceptualizację w dyskursie filozoficznym cechuje zwykle wyższy niż literaturę stopień abstrakcyjności, którą ukonkretnia Gombrowicz w języku polskim.

Kierunek interpretacji filozoficznej sugerowany przez oryginał bardzo trafnie został wyrażony w przekładzie, wskazując wyraźniej niż oryginał na Heideggerowską kategorię „bycia-w-świecie”, czyli na pytanie ontologiczne o bycie, w którym ujawnia się byt:

[...] in to vzajemno negledanje, moje in njeno, sem začutil kot tisto neprijetno oslabelost, ki je izvirala iz oddaljenosti, nisva še bila dovolj tukaj, jaz in ona, ona in jaz, **bila sva kot projicirana** od nekod, od tam, bolna, najina bitnost je bila nezadostna, kot tiste prikazni v sanjah, ki gledajo proč in so povezane z nečim drugim³⁴.

„Projiciranje” lepiej obrazuje Heideggerowską kategorię bycia-w-świecie. Polega na projektowaniu przez podmiot poznający świata, lecz również na projektowaniu podmiotu przez to, co jest na zewnątrz niego³⁵. Powtórzenie w tekście „ja i ona, ona i ja” wskazuje na dialog narratora z określoną koncepcją filozoficzną, co tłumacze trafnie odczytali. Jednak Gombrowicz używając słowa „rzutowani” uaktywnia jeszcze inny ciąg asocjacji: geometryczne rzutowanie na

³⁴ W. Gombrowicz: *Kozmos*. Prev. K. in N. Jež. Ljubljana 2007, s. 91.

³⁵ Por. K. Michalski: *Heidegger i filozofia współczesna*. Warszawa 1978.

płaszczyznę — co może sugerować grę — oraz rzucanie lub wrzucanie w świat, czyli wyraża przypadkowość istnienia w ogólnym chaosie, któremu sens nadaje postrzeganie poznającego podmiotu. Ta wieloznaczność została w przekładzie nieco osłabiona.

Inaczej jest w przypadku tłumaczenia pierwszego cytowanego fragmentu oryginału. Tłumacze znaleźli tu inny węzeł dostępu do sensu w celu zobrazowania istnienia w przestrzeni mentalnej, która jest rozciągliwa:

Presevanje one hiše skozi to hišo je bilo nadležno — pa tudi popolnoma in neznosno bolno — a ne le bolno, temveč zavojevalsko — zato sem poudarjal, da pa ne gre drugače, te konstelacije, tega lika, razporeda in sistema ni več mogoče prelomiti, niti si ni več mogoče od tega odtrgati niti iz tega izvleči, vsega je pač že preveč. Tukaj je³⁶.

Transfer znaczenia został dokonany w przekładzie, lecz nastąpiło pewne przesunięcie w zakresie sensu. „Presevanje” (przenikanie), choć pozbawione agresywności „przebijania”, nie stanowi tak silnego, jak w oryginale, imperatywu istnienia wszystkiego we wszystkim, co było, jest i będzie, lecz nie zmienia sensu oryginału, łagodzi jego ekspresję. Natomiast „to już zanadto jest” jest określeniem bytu, czyli tego, co jest; to, co jest, jest określone i unaocznione aż za bardzo dokładnie i niepodważalnie. Narrator nie godzi się na to. Słoweńskie „vsega [...] je že preveč” z dookreśleniem „Tukaj je” wskazuje bardziej na wielość rzeczy — tu — nie do ogarnięcia, podczas gdy w oryginale chodzi nie tylko o fizyczną przestrzeń (choć pojawia się dom, lecz raczej jako „zadomowienie”), lecz nadmierne sparametryzowanie istnienia, rozmaitość jego ujęć.

Próba opowiedzenia historii w *Kosmosie*, stworzenia rzeczywistości przez podmiot poznający, człowieka i pisarza odbywa się między innymi za pomocą rejestracji drobiazgów, drobin istnienia, zdarzeń, myśli, co stanowi czynność nadawania sensu. Jest to proces łączenia, zlepiania, lepliwości i rozpadania się, ciągłej ich dynamiki. O ile czynność łączenia elementów w jakiś, bo groteskowo przedstawiony, porządek świata, odbywa się podobnie w przekładzie, jak w oryginale, o tyle dokonujące się rozpadanie nie zawsze jest możliwe do uzyskania, mimo że tłumacze mają świadomość jego filozoficznego nacechowania. Niezgodność ta wynika z frekwencji użycia strony zwrotnej. Zaimek *się* jest w powieści światopoglądowym nośnikiem Heideggerowskiego *Się*. I tak, „Kończyło się, rozpadało [...]” zostało przetłumaczone jako: „Šlo je h koncu, v razsulo [...]”, a „wszystko rozleciało się, oklapło, powstał śmieszek [...] następuje rozpad, rozprężenie” — jako: „se je vse razletelo, se sedno, dvignil se je bedast smeh [...] slegi razpad, razsulo”, ponieważ nie zawsze (nawet przekraczając normę) można było zachować kategorię bezosobową w języku słoweńskim. Ogól-

³⁶ W. Gombrowicz: *Kozmos...*, s. 110.

nie jednak tłumacze *Kosmosu* konstruuja podobieństwo z oryginałem, korzystając z hipotezy interpretacyjnej³⁷.

Bariery kulturowe w przekładzie nie zawsze dotyczą leksyki czy gramatyki, często zależą od systemu oczekiwań odbiorców, stylu komunikacji, doświadczeń z trzecią kulturą lub wielokulturowością. Proza Gombrowicza od początku jest bogato nasycona intertekstualnie kulturowo i filozoficznie. Jest to intertekstualność konieczna. Wymaga więc od tłumacza międzykulturowej kompetencji komunikacyjnej w wielu typach dyskursów, które wchodzą z sobą w dialog. W zależności od czasu i przestrzeni mentalnej, umysłowej, kulturowej, społecznej i politycznej, które tworzą ramy interpretacyjne dla „życia” przekładu oraz międzykulturowych kompetencji komunikacyjnych tłumacza, obce dzieło ma szansę zaistnieć w innej kulturze, czyli wejść w interakcję z kulturą przyjmującą. Losy prozy Gombrowicza w Słowenii nie są jednoznaczne, a jej życie przypomina rzekę *ponikalnico*, która jest i jej nie ma, bo znika pod ziemią. Wydaje się, że *Kosmos* i *Dzienniki* mają szansę zaistnieć w słoweńskiej świadomości literackiej, tak jak w świadomości odbiorczą wpisał się *Trans-Atlantyk*, co nie byłoby możliwe bez *Ferdynand* oraz przekładów *Trylogii* Sienkiewicza i *Chłopów* Reymonta.

³⁷ Por. U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 134 — zapożyczam termin „hipoteza interpretacyjna”.

Bożena Tokarz

Gombrowicz v Sloveniji: interpretacijski okvir časa in kulturnega prostora

Povzetek

Rekontekstualizacija Gombrowiczeve proze v slovenskih prevodih se je izvršila v treh različnih časovnih in prostorskih interpretacijskih okvirih: v sedemdesetih, devetdesetih letih in 2000 letih. Opredeljujejo jo: strategija prevajalcev, politični položaj, prevodi in recepcija tujih književnosti (predvsem zahodnih), globalni kulturno-civilizacijski položaj in stanje ciljne literature prevoda.

V prevodih Gombrowicza prihaja ocenjevanje kulturnih barier in stopnja njihovega preseganja tako iz izhodiščne kot tudi ciljne kulture: torej od politične aktualizacije poljske zavesti prek retorične zaznamovanosti njenega koda do hibridizacije in obojestranskega prenikanja časov, prostora, spoznavnih in emocionalnih stališč.

Težavo pri opazovanju literarnega medkulturnega dialoga v slovenski prozi pogloblja dejstvo, da so se poleg prevodov Gombrowicza približno v istem času (zlasti od druge polovice osemdesetih let naprej) pojavili prevodi iz ameriških literatur.

Ključne besede: proza, Gombrowicz, prevod, kultura, medkulturno sporazumevanje.

Bożena Tokarz

Gombrowicz in Slovenia: interpretational frames of time and cultural space

Summary

The recontextualization of the prose by Gombrowicz occurred within three different interpretational frames in the translation into Slovene, time frames and space frames: in the 70., 90. and in 2000. They are appointed by the strategy of the translators, by the political situation, by the translations and the reception of foreign literature (above all western literature), by the global situation connected with culture and civilization and by the condition of the target literature of the translation. All of them are determined by the system of expectations of the audience and by the „life” of the translations.

In the translations of Gombrowicz have evolved cultural barriers and the degree of crossing them from the side of the source culture and also from the side of the target culture: beginning with the political actualization of Polish awareness through its rhetorical over-coding up to hybridization and mutual merging of times, space, cognitive and emotional attitudes.

The difficulty of following the intercultural literary dialogue in the Slovene prose is deepened by the fact that the translations of American literatures occurred more or less when the translations of Gombrowicz were done (particularly, beginning in the mid 80.).

Key words: prose, Gombrowicz, translation, culture, intercultural communication.