



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Tłumacz komparatysta - tłumacz uwikłany w język. O dwóch „poezjotwórczych” kategoriach gramatycznych w języku polskim i słoweńskim

Author: Anna Muszyńska-Vizintin

Citation style: Muszyńska-Vizintin Anna. (2014). Tłumacz komparatysta - tłumacz uwikłany w język. O dwóch „poezjotwórczych” kategoriach gramatycznych w języku polskim i słoweńskim. " Przekłady Literatur Słowiańskich" (T. 5, cz. 1(2014), s. 355-373).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



**Tłumacz komparatysta — tłumacz uwikłany w język
O dwóch „poezjotwórczych” kategoriach gramatycznych
w języku polskim i słoweńskim**

**The Comparative Translator:
A Translator Involved in Language
Regarding Two Poetic Grammatical Categories
in Polish and Slovenian**

Anna Muszyńska-Vizintin

Uniwersytet Śląski, melvien@poczta.fm

Data zgłoszenia: do 15.02.2014 — Data recenzji i akceptacji: 28.03.2014; 9.04.2014

Key words: translator-comparatist, relativism of languages, grammatical categories, instrumentalism in poetry, dualis in Slovenian, lost in translation.

Beatrice Saggese poświęcam

Powszechnie znane określenia dotyczące statusu ontologicznego tłumacza opierają się zazwyczaj albo na mocno zaznaczonej obecności tłumacza (np. „tłumacz jako drugi autor”¹), albo — co wydaje się słuszniejsze — na podkreśleniu jego pozornego niebytu (niewidzialności), przeźrocystości: „tłumacz-szyba”, „tłumacz-pośrednik” itp. Często tłumacz sam stawia się w pozycji „cichego medium”, pracując na rzecz autora, co oczywiście jest wpisane w specyfikę tego zawodu. Warto przytoczyć tu dość wymowną, cytowaną przez Edwarda Bal-

¹ Formuła A. Legeżyńskiej; zob. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1986.

cerzana, wypowiedź Artura Sandauera, który stwierdził, że „tłumaczył *Dobrze* Majakowskiego tak, jakby Majakowski sam napisał *Dobrze*, gdyby znał język polski”². Jeśli by zapytać przeciętnego (albo nawet nieprzeciętnego) miłośnika książek o nazwiska przynajmniej dwóch tłumaczy przeczytanych przekładów, zapewne miałyby z odpowiedzią nie lada problem. Tłumaczami zajmują się translatołodzy, krytycy przekładu albo inni („konkurencyjni”) tłumacze i to zwykle w kontekście wytykania błędów, proponowania lepszych, właściwszych rozwiązań oraz niezachwianej wiary w nieomylność autora. Balcerzan nazywa ten proceder „funkcją korekcyjną” — owo przyzwolenie na krytykę danej wersji przekładu i proponowanie potencjalnie lepszych rozwiązań od tych, które zaproponował w konkretnym przekładzie tłumacz, odróżnia niejako krytykę translacji od dyskursu krytyki literackiej w ogóle³.

„W świadomości translatorskiej, jak w żadnej innej dziedzinie komunikacji literackiej, kult autorstwa osiągnął wyżyny zawrotne, a tym potężniejsze, im niżej bywa ceniona działalność tłumacza. Ilekroć sprawcę przekładu krytykujemy za wstydlive błędy lub niepojęte decyzje, tylekroć podlegamy przeświadczeniu, że tekst obcojęzycznego pierwowzoru musiał być wypowiedzią w pełni racjonalną, całkowicie w swej strukturze komunikatywną, pozwalającą się bez zakłóceń odczytać i od początku do końca zrozumieć. Tylko przy takim założeniu może mieć rację bytu kategoria błędu, a wraz z nią surowa ocena translatorskiej niekompetencji, która wzbudza nasz gniew i szyderstwo”⁴ — pisze Edward Balcerzan, stając niejako w obronie tłumacza. W innym zaś miejscu, z nutką ironii, dodaje: „Prywatność tłumacza daje o sobie znać w uchybieniach przekładu. Gdy zaczynamy poznawać mechanizm błędów i snuć nieprzyjemne domysły na temat ich przyczyn — wizerunek przekładacza rysuje się coraz plastyczniej, mnożą się rozmaite złe cechy jego charakteru: a to roztargnienie, a to nonszalancja, to znów przesadna lekkość w przekraczaniu granic tabu lub nieuctwo zwykle [...]”⁵.

Można pokusić się o stwierdzenie, że praca tłumacza — „tragarza słów” — jak mówił o sobie Henryk Bereska⁶, to jedna z najtrudniejszych i jednocześnie najbardziej niedocenionych profesji: czytelnicy zazwyczaj go ignorują i nie dostrzegają, badacze przekładu rozpatrują jego działalność z perspektywy ulepszenia jej w kolejnych wspanialszych wersjach potencjalnie możliwej serii translatorskiej, w przypadku zaś kongenialności dzieła tłumaczonego cały splendor spada na autora i to jemu właśnie przypisywany jest sukces.

A przecież za przekładem kryje się człowiek, zdeterminowany nieustannymi ograniczeniami i nieustannie przekraczający wszechobecne granice — uwikłany

² *Pisarze polscy o sztuce przekładu. Rozmowa Małgorzaty Baranowskiej z Edwardem Balcerzanem*. W: E. Balcerzan: *Literatura z literatury*. Katowice 1997, s. 130.

³ Za: E. Balcerzan: *Tłumaczenie jako wojna światów*. Poznań 2011, s. 181—186.

⁴ *Ibidem*, s. 187.

⁵ E. Balcerzan: *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982, s. 202.

⁶ Zob. <http://wyborcza.pl/1,75478,2932859.html>.

w różne języki i rzeczywistości, zobligowany do bycia wiernym autorowi i tekstowi oryginału, konfrontujący możliwą „fleksybilność” odmiennych języków i kultur, starający się spełnić wymagania rodzimych odbiorców i potencjalnych, czyhających na ewentualne potknięcia, krytyków. Oczekiwania wobec tłumacza są ogromne (i słusznie), wysiłek włożony w proces tłumaczenia rzadko jednak dostrzegają ci, którzy otrzymują gotowy już tekst w rodzimym języku.

Świadomość replikatywności przekładu w kontekście rozważań natury komparatystycznej pozwala raz jeszcze, z innej perspektywy, spojrzeć na rolę translatora jako pośrednika, instancję „pomiędzy”, umożliwiając docenienie — w szeroko pojętym procesie tłumaczenia — ogromu wykonanej przez niego pracy. Wymaga ona nie tylko talentu, ale i ogromniej wiedzy literaturoznawczej, historycznej, kulturowej, językowej, która ze względu na kontekst oryginału i kultury prymarnej funkcjonuje zawsze w ujęciu konfrontatywnym.

I gdy Bożena Tokarz pisze, że „związek między przekładem a komparatystyką — jest tyle oczywisty, co skomplikowany, choćby dlatego, że przekład jest czynnością artystyczną i rzemieślniczą, a komparatystyka dziedziną nauki o literaturze”⁷, z czego wynika rodzaj relacji między nimi, „oparty na wzajemnym zbliżaniu bardziej lub mniej uświadomionym przez tłumaczy i badaczy. [...] ponieważ to właśnie oni [tłumacze], jeśli nie mają ukrytych predyspozycji artystycznych, korzystają z wiedzy zgromadzonej przez literaturoznawstwo porównawcze”⁸ — to warto dodać również, odwracając niejako perspektywę oglądu, że to tłumacze tworzą przekłady, w swoim praktycznym „rzemieślniczym działaniu” dokonują czynności literaturoznawczych *sensu largo* i *sensu stricte* komparatystycznych.

Tłumacz usytuowany zawsze „pomiędzy” lub „wobec”: autora, odbiorcy prymarnego i sekundarnego, wobec języków i kultur, w procesie dokonywania przekładu w sposób *nomen omen* dosłowny, funkcjonuje jednocześnie w dwóch językach, w dwóch kulturach, w dwóch porządkach teoretyczno- i historycznoliterackich, przyjmując pozycję specjalisty lub też „praktyka o dużej świadomości teoretycznej”⁹ w każdym obszarze swojego translatorskiego działania.

Z tego powodu Ewa Rajewska, posiłkując się niejako koncepcją René Etiemble’a, nazywa tłumacza „komparatystą idealnym”, słusznie zauważając, że „translatologia bada literackie świadectwa odczytań, będące efektami postępowania *de facto* komparatystycznego”. Przekład zaś (dobry przekład „pomagający zrozumieć oryginał”, a nawet „funkcjonujący zamiast oryginału”) jest świadectwem wnikliwej lektury” tłumacza, „zamrożonym eksperckim odczytaniem”, czyli

⁷ B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010, s. 30.

⁸ Ibidem, s. 31.

⁹ Formuła E. Rajewskiej; zob. E. Rajewska: *Między twórczością oryginalną a przekładową. Tłumacz jako komparatysta idealny*. W: *Rocznik komparatystyczny* 1. Red. E. Zarzycka. Szczecin 2010, s. 56.

„niczym innym jak efektem komparatystycznych badań prowadzonych [przez niego] na obszarze literatury wyjściowej i docelowej”¹⁰.

Jedną z definicji zadań komparatysty w ujęciu włoskiego badacza Armando Gnisciego głosi, że: „Il compito del comparatista [...] non si limita all'attività di un ricercatore che scopre o identifica rapporti letterari, ma è quello di chi, esplicandoli, contribuisce effettivamente alla nostra conoscenza del letterario [...]. Il comparatismo diventa una pratica di analisi testuale che il pensiero teorico convalida”¹¹.

Komparatysta według koncepcji Gnisciego to ten, który „wzbogaca świadomość literacką” czytelnika za pomocą działań komparatystycznych, będących również „praktyką analiz tekstowych”¹² — z czego wynikałoby, że każdy tłumacz (mniej lub bardziej świadomie) jest również komparatystą, choć przecież — odwracając perspektywę — nie każdy komparatysta musi być jednocześnie tłumaczem.

Jerzy Święch uważa, że to właśnie *przekład* „przynosi w wielu wypadkach odpowiedź na pytania, z jakimi często boryka się historyk i teoretyk literatury”¹³, na temat istoty dzieła literackiego, tekstu, autora czy podmiotu mówiącego, odbioru i interpretacji, włączając w to perspektywę komparatystyczną („historie lokalne i globalne”), przez „równoległe funkcjonowanie w ramach dwóch historii, tj. literatury docelowej (spełniając tu określone funkcje) oraz jako narzędzie kontaktu [...] między dwoma literaturami/kulturami, przekraczając ramy historii lokalnej i tworząc wspólnotę dzieł, stylów, konwencji, mód o szerszym zasięgu [...]”¹⁴. W kontekście przytoczonych rozważań wcale nie byłoby błędem zastąpienie użytego przez Święcha słowa „przekład” słowem „tłumacz” — dodając jednocześnie oczywisty fakt, że działania te odbywają się za pomocą języka i w języku, co rozszerza zakres operacji analitycznych, interpretacyjnych i porównawczych dokonywanych przez tłumacza o konfrontatywnie pojmowany obszar dwóch języków, a więc i odmiennych rzeczywistości, które za tymi językami stoją.

Tłumacz byłby zatem nie tylko znakomicie zdefiniowanym przez Ewę Rajewską „komparatystą idealnym”, ale przede wszystkim komparatystą praktykiem, ponieważ wszelkie podjęte przez niego działania, decyzje translatorskie, począwszy od wyboru tekstu do tłumaczenia przez proces „rozumienia, dewerbalizacji,

¹⁰ Za: ibidem, s. 53–56.

¹¹ „Zadanie komparatysty [...] nie ogranicza się jedynie do działań, które odkrywają i charakteryzują powiązania literackie. [Komparatysta] jest również tym, który — wypowiadając je — efektywnie wzbogaca naszą świadomość literacką [...]. Komparatystyka staje się także praktyką analiz tekstowych, potwierdzonych przez myśl teoretyczną”. A. Gnisci, Franca Sinopoli: *Comparare e comparatismi*. Roma 1995, s. 17 [tłum. A.M.-V].

¹² Za: ibidem.

¹³ J. Święch: *Przekład na warsztacie badacza literatury*. W: *Przekład literacki. Teoria. Historia. Współczesność*. Red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska. Warszawa 1997, s. 51.

¹⁴ Za: ibidem, s. 61.

reekspresji i weryfikacji¹⁵, mają charakter konfrontatywny, implikują — zarówno w płaszczyźnie językowej, jak i historyczno- czy teoretycznoliterackiej — czynności natury *stricte* porównawczej. „Porównywanie fenomenów nieodzownie podobnych, odnajdywanie podobnego w niepodobnym¹⁶ należy zatem do zadań zarówno komparatysty, jak i tłumacza.

Z tego punktu widzenia szczególnie interesującym problemem wydaje się spotkanie tłumacza z zastanym porządkiem systemów językowych — tłumacz jako świadek konfrontacji dwóch języków, nieustannie borykający się z ich relatywizmem, strukturalno-konceptualizacyjną odmiennością.

Świadomość uwikłania w język czy też zmaganie się z językiem jako podstawa wszelkich translatorskich strategii i działań tekstowych tłumacza niemal zawsze obecne są w refleksjach dotyczących praktyki tłumaczenia. „Praca nad tekstem poetyckim — pisze na przykład Edward Balcerzan — który usiłujesz z obcej mowy przetransportować do mowy własnej, przypomina wielogodziną modlitwę, uporczywą medytację. Recytujesz w myślach na przemian tekst oryginału i nowe, do obłędu poprawiane wersje własnego przekładu. Gdziekolwiek się znajdujesz przy biurku, z pekińczykiem na ulicy Roboczej, w kolejce PKO, na zebraniu zarządu oddziału stowarzyszenia ludzi pióra, w błogim półnie przed telewizorem — pozostajesz w przestrzeni **dwujęzycznej**. Między wierszem, który trwa niezmienny, i wierszem, który niby Leśmianowska otchłań nie może się dopasować do bezmiaru znaczeń. Biegasz od **mowy** do **mowy**, od **słownika** do **słownika**, między liniami myśli, po strumieniach intonacji, lewo — prawo, góra — dół. Przymierzasz rytm do rytmu, sens do sensu, niewyraźne do niewyraźnego. Aż uwierzysz, że tak może zostać. Że to **jest w polszczyźnie dopuszczalne**. Twórczość, także translatorska, w dziewięćdziesięciu procentach jest kwestią wiary¹⁷.

W podobnym duchu o procesie przekładu pisze znakomity słoweński poeta, teoretyk literatury i tłumacz Boris A. Novak w jednym z esejów o znamienym tytule *Prevajanje — salto im-mortale*: „Prvotno sem nameraval svoje razmišljanje o problematiki prevajanja poezije želel nasloviti Prevod — SALTO MORTALE: tako formulirani naslov naj bi na metaforičen način zgostil iskušnjo slehernega prevajalca poezije, ki se mora pri prevajanju pesmi *iz izvirnega v drug in drugačen jezik* soočiti z mnogimi in premnogimi temami, ki izhajajo iz različne narave jezikov¹⁸.

¹⁵ Zob. A. Pisarska, T. Tomaszewicz: *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań 1996.

¹⁶ Taka skrótowa definicja komparatystyki pojawia się we wspomnianej książce E. Balcerzana: *Tłumaczenie jako wojna światów...* (rozdz. pt. *Polska w poetyckim gabinecie luster. W kręgu komparatystyki wewnętrznej*), s. 280.

¹⁷ E. Balcerzan: *Perehenia i słoneczniki*. Poznań 2003, s. 121.

¹⁸ „Początkowo swoje rozważania o przekładzie zamierzałem zatytułować: *Przekład — salto mortale*: tak sformułowany tytuł mógłby w metaforyczny sposób skondensować doświadczenia

„Ktokolwiek próbował przekładać — pisze Balcerzan w książce *Thumaczenie jako wojna światów* — wie aż nadto dobrze, że zmiany, jakich dokonuje tłumacz, zmniejszając stopień podobieństwa przekładu do oryginału, mają powody dwójakie: albo niezależne od tłumacza, albo od niego zależne. W sytuacji pierwszej odchylenia od oryginału są wymuszane przez różnice systemów językowych, na co w translacji poetyckiej nakłada się dodatkowo dyktatura porządków artystycznych [...]”¹⁹.

To materia języka w dużym stopniu determinuje przekład i nierzadko staje się powodem frustracji tłumaczy, czego dowodem byłaby zataczająca coraz szersze kręgi perspektywa pesymistyczna refleksji translatorskiej, mówiąca o nieprzekładalności, braku, niespełnieniu, nieobecności, nieprzystawalności *etc.*²⁰

Język jest siecią, „w której skupiają się procesy historyczne, społeczne, psychologiczne, etyczne, cywilizacyjne i filozoficzne, stanowiące o różnicach i podobieństwach między podmiotami jednostkowymi i zbiorowymi. W ten sposób tekst jest przekąźnikiem i przekazem jednocześnie”²¹, co dodatkowo komplikuje sam proces przekładu.

Teza o tym, że języki różnią się od siebie, ponieważ odzwierciedlają różne rzeczywistości społeczno-kulturowe, jest już dzisiaj pewną oczywistością²². W niniejszym artykule, kierując się niejako wskazówkami Elżbiety Tabakowskiej, która pokazuje, że poza „ususem” (konwencjami pragmatycznymi) i semantyką leksykalną, językowymi elementami kulturowymi „stawiającymi przed tłumaczem trudne do obalenia bariery”²³ są również konwencje gramatyczne, chciałabym spojrzeć na gramatykę tym razem nie tyle z perspektywy lingwistyki kulturowej (choć jest ona poniekąd nieunikniona), ile z pozycji literaturoznawcy. Otóż wydaje się, że pewne kategorie czy formy gramatyczne danego języka są nośnikiem — nazwijmy to — „potencjału poezjotwórczego”, pozwalającego na budowanie w tym języku takiego typu poetyckiego obrazowania, które w innym języku nigdy — przy najszczerzym wysiłku tłumacza — nie powstanie. I nie chodzi tu o niemożność uzyskania ekwiwalentu w języku przekładu, ale o ekwiwalent „niby — to” równoważny, a jednak w pewnym sensie niepełny,

każdego tłumacza poezji, który przekładając wiersze z oryginalnego języka na inny, odmienny język, staje wobec ogromu problemów wynikających z odmiennej natury różnych języków”.

B.A. Novak: *Po-etika forme*. Ljubljana 1997, s. 9 [tłum. A. M.-V].

¹⁹ E. Balcerzan: *Thumaczenie...*, s. 187.

²⁰ Za: E. Balcerzan: *Czym jest nieprzekładalność — faktem praktyki translatorskiej czy zmyśleniem teoretyków*. W: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translologiczne*. Red. P. Fast. Katowice 1998, s. 57.

²¹ B. Tokarz: *Spotkania...*, s. 65.

²² Dość wspomnieć sławną już hipotezę Sapira i Whorfa, niemieckich romantyków czy współczesny nurt językoznawstwa kognitywnego w polskich badaniach nad przekładem obecny dzięki pracom E. Tabakowskiej, B. Tokarz czy K. Hejwowskiego.

²³ Zob. E. Tabakowska: *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki*. W: *Przekład — język — kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002.

ekwiwalent, który funkcjonuje „niby” tak samo, lecz brakuje mu intensywności, tożsamego z oryginalnym **ładunku emocjonalno-estetycznego**. Innymi słowy, zdarza się, że to właśnie konwencje gramatyczne obecne w systemie danego języka umożliwiają rodzaj poetyckiej konceptualizacji, która w przekładzie na inny język, z tych samych wewnątrzsystemowych powodów, **nigdy z podobną intensywnością** nie zaistnieje.

Tłumacz w tym wypadku musi skonfrontować się nie tyle z problemem nieprzekładalności, ile z poczuciem subtelnej straty, niedosytu, żalu, spowodowanego niezawinioną niemocą. Jest to uczucie znane jedynie tym, którzy mają podwójną świadomość językową — dostęp do obszarów niedostępnych monojęzycznemu odbiorcy przekładu, a unaocznionych wyłącznie dzięki perspektywie porównawczej oryginału i dzieła tłumaczonego.

Polski narzędnik jako źródło ekspresji poetyckiej i problem w przekładzie na język słoweński

Duży potencjał poezjotwórczy ma w języku polskim narzędnik w formie bezprzyimkowej, która w języku słoweńskim nie występuje, co stanowi konkretny problem w słoweńskich przekładach polskich utworów o wysokim stopniu poetyckiej organizacji tekstu. Z uwagi na możliwość wyeliminowania przyimka konstrukcja narzędnikowa w języku polskim straciła niejako swoją konkretność. Brak przyimka pozwolił na zastąpienie namacalnego „narzędzia” czy „instrumentu” (rzeczownik) pojęciem niekoniecznie konkretnym i namacalnym; zwiększył się stopień abstrakcyjności narzędnika, a tym samym możliwości jego poetyckiego wykorzystania. Wydaje się, że miał tu miejsce jeszcze inny mechanizm związany z predykatywnym statusem narzędnika, który w sekundarnym typie orzeczenia złożonego, pełniąc funkcje orzecznika, orzeka o istnieniu lub sposobie istnienia podmiotu (np. w zdaniu „Ojciec jest królem”)²⁴. Przeniesienie tej predykatywności (funkcji predykatywnej) w płaszczyźnie semantycznej na inne formy narzędnika oraz wyeliminowanie przyimka umożliwiło powstanie metafory — nazwijmy ją — narzędnikowej, której cechą szczególną jest intensyfikacja sposobu obrazowania przez przyjęcie przez podmiot statusu ontologicznego orzecznika (rzeczownik w formie narzędnika) i (często) upodmiotowienie go.

W potocznych określeniach, takich jak „leżeć kamieniem” czy „spać snem sprawiedliwego”, zastosowanie (metaforycznej) konstrukcji narzędnikowej zamiast równoważnego znaczeniowo porównania „leżeć jak kamień”, „spać jak

²⁴ Por. hasło: *Predykacja*, w: *Encyklopedia języka polskiego*. Red. S. Urbańczyk. Wrocław—Warszawa—Kraków 1994, s. 265.

sprawiedliwy” wprowadza rodzaj wzmocnienia konceptualizacyjnego — obrazy (tu np. „kamienia” i „leżącego”) nakładają się na siebie, tym samym potencjalny podmiot nabiera jakby istoty dookreślającego rzeczownika (w formie narzędnika): „leżeć kamieniem” to prawie „stać się jak kamień”, „być nim”, istnieć jak on. Ten mechanizm oparty na — rzecz można — „metaforotwórczym” potencjale bezprzyimkowego narzędnika, oczywiście, znakomicie funkcjonuje w poezji, np.:

gdy patrzysz na mnie *ciemnym nowiem*
smutniej mi chłodniej²⁵.

Nałożenie się na siebie obrazów nowiu i spojrzenia podmiotu powoduje niejako zmianę statusu ontologicznego obojga: tak jakby podmiot stał się „ciemnym nowiem”, a rzeczownik „nów” (tracąc funkcję jedynie „narzędzia”) uległ personifikacji, co niewątpliwie intensyfikuje ewokowany obraz, czyni go bardziej ekspresywnym, poetycko „mocniejszym”, metaforycznym.

Owa intensywność, ekspresja metafory narzędnikowej nigdy w języku słoweńskim nie wystąpi, ponieważ słoweński narzędnik nie ma funkcji predyktywnej (predykacja ma zawsze formę mianownika, np. pol. „Jestem Bogiem” = słow. „Sem Bog”), przede wszystkim zaś (niemal) zawsze wymaga przyimka, który z konieczności musi łączyć się z rzeczownikiem konkretnym, z narzędziem. *Instrumentalis* słoweński nie ma potencjału poezjotwórczego, metafora narzędnikowa — jeśli w ogóle w przekładzie wystąpi — prawie zawsze musi ulec zarówno gramatycznej, jak i semantycznej modyfikacji, pozbawiona zostaje swego „rozmachu poetyckiego”, ekspresywnej, „malowniczej” wizyjności. Na ogół zachodzą tu trzy rodzaje mechanizmów modyfikujących:

1. Pierwszy z mechanizmów to zastąpienie rzeczownika w narzędniku dookreślającym ekwiwalentem opisowym, często rzeczownikiem w miejscowniku albo dopełniaczu, zawsze z przyimkiem, np.

Czasem u szczytu ulic *zachód żółtym blaskiem*
Mury niebios rozwała na złomy promienne.
Wtedy listopadowe wieczory warszawskie
Wieżą wiosną i płyną, młodością wiosenne.
[...]
I znowu idę lekki *i nocą wezbrany* [...] ²⁶
Wieczorny wiersz

Včasih vrh ulic zahod *v rumeni bleščavi*
razdre zidove neba na bloke ognjene.

²⁵ J. Czechowicz: *Wieczorem*. Dostępny w Internecie: http://malowane_wierszem.blogspot.it/2011_06_12_archive.html.

²⁶ Wszystkie cytowane utwory Tuwima pochodzą z: J. Tuwim: *Pisma zebrane*. Oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1986.

Takrat v novembrskih večerih v Varšavi

Diši **po** pomladi, ure teko pomlajene.

[..]

Spet hodim lahek, razvnet **od** noči [..]²⁷

Večerna pesem

W rozbudowanej poetyckiej wizji oryginału „zachód *żółtym blaskiem* / mury niebios rozwała” — obraz „żółtego blasku” (inaczej niż w przekładzie) nie jest tylko tłem, staje się jakby ontologicznie równoważnym ożywionym „narzędziem” spersonifikowanego „zachodu”, co daje wrażenie zaistnienia podwójnej, wzmocnionej personifikacji; ponadto nałożenie się na siebie znaczeń konotowanych przez „zachód” i „blask” uintensyfikuje metaforyczną wizję, nadaje jej malowniczej ekspresji. Podobnie dzieje się z frazą „listopadowe wieczory / *wieją wiosną i płyną, młodością wiosenną*” — obrazy „listopadowych wieczorów”, „wiosny” i „młodości wiosennej” są równoważne, semantycznie równorzędne, nakładają się, tworząc nabrzmiały, poetycko skondensowany obraz. W przekładzie brakuje tej intensywności właśnie z powodu konieczności zastosowania przyimka (tu z rzeczownikiem w miejscowniku): silnie metaforyczna wizyjność konceptualizacyjna (obecna w oryginale) zostaje zniwelowana przez ukonkretnienie: okolicznikowe wskazanie konkretnego miejsca i czasu oraz ekwiwalent opisowy w funkcji dookreślającej:

[..] zahod v rumeni bleščavi

razdre zidove neba [..]

takrat v novembrskih večerih v Varšavi

diši **po** pomladi, ure teko pomlajene.

Również w ostatniej strofie wiersza, we frazie: „I znowu idę lekki *i nocą wezbrany*”, w oryginale „noc” (dzięki formie narzędnikowej kim? czym?) staje się w pewnym sensie równoważna z podmiotem, ulega obrazowej personifikacji — podmiot zaś (niejako „przepełniony nocą”) zostaje z nią semantycznie utożsamiony. W słoweńskim przekładzie przyimkowe „razvnet **od** noči” — spycha obraz nocy do roli tła, nie ewokuje intensywności semantycznego (poetyckiego) utożsamienia.

Z tego typu zabiegami mamy do czynienia niemal we wszystkich Tuwimowskich ekspresyjnie wizyjnych „metaforach narzędnikowych”, które w przekładzie na słoweńskie formy przyimkowe tracą swoją wizyjność, ich intensywność semantyczna zostaje rozbita (wyrażenie przyimkowe staje się tłem), a tym samym pozbawiona silnie metaforycznej (konceptualizacyjnej) ekspresji, np.:

²⁷ Wszystkie cytowane przekłady utworów Tuwima pochodzą ze zbioru: *Julian Tuwim. Zbrała, prevedla in spremno besedo napisala R. Štefan. Ljubljana 2001.*

światłem spienione oddycha piętro — diha **v** penečem siju nadstropie
 zmęczony *burz szaleństwem* — utrujen **od** viharjev
miodeм zaklętym pijana głowa — **od** zakletega meda je pijana glava
Apollinowym drząc *rozmysłem* — **v** apolonskih rozmišljanih.

W innym wierszu, tym razem erotyku Bolesława Leśmiana pt. *Wyznanie spóźnione*, niemożność zastosowania w języku słoweńskim bezprzyimkowej formy narzędnika znów niweluje ekspresję obrazowania oryginału:

Lubię *twoim weselem* rozgnieciony gwar —
 I *twoimi oczami* upatrzoną drogę —
 I czar w śmiechu zjawiony — ten sam zawsze czar!...
 Żem cię dotąd nie kochał — zrozumieć nie mogę²⁸.

Všeč mi je hrup, **ki** venemaš v družbi ga vsekdar
 In pot, **ki** v tvojih se očeh mi jasno sveti
 In čar v weselem smehu, vselej isti čar...
 Da nisem ljubil te, ne morem razumeti²⁹.

W przekładzie wprowadzenie koniecznego ekwiwalentu opisowego w postaci zdania względnego niweczy metaforyczną obrazowość wypowiedzi, rozbija i ukonkretnia skondensowany obraz, pozbawiając tę poetycką deklarację elementu intymnej jedności podmiotu lirycznego z ukochaną, niemal fizycznego utożsamienia się z nią. W oryginale, dzięki konstrukcji narzędnikowej, semantycznie najważniejsze są atrybuty kochanki (dosłownie „przysłaniającej świat”) — to przez jej pryzmat podmiot odbiera rzeczywistość („Lubię *twoim weselem* rozgnieciony gwar / I *twoimi oczami* upatrzoną drogę”); w tłumaczeniu kochanka jest jedynie częścią tej rzeczywistości, nie zawłaszcza fizyczności podmiotu i otaczającego go świata. Kochankowie nie są jednością, zostali postawieni niejako naprzeciw siebie (podmiot widzi drogę nie oczami kochanki, lecz w jej oczach: „Všeč mi je [...] pot, **ki** v tvojih se očeh mi jasno sveti”), dzięki temu ta „miłosna deklaracja” brzmi znacznie ostrożniej, jest o wiele mniej ekspresywna, również w płaszczyźnie emocjonalnej.

2. Drugim ekwiwalentyzacyjnym mechanizmem modyfikującym metaforyczną konstrukcję narzędnikową w przekładach na język słoweński jest zastąpienie jej porównaniem, np. w wierszu Czechowicza *Wieczorem* poetyckie:

gdy patrzysz na mnie *ciemnym nowiem*³⁰

²⁸ B. Leśmian: *Wyznanie spóźnione*. W: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995, s. 340.

²⁹ B. Leśmian: *Zapozneno priznanje*. In: *Prošnja za srečne otoke. Antologija poljske ljubezenske lirike*. Izbrala, prevedla in spremno besedo napisala R. Štefan. Radovljica 1999, s. 52.

³⁰ J. Czechowicz: *Wieczorem*...

w przekładzie funkcjonuje jako:

ko me gledaš **kot** temen mlaj³¹ (dosł. gdy patrzysz na mnie **jak** ciemny nów),

podobnie jak Tuwimowskie:

sfrunął śniegiem — **kot** sneg je zletel
zartęcił blaskiem, rozchwał obłoki — **kot** žive srebro megle je razgnal
leży kamieniem — **kot** kamen leži.

Zabieg ten niejako powoduje unicestwienie istoty metafory — która, według najprostszej definicji, byłaby „skróconym porównaniem”³² — jej specyfika polega wszak na przeniesieniu znaczeń słów z odległych/różnych pól semantycznych i spojeniu ich w jeden intensywny poetycki obraz³³. Ekwiwalent w postaci porównania powoduje rozbitcie nałożonych na siebie znaczeń na dwa obrazy, co całkowicie niweluje metaforyczną konceptualizację oryginału, pozbawia ją — *nomen omen* — poetyckiej intensywności.

3. Trzeci rodzaj ekwiwalentyzacji polega na równoważnym zastosowaniu narzędnikowej formy w przekładzie na język słoweński, która jednak z **konieczności** będzie miała postać *instumentalisu* słoweńskiego, czyli formę z przyimkiem, co w dość osobliwy sposób „zdemetaforyzuje” poetyckie przedstawienie autorskie. Dzieje się tak na przykład w wierszu Tuwima *Madrygał*, którego pierwsza strofa opiera się na swoistym „narzędnikowym” wyliczeniu sposobów zwracania się do „potencjalnej” ukochanej:

Dziewczę wiotkie, Joanno, innego imienia!
Dawno już nie *mówiłem* do ciebie *kwiatami*.
O, *fiolkami*, Joanno! O, *wonią wspomnienia*,
Czerwonymi ustami, *liliowymi listami*.

Vitko dekle, Ivana drugega imena!
Že davno nisem ti govoril z rožami,
z vijolicami, o, *ne brez pomena*,
z rdečimi usti, s pismi lilijastimi!

Znowu siła poetyckiej wizji tkwi w — rzecz można — upodmiotowieniu wyliczonych rzeczowników i utożsamieniu z nimi podmiotu, dzięki nałożeniu się na siebie obrazów mówiącego i „narzędzia” („mówiłem [...] kwiatami / fioł-

³¹ J. Czechowicz: *Zvečer*. In: *Prošnja za...*, s. 86.

³² Zob. hasło: *Metafora*, w: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976, s. 233.

³³ Za: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986, s. 112—120.

kami / wonią wspomnienia / ustami / listami” — to tak jakby: kwiaty / fiołki / woń wspomnień / usta i listy przemawiały „przeze mnie”); w przekładzie przez zastosowanie narzędnika z przyimkiem ta poetycko-personifikacyjna konceptualizacja budzi zgoła odmienne asocjacje: rzeczowniki w narzędniku stają się konkretnymi „narzędziami”, „instrumentami” jedynie, ewokując obraz podmiotu, który — wyrażając się opisowo — trzyma kwiaty i przemawia albo po prostu pisze „zwyczajne”, konkretne listy. Uniezwyklenie rzeczowników, które w oryginale naznaczone są działaniem podmiotu na zasadzie niemal uosobienia, w przekładzie ginie bezpowrotnie. Ulega banalizacji. Ponadto abstrakcyjny rzeczownik w narzędniku „wonią wspomnienia” z konieczności zostaje zastąpiony niewystępującą w oryginale frazą „brez pomena” (dosł. „bez znaczenia”), i nie wynika to jedynie z chęci zachowania przez tłumacza rymu i rytmu wiersza.

I znowu: niby znaczenie wypowiedzi budowane na okolicznikach sposobu udało się ekwiwalentnie, za pomocą równoważnych fraz okolicznikowych, przetłumaczyć na język słoweński — a jednak, z powodu użycia narzędnika z przyimkiem, wypowiedź podmiotu nie budzi aż tak wyrazistych konotacji poetyckich, jak w oryginale, nie ma wymiaru poetyckiego uniezwyklenia.

Utracony w przekładzie intymno-emotywny charakter słoweńskiej kategorii liczby podwójnej

W języku słoweńskim unikatową kategorią gramatyczną o ogromnym ładunku i potencjale poetyckim jest liczba podwójna. Słoweńcy — jako jedyni spośród narodów słowiańskich (poza Serbami łużyckimi) — zachowali ten piękny, wywodzący się (w linii prostej) z języka staro-cerkiewno-słowiańskiego archaizm: do dziś kategoryzują świat, wyróżniając w nim utrwaloną w języku jednostkowość (łac. *singularis*, słow. *ednina*), mnogość (łac. *pluralis*, słow. *množina*) i parzystość (łac. *dualis*, słow. *dvojina*). Jest to pewnego rodzaju kuriozum konceptualizacyjne, swoisty akt wierności własnemu językowi³⁴, wymagający przecież osobnego (a więc dodatkowego) paradygmatu deklinacyjnego i koniugacyjnego³⁵; rzecz

³⁴ Mamy tu również do czynienia z wymuszoną przez sytuację historyczną Słoweńców językową zachowawczością, o czym pisze też B. Tokarz: „Specyficzna sytuacja kultury słoweńskiej sprawiła, że język od XIX wieku był znakiem tożsamości zbiorowej, odzwierciedlając jej mechanizmy mentalne i trajektorie asocjacyjne, które miały służyć konsolidacji. W świadomości językowej Słoweńców dominuje więc potrzeba tworzenia norm, a nie ich przełamania w obawie przed utratą podstawowego czynnika identyfikacji”. Zob. B. Tokarz: *Spotkania...*, s. 226.

³⁵ Więcej o liczbie podwójnej zob. A. Muszyńska-Vizintin: *Kultura, gramatyka i uczucia — o interpretacyjnej funkcji liczby podwójnej w języku słoweńskim*. W: *Kultura w stanie przekła-*

warta uwagi we współczesnym, pełnym pośpiechu i skrótowców świecie, szczególnie w kontekście teorii (przekładającej się zresztą na praktykę) o dążeniu języka do powszechnej ekonomizacji. Pisarze i poeci słoweńscy, twórcy sztuki słowa, często używają liczby podwójnej i jak łatwo się domyśleć przepięknie funkcjonuje ona w poezji miłosnej oraz wszelkiej twórczości i mowie dotyczącej sytuacji intymnych, ewokując wyjątkowość relacji między dwojgiem, swoiste semantyczno-gramatyczne zjednoczenie, przy jednoczesnym wyizolowaniu z wielości i odróżnieniu od jednostkowości: kobieta będąc w ciąży używa liczby podwójnej, mąż i żona, małżeństwo, zakochani, bliźniacy *etc.* Oczywiście, kategoria ta obejmuje każdą „dwoistość”, rzeczowniki pospolite, abstrakcyjne — rzeczy/przedmioty/ zwierzęta, rośliny, pojęcia (np. nienawiść — choć wyłącznie między dwojgiem!) — niemniej jednak zawsze sugeruje zintensyfikowaną gramatycznie intymność, wspólnotę działania bądź współlistnienie, konceptualizacyjną wyjątkowość podwójności: pary, symetryczności, połączonych w języku przeciwieństw i tożsamości.

„Historyczny rozwój języków — pisze wspomniany już słoweński poeta, tłumacz i literaturoznawca Boris A. Novak — dokonywał się w kierunku racjonalizacji kategorii oraz relacji; z powodu dziwnego i cudownego zbiegu okoliczności nasz górski język, język garstki ludzi, zachował ową podstawową, zagubioną w innych językach międzyludzką relację — relację dwojga. Liczba podwójna to kategoria miłości. Jednak można z tym polemizować — wszak *dvojina* może być również kategorią nienawiści. Jakkolwiek, w każdym przypadku jest to zawsze kategoria uczuć. Między samotnością liczby pojedynczej a wielością hałaśliwej liczby mnogiej język słoweński zachował wyspę intymności, na której dwie samotności wszeptane w siebie chronione są gramatyką języka. Gdy słoweńskie erotyki, pełne liczby podwójnej, przekładamy na inne języki [niemające liczby podwójnej], atmosfera intymności znika bezpowrotnie”³⁶.

Ewokowana dzięki tej kategorii gramatycznej intymna ekspresja w płaszczyźnie semantycznej — w przekładzie na język polski — nie wystąpi nigdy, ponieważ jej ekwiwalentem zawsze będzie liczba mnoga albo dookreślający liczebnik (*dwóch, dwoje*) często z odpowiednim zaimkiem (np. słow. „najino življenje” — pol. nasze życie / moje i twoje życie / życie nas dwojga; słow. „sva se ljubila” — pol. kochaliśmy się, kochaliśmy się we dwoje, ty i ja kochaliśmy się itp.). Użycie w języku słoweńskim liczby podwójnej automatycznie konkretyzuje sytuację semantyczną podmiotów (przedmiotów), zawężając ją do relacji dwojga, łączy je gramatyczną nicią wspólnoty, wprowadzając jednocześnie nieuniknioną atmosferę intymności.

du. Translatologia — komparatystyka — transkulturowość. Red. W. Bolecki, E. Kraskowska. Warszawa 2012, s. 344—352.

³⁶ B.A. Novak: *Po-etika forme...*, s. 11 [tłum. A.M.-V.].

Z tej perspektywy ciekawego interpretacyjnie wymiaru nabierają wiersze słoweńskiego poety Uroša Zupana dedykowane artystom mężczyznom: *Wiersz dla Samona (Pesem Samonu)*, *Wiersz dla malarza Francesco Clemente (Pesem Francesco Clementu)* czy utwór *Spotkanie* dedykowany prawdopodobnie Tomażowi Šalamunowi (*Šrečanje — Tomažu*), zamieszczone w polskiej *Antologii poezji słoweńskiej* w wyborze i tłumaczeniu Katarzyny Šalamun-Biedrzyckiej³⁷. W języku słoweńskim dzięki ewokowanej przez liczbę podwójną intymności utwory te w płaszczyźnie tekstowej — w oderwaniu od kontekstu prawdy biograficznej autora — budzą dość dwuznaczne skojarzenia: podmiot liryczny — poeta, używając opartych na *dualis* asocjacji charakterystycznych dla erotyków, prowokacyjnie buduje atmosferę miłosnej zażyłości z przywołanymi postaciami — intymność ta jednak, w przypadku uważnej lektury tekstu, okazuje się intymnością, opierającą się jedynie na wzajemnej fascynacji: płaszczyzną łączącą podmiot z adresatem utworu jest wyłącznie wzajemna inspiracja i miłość do podobnie pojmowanej sztuki. I tak w poświęconym Tomażowi Šalamunowi wierszu *Srečanje (Spotkanie)*:

pepel zvezd počasi prši na zemljo in jaz ga gledam
in se sprašujem — ali *sva eksplodirala?* ali *sva potovala* drug
skozi drugega? Ali *sva si bila obljubljena*, da ne

najdeva, in zdaj, *najin* pepel dežuje na ljudi.
tvoj govor raste iz nešteti knjig, ki sem jih presanjal
Jordan si narisal na obličje mojih kosti, s kabalo in

islamom me križaš, ko me daruješ jeziku, ki *naju* zavezuje.

[...]

ali jaz hranim ključ, ki ti bo odklenil usta?

ali jaz hranim zemljevid, ki ti bo ponovno pokazal pot
do studenta? Sanjal sem te trenutke, ko so se menjale črke

[...]

kličem, da bi prišel, da bi skupaj *gledala* pepel zvezd, ki
so eksplodirale ob *najinem* srečanju, pepel, ki se vsipa v
srce besedi čudež, ki si mi jo dal, ki *naju* vodi v reko
tihe, tihe molitve³⁸.

popiół gwiazd cicho prószy na ziemię, a ja patrzę nań
i pytam samego siebie — czy eksplodowaliśmy? Czy podróżowaliśmy
poprzez siebie? Czy byliśmy obiecani sobie, że

się odnajdziemy i teraz, nasz popiół opada na ludzi.
twoja mowa rośnie z niezliczonych ksiąg przeżytych w moich snach.
Jordan zarysowałeś na obliczu moich kości, kabalą i

³⁷ *Srebro i mech. Antologia poezji słoweńskiej*. Wybór i przekład K. Šalamun-Biedrzycka. Sejny 1995.

³⁸ *Ibidem*, s. 396.

islamem krzyżujesz mnie, gdy ofiarowujesz mnie językowi, naszemu panu.

[...]

czy to ja mam klucz, który otworzy ci usta?

czy ja mam mapę, która znów wskaże ci drogę

do źródła? śniłem o tych chwilach, gdy zmieniały się litery

[...]

wołam cię, byś przyszedł, byśmy razem patrzyli na popiół gwiazd, które

ekspłodowały przy naszym spotkaniu, na popiół sypiący się w

serce słowa cud, które mi podarowałaś, które prowadzi nas w rzekę

cichej, cichej modlitwy³⁹.

W przekładzie na język polski, w którym liczba podwójna została z konieczności zastąpiona liczbą mnogą, tak intensywne, mocne (ocierające się niemal o erotykę) asocjacje nie mają miejsca; zażyłość bohaterów lirycznych (podmiotu i przywołanego adresata) nabiera wymiaru *a priori* uniwersalnego, budząc, co najwyżej, podejrzenie dwuznaczności; wspólnota sztuki, wzajemna fascynacja (poetów) nie ewokuje aż tak ekspresywnie odczuwalnej intymności, tym samym traci prowokacyjny, wyraźnie obecny w oryginale wymiar — staje się po prostu przywołanym wspomnieniem inspirującego intelektualnie spotkania dwóch artystów.

Jak już wspomniałam, słoweńska *dvojina* idealnie sprawdza się w erotykach, w szeroko pojętej twórczości miłosnej (także tej opiewającej miłość do ojczyzny, więź przyjaźni, braterstwo, „siostrzeństwo” *etc.*), czego dowodem przekładowym jest znakomita antologia polskich wierszy miłosnych (*Antologija poljske ljubezenske lirike*)⁴⁰, przetłumaczona na język słoweński przez lublańską polonistkę Rozkę Štefan⁴¹. W tym kontekście warto również spojrzeć na występowanie liczby podwójnej nie tylko z perspektywy (względnej) nieprzekładalności na inne języki, a więc przez pryzmat języka słoweńskiego, ale także z punktu widzenia jej — rzecz można — funkcjonalno-ekwiwalencyjnego potencjału w tłumaczeniach literatury z innych języków na język słoweński. Jako ekspresywny, poezjotwórczy ekwiwalent kategoria *dvojiny* świetnie sprawdziła się na przykład w słoweńskich przekładach wierszy Juliana Tuwima, chociażby w utworze *Trawa*, mówiącym o pragnieniu totalnego zjednoczenia podmiotu — poety z naturą:

Trawo, trawo do kolan!
Podnieś mi się do czoła,
Aby wokół nie było
Ani mnie, ani pola.

³⁹ Ibidem, s. 397.

⁴⁰ *Prošnja za srečne otoke...*

⁴¹ Więcej o tej antologii zob.: A. Muszyńska: *Miłość grzeczna i subtelna. Kilka uwag o słoweńskiej antologii polskiej liryki miłosnej w przekładzie Rozki Štefan*. W: *Pleć w przekładzie*. Red. P. Fast. Katowice—Częstochowa 2006, s. 177—197.

Żebym ja się uzielił,
Przeświecił do rdzenia kości
I już się nie oddzielił
Słowami od twej świeżości.

Abym tobie i sobie
Jednym imieniem mówił
Albo obojgu — trawa
Albo obojgu — tuwim⁴².

Dzięki gramatycznej kategorii liczby podwójnej w przekładzie tegoż wiersza na język słoweński mamy do czynienia ze zjednoczeniem niemal absolutnym: obrazem wtopienia w naturę zintensyfikowanym również przez materię języka, która — jak można zauważyć — w tym wypadku nie oddziela podmiotu od natury, ale stwarza dodatkową, usankcjonowaną gramatycznie, istniejącą w „słowach”, płaszczyznę intymnej tożsamości:

Trava, trava do kolena!
Zrasti mi do vrha glave,
da bi ne bilo več v mislih
niti mene niti trave.

Da bi sam postal rastlina,
cvet pognal iz korenine
da v besedi bi ne ločil
več od tvoje se svežine.

Da poslej oba po istem
se imenu prepoznava:
ali da oba sva — tuwim,
ali da oba sva — trava⁴³.

Podobnie dzieje się w wierszu *Nieznane drzewo*, w którym magiczna intymność liczby podwójnej przychodzi niejako słoweńskiemu tłumaczowi z pomocą: utwór, w którym podmiot liryczny w serii dywagacji i domysłów przywołuje swoje „drzewo trumienne”, kończy się — wypowiedzianym w formie zaklęcia — pragnieniem — rzecz można — „zmartwychwstania” przez zjednoczenie z naturą, z drzewem, które przestaje być drewnianą trumną, a staje się żywą rośliną:

Gdzie jesteś drzewo mocne i dumne,
Rozgałęzione, liśćiami szumne,
Węzłem korzeni zarosłe w ziemi,

⁴² J. Tuwim: *Trawa*. W: *Pisma...*, s. 166.

⁴³ J. Tuwim: *Trava*. In: *Julian...*, s. 64.

Drzewo, z którego będę miał trumnę?

[...]

Żebyś rozparło tę ziemię czarną
I znów zakwitło na dziwo grobom.

Żebyś mnie w siebie jakoś wszczepiło,
Wydarło z ziemi ukrytą siłą!
Coś może złączy nerw jakiś z kłaczem
I zadrzewimy się nad mogiłą!
Może ogromnym westchnieniem z łona
W górę nas wzniesie ziemia zielona,
Ziemia jedyna, ziemia rodzima,
Tym grobem w samo serce zraniona⁴⁴.

W ekspresywnej poetyckiej wizji utożsamienia człowieka z drzewem proces zespolenia w płaszczyźnie semantycznej oryginału budują głównie czasowniki: „złączyć”, „wszczepić”, a przede wszystkim neologizm odrzeczownikowy „zadrzewić”. W przekładzie na język słoweński, który jest językiem o niskim stopniu ekspresywności i mobilności słowotwórczej, Tuwimowski intensywny obraz procesu „zadrzewienia” podmiotu, poza równoważnie zekwiwalentyzowaną płaszczyzną semantyczną, obrazuje i wzmacnia właśnie liczba podwójna, kompensując niejako przy okazji intensywność nieprzekładalnego, w tym przypadku poetyckiego neologizmu „zadrzewić”:

Da bi me vcepilo v svoje telo,
izdrlo iz zemlje s skrito močjo
Če se kak živec spoji s korenino,
bova nad grobom kot skupno drevo.

Ali pa z močnim vzdihlajem iz dna
zemlja navzgor *naju* dvigne oba,
zemlja edina, zemlja domača,
z *najinim* grobom w srce ranjena⁴⁵.

Liczba podwójna w języku słoweńskim jest więc tą unikatową współcześnie kategorią, która niejako automatycznie wprowadza do wypowiedzi zawężoną do intymności dwojga perspektywę emotywną — uruchomiona w kontekście funkcji poetyckiej języka ta dodatkowa gramatyczna emotywność wzbogaca semantyczną płaszczyznę tekstu, nadaje jej konceptualizacyjnej ekspresji. Mimo że słoweńskie erotyki pisane w *dvojninie* w przekładach na inne języki pozostaną erotykami, to jednak — z perspektywy porównawczej — zawsze będzie im brakowało **naddanej przez gramatykę intymnej intensywności**.

⁴⁴ J. Tuwim: *Nieznane drzewo*. W: *Pisma...*, s. 77.

⁴⁵ J. Tuwim: *Neznane drevo*. In: *Julian...*, s. 55.

Wszelkie modyfikacje związane z tłumaczeniem wymienionych językowych aspektów tekstu nie powinny podlegać jakimkolwiek wartościowaniu w ramach szeroko pojętej krytyki przekładu. Nie wydaje się również, że omówione zjawiska należy rozpatrywać w kategoriach nieprzetłumaczalności, bo przecież są przekładalne, można je „normalnie” przetłumaczyć, właściwy, ekwiwalentny „efekt somatyczny”⁴⁶ wystąpi u monojęzycznego odbiorcy sekundarnego — a co ważniejsze — lepszy po prostu nie będzie; poruszona w niniejszych rozważaniach problematyka konfrontacji z materiają języka w kontekście przytoczonych tu przykładów („poezjotwórczy potencjał” bezprzyimkowego narzędnika w polszczyźnie i słoweńska kategoria liczby podwójnej) budzi raczej refleksje natury emocjonalnej i dotyczy głównie tych, którzy z racji znajomości języków i **uwrażliwienia** na nie, porównując oryginał i przekład, doświadczają uczucia subtelnego żalu, poczucia niezawinionego przez nikogo niedosytu. Z uczuciem tym w trudnym procesie przekładu tekstów literackich nieustannie zmagają się ograniczony materiają języka tłumacz. Perspektywa komparatystyczna obecna w teoretycznej refleksji o przekładzie pozwala — podkreślam raz jeszcze — docenić wysiłek „zawieszoności” między konwencjami, oczekiwaniami i ograniczeniami tłumacza, który sam zdając sobie sprawę z nieprzystawalności różnorodnych światów (także literackich), ze świadomością poniesionych strat, uparcie szuka „światła pomiędzy językami”⁴⁷.

⁴⁶ Formuła S. Barańczaka. Zob. S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań 1994.

⁴⁷ Formuła B. Tokarza. Zob. B. Tokarz: *Spotkania...*, s. 30—41.

Anna Muszyńska-Vizintin

Prevajalec kot komparativist ter njegovo soočanje z jeziki O dveh „poezjoustvarjalnih” slovnicih kategorijah v polščini in slovenščini

Povzetek

Prevajalec kot posredovalec med izvirnikom in prevodom je oseba, ki istočasno deluje med dvema jezicoma, dvema kulturama in dvojno literarno dediščino, ki sta doživeli različni razvoj. Prevajalsko delo je podobno delu komparativističnemu (primerjanje, analiza besedil, raziskovanje literarnih in kulturnih kontekstov, razlik in podobnosti), torej lahko trdimo, da je prevajalec „idealni — komparativist” oziroma „komparativist — praktik”, ki se mora med celotnim postopkom prevajanja soočiti z jezikovno in kulturno različnostjo. Pri prevajanju iz izvirnega v drug in drugačen jezik se razkriva jezikovni relativizem, ki ga včasih ni mogoče premostiti. Različna narava jezikov se lahko pojavlja ne samo na nivoju semantike oziroma v pragmatični (ustvarjalni) uporabi (tako im. „ususu”), temveč tudi na področju slovnice: v slovnicih oblikah, katere omogočajo ustvarjanje določene pesniške „vizijnosti” v enem jeziku, ki — zaradi drugačnega slovnicega sistema — ni prevedljiva v drugačen jezik (npr. v poljščini: orodnik — *instrumental*,

ki nima potrebe po uporabi predloga (z /s) ali v slovenščini: izjemna in ni prevedljiva več v druge jezike, „intimna” kategorija dvojine). Razlike med različnimi načini jezikovne konceptualizacije so opazljive samo preko primerjalne analize med izvirnikom in prevodom, kar — v praktičnem dejanju — dela prevajalec, na področju teorije pa prevajalski kritiki.

Ključne besede: prevajalec — komparativist, jezikovni relativizem, slovnične kategorije, orodnik v pesmih slovenska dvojina, izgubljeno v prevodu.

Anna Muszyńska-Vizintin

The Comparative Translator: A Translator Involved in Language Regarding Two Poetic Grammatical Categories in Polish and Slovenian

Summary

The translator as a mediator between the original and the translation is a person who is simultaneously working between two languages, two cultures and two literary heritages, which have experienced different developments. The work of translation is similar to that of comparativism (comparing, text analysis, exploration of literary and cultural contexts, differences and similarities), so it is possible to say that the translator is an ideal comparatist, or a „comparatist — practitioner”, who must cope with the diversity of languages and cultures during the whole process of translation. Translation from the original to another language reveals relativism, which sometimes cannot be overcome. The different linguistic nature may appear not only at the level of semantics, or in the pragmatic conventions, but also in the field of grammar: for example, grammatical forms, which enable the creation of a certain poetic “visionism” in the original language, do not allow translation into another language, as the latter uses a different grammatical system. Thus, the Polish *instrumentalis*, which does not need to use the preposition *s/z*, is untranslatable into Slovenian and, considering the same principle, the Slovenian “intimate” category of the dual form is untranslatable into other languages. The differences between the various linguistic conceptualizations are observable only through a comparative analysis between the original and the translation, which — in practical action — is done by the translator, and — in theory — by the translation critics.

Key words: translator-comparatist, relativism of languages, grammatical categories, *instrumentalis* in poetry, dualis in Slovenian, lost in translation.