



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

Title: Słowacki realizm magiczny w polskim przekładzie

Author: Marta Buczek

Citation style: Buczek Marta. (2009). Słowacki realizm magiczny w polskim przekładzie. "Przekłady Literatur Słowiańskich" (T. 1, cz. 1 (2009), s. 196-208).



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).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Marta Buczek

Słowacki realizm magiczny w polskim przekładzie

Tłumacz, w myśl teorii translacji, musi koniecznie zrozumieć, jaki jest model świata implikowanego w tekście oryginału¹. Jak podkreśla Anna Legeżyńska, nie musi go kopiować. Powinien tylko, opierając się na rozpoznanych regulach konstrukcji świata oryginału, „pracą wyobraźni” powołać do artystycznego istnienia własny świat², analogicznie funkcjonujący w nowych realiach obcego języka i kultury. Na tłumaczu spoczywa tym samym translatologiczna odpowiedzialność dotarcia do pełni semantycznego potencjału³, zawierającej się w bezpośrednio dostępnych słowach, w artystycznej organizacji wypowiedzi i sposobie poetyckiego obrazowania. Przed zadaniem takim stanął Jacek Bukowski, polski tłumacz prozy współczesnego słowackiego pisarza Václava Pankovčína. Przekłady jego utworów dowodzą, że tłumaczenie — twórczość przekładowa — nie jest tylko dokonywaniem wyboru, lecz pracą wyobraźni⁴ tworzącej nowe elementy na podstawie rozumianych przez tłumacza prawidłowości artystycz-

¹ J. Etkind: *Swoboda tłumacza jako konieczność uświadomiona*. W: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*. Red. S. Pollak. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1975, s. 45; Por. S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1994.

² A. Legeżyńska: *Przekład jako rzecz wyobraźni*. W: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne*. Red. P. Fast. Katowice 1998, s. 38.

³ S. Barańczak: *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny, albo: Tłumaczenie tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wy tłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*. „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 36.

⁴ A. Legeżyńska: *Przekład jako rzecz wyobraźni*. W: Eadem: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1999, s. 216.

nych indywidualnego świata poetyckiego⁵. W przypadku słowackiego pisarza — świata specyficznego, silnie korespondującego z paradygmatem magicznego realizmu.

Proza Václava Pankovčína, przedstawiciela młodej generacji prozaików i poetów słowackich debiutujących na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, jest jedyną, która ukazała się w 2006 r. w polskim przekładzie. Wydana przez Wydawnictwo Czarne w serii Inna Europa Inna Literatura z założenia miała być egzotyczną podróżą po nieznannej Europie, literackim safari w krainach, o których prawie nic nie wiadomo⁶. Wybór tłumacza/Wydawnictwa padł na literaturę, która (mimo że rzadko na polskim rynku obecna) daje polskiemu odbiorcy poczucie odkrywania nowych, nieznanych, choć geograficznie nieodległych, łądów⁷. Jak widać z przytoczonych recenzji wydawniczych, wybór strategii został silnie powiązany z zakładanym odbiorcą sekundarnym oraz funkcją literatury⁸. Chęć informowania o egzotyce życia literackiego i świadomości literackiej⁹ przeważa tu nad wymiarem artystycznym dzieła. Tekst przekładu traktuje się w tym przypadku jako informację na temat, jak nazywa to Edward Balcerzan, cudzego przeżycia wartości¹⁰.

Z siedmiu książek napisanych przez Václava Pankovčína¹¹ do tłumaczenia wybrano zbiór opowiadań *Marakéš* (1994) oraz powieść *Tri ženy pod orechom* (1996). Wyszły one pod jednym tytułem *Marakesz* (2006)¹².

Václav Pankovčín, debiutujący w kontekście lat dziewięćdziesiątych, w czasie demityzacji literackich i pozaliterackich faktów oraz relatywizacji codziennych wartości, w okresie różnych tekstowych gier¹³, jest autorem na gruncie rodzimej tradycji literackiej specyficznym, nielatwym do tłumaczenia i stawiającym tłumacza przed niezwykle trudnym zadaniem. Kreuje w swej prozie swoistą magiczną rzeczywistość, obraz mitycznej krainy, imaginarnej „małej ojczyzny”. Przynależność do „małej ojczyzny”, w tym przypadku wschodniosłowackiego pogranicza, określa przedstawiony w prozie Pankovčína sposób interpretacji świata, swoista mentalność, wrażliwość, która warunkuje postawę życiową bohaterów, specyficzny

⁵ Por. J. Etkind: *Swoboda tłumacza jako konieczność uświadomiona...*, s. 45.

⁶ V. Pánkovčín: *Marakesz*. Tłum. J. Bukowski. Wołowiec 2006 (fragment recenzji z okładki).

⁷ Ibidem.

⁸ E. Balcerzan: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice 1998, s. 139.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Václav Pankovčín, urodzony w 1968 r. w Humennom (zm. 18 stycznia 1999 r.), jest autorem 7 książek: przygodowych opowiadań dla dzieci pt.: *Mamut v chladničke* (1992), zbiorów opowiadań: *Asi som neprišiel len tak* (1992), *Marakéš* (1994), *Bude to pekný pohreb* (1997), powieści *Tri ženy pod orechom* (1996), *Polárny motyl (priestor 3 x 4)* (1997), *K-85 (Príbeh o prerušenej mravčej ceste)* (1998), *Lináreš* (niepublikowana).

¹² V. Pankovčín: *Marakesz...*

¹³ Por. M. Součková: *Od jedného k dvom (K modelovaniu personálnej témy v prozaických textoch Václava Pankovčína)*. „Romboid” 2005, č. 10.

rodzaj odczuwania rzeczywistości i stosunek do niej. Jak pisze Barbara Sokołowska, prowincjonalna proweniencja może być kontekstem dzieł literackich, ale także przedmiotem świadomie kreowanego mitu przestrzeni¹⁴. Mit ten jest przeciwieństwem empirycznie dostępnej rzeczywistości, ma moc fikcji literackiej. Z podobnym mitem przestrzeni mamy do czynienia w prozie słowackiego autora. Znaczenia, symbole, treści implicytnie wpisane w jego dzieła współtworzą skomplikowany wzór, w którym wątki historyczne, kulturowe, geograficzne oraz osobiste, często autobiograficzne, łączą się z mityczną czasoprzestrzenią.

Mityczną przestrzeń współtworzy tu fikcyjna kraina — „Marakéš, imaginárna dedina kdesi na východe Slovenska, ale nikto presne nevie, kde”¹⁵, „Marakéš, pupok sveta”¹⁶, „Marakéš-dedina medzi Aljaškou a Saharou”¹⁷. Autor eksploruje pogranicze, peryferia wschodniej Słowacji, gdzie życie toczy się innym rytmem niż rytm Wielkiego Miasta, do którego udaje się bohater trzeciej części powieści — *Sandokan, lev z Marakéša*¹⁸. Miasto odarte z irracjonalności, pozbawione tajemnicy, magii, „wyprane” z wnętrza znamionuje tu pustkę. Wpisany natomiast w pograniczną rzeczywistość Marakéšu dyfuzjonizm kulturowy staje się nośnikiem pozytywnych wibracji, stanowi system otwarty, wiąże się z gestem zaproszenia i rozproszenia nudy.

Przenikają się tu różne typy wrażliwości, odmienne wartości, inna, niekonwencjonalna, często zaskakująca i odkrywczą optyka wyznaczająca horyzonty percepcyjne bohaterów (starych ludzi, outsiderów, indywidualistów, wiecznych tułaczy). Łączy ich wspólna pamięć, współlistniejące wśród nich poczucie trwałego zdomowienia. Autor poddaje intensywnej mityzacji postaci mieszkańców imaginacyjnego świata, swą nazwą odsyłającego do bajkowego miasta Marakéš. Jego bohaterowie są postaciami ikonicznymi, każdy reprezentuje pewien typ zachowań, zajmuje określoną pozycję w społeczności zasygnalizowaną semantycznie obciążonym imieniem, nazwiskiem (Mudrijáš Šalamaha — Mądrala; Alfa Hluchá — Głucha, Pavol Šalamaha Šalamún — Salomon) czy przezwiskiem (Mo’o — słow. *motať* — ‘pleść bzdury’, Pišta — słow. *pištať* — ‘wydawać ostre, wysokie dźwięki’, Drimak — słow. *driemať* — ‘drzemać, spać, być ospałym’). Niektóre z postaci konkretyzowane są przez dźwięcznie brzmiące nazwiska korespondujące z rzeczywistymi nazwiskami wschodniosłowackiego regionu (Đođo Cvacinger, Ján Šalamaha, Mudrijáš Šalamaha, Haragál’ka, Haňa Hrišaňa, Zuža Čubirka), inne zyskują obco brzmiące imiona (señor Gomez, po-

¹⁴ B. Sokołowska: *Prowincjonalny „nektar pustki”*. Wokół wybranych tematów literatury pogranicza polsko-słowackiego. Prolegomena. W: *Tradycja i historia regionów we współczesnej literaturze polskiej i słowackiej. Materiały z konferencji — Krosno, 7 września 2005 r.* Krosno 2005, s. 9.

¹⁵ V. Pankovčín: *Vyhlasenie autora*. In: Idem: *Marakéš*. Bratislava 1994, s. 2.

¹⁶ V. Pankovčín: *Časť prvá: Marakéš pupok sveta*. In: Idem: *Marakéš...*, s. 7.

¹⁷ V. Pankovčín: *Marakéš — dedina medzi Aljaškou a Saharou*. In: Idem: *Marakéš...*, s. 35.

¹⁸ V. Pankovčín: *Časť tretia: Sandokan, lev z Marakéša*. In: Idem: *Marakéš...*, s. 89.

lityk Chosé, doña Luisita)¹⁹. Autor bezpośrednio tematyzuje znaczenie użytych imion („Fit’o — človek, ktorý rýchlo chodil. A odišiel: fit’ — a ho nebolo”²⁰, „Mudrijáš — začali ho prezývať Mudrijáš, lebo bol múdry, všade bol a všetko poznal”²¹).

Mitologizacja ukonstytuowanej tu rzeczywistości jest mentalnym procesem jej zafałszowania, a funkcjonujące w obiegu mity bywają nagminnie uznawane za prawdy, nabierając mocy prawdy powszechnej i obowiązującej²². Bohaterowie prozy Pankovčína żyją w krainie, która podlega baśniowym schematom (*Fit’o, človek, ktorý rýchlo chodil; Cestovateľ (alebo o tom, ako Laca Kul’bahu prenášalo); Prípovedka o fazuľovej polievke*), wierzeniom ludowym, w których mity są nadal żywe, cechuje je irracjonalna wiara w wyższe siły sprawcze (*Baba Ovaňa*), zaklęcia i przesady (*Janko Huj; Tri ženy pod orechom*). Żyją przywiązani do prastarych zwyczajów ludowych i wierzeń religijnych (*Archa Noemova*). Rzeczywistość ich życia przepelniona jest magią (cudem) i metafizyką (*Cestovateľ (alebo o tom, ako Laca Kul’bahu prenášalo); Fit’o, človek, ktorý rýchlo chodil; Chlap, ktorý otehotnel; Baba Ovaňa; Chlap, ktorý sa kamarátil s ufónmi; Duch*).

Magiczność konstytuuje się tu przez nieświadome przyzwolenie postaci, nie wyodrębniają one przejawów niezwykłości z życia codziennego²³. Wynika to z ludowego, prymitywnego, odległego od racjonalizmu sposobu rozumienia rzeczywistości²⁴. Wszechobecna ludowość i myślenie mitomagiczne stają się integralną częścią realności, gdzie mit służy wyjaśnianiu mechanizmów rządzących światem.

Nasylenie rzeczywistości kontrastami typu: realne/irracjonalne, abstrakcyjne/konkretne, poważne/absurdalne, literackie/potoczne, tradycyjne/nowoczesne, swoje/cudze, rodzime/obce, terażniejsze/przeszłe, uwypukla wyobcowanie bohaterów wobec świata współczesnego i zewnętrznego zarazem. Uzewnętrznia się przepaść między wielkomięską przestrzenią a mikroświatem, z którego wyszli bohaterowie *Marakéšu (Sandokan, lev z Marakéša; Dedo, majster sveta; John Pavlíško)*, z którym nierozzerwalnie są związani za pomocą snów, wyobrażeń, mitów²⁵, i do którego ciągle wracają, zataczając krąg swego życia.

¹⁹ O semantyce imion w powieściach V. Pankovčína por. M. Součková: *Od jedného k dvom...*; Eadem: *Proza o i v priestrezeni*. W: *Tradycja i historia regionów we współczesnej literaturze polskiej i słowackiej...*, s. 76; M. Ološtiak: *Antroponymia v tvorbe Václava Pankovčína*. In: *Kontexty tvorby Václava Pankovčína. Zborník materiálov z vedeckého seminára, ktorý sa konal 24. mája 2001 v Prešove*. Prešov 2001, s. 122.

²⁰ V. Pankovčín: *Marakéš...*, s. 52.

²¹ Ibidem, s. 26.

²² Por. K. Lipiński: *Mity przekładoznawstwa*. Kraków 2004, s. 13.

²³ Por. J. Ciesielska: *Elementy realizmu magicznego w twórczości Václava Pankovčína*. (Praca niepublikowana). Sosnowiec, Biblioteka Instytutu Filologii Słowiańskiej UŚ, 2006, s. 26.

²⁴ T. Pindel: *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hiszpanoamerykańskiej*. Kraków 2004, s. 243.

²⁵ Por. A. Valcerová: *Človečina smrdí*. In: *Kontexty tvorby Václava Pankovčína...*, s. 19.

Autonomiczny świat przedstawiony prozy Pankovčina przez swoistą strukturę, specyficzną konstrukcją czasoprzestrzenną, włączenie w narrację zdarzeń niezwykłych, spełniających się na pograniczu rzeczywistości i jaźni, przez nawiązania do kultury ludowej, jej symboli bliski jest światom wykreowanym przez Gabriela Garcíę Márqueza²⁶. Zmitologizowany świat przedstawiony słowackiego autora, nasycony magią i groteską równocześnie, mieści się w konwencji realizmu magicznego, aktualizując w przestrzeni odbioru największe dzieło Márqueza, powieść pt. *Sto lat samotności*. Odizolowany od wielkiego świata wschodniosłowacki Marakేశ to analogon krainy Macondo, w której realna rzeczywistość koegzystuje z magiczną przestrzenią.

Tak wykreowana rzeczywistość staje się, jak nazwał to wenezuelski pisarz oraz krytyk A. Uslar Pietra, poetycką negacją rzeczywistości²⁷, a człowiek — misterium otoczonym przez codzienność. Realizm magiczny nadaje tym samym narracji nowy wymiar, głębsze i autentyczniejsze postrzeganie rzeczywistości. W świecie widzianym „innymi oczami”, transcendentnie i irracjonalnie, wychwycona zostaje „inna”, „odwrócona” strona rzeczywistości²⁸. To, co „magiczne” i „nadprzyrodzone”, staje się tu częścią codziennego, realnego życia.

Tak ukonstytuowana przestrzeń pociąga za sobą przekształcenia w konstrukcji czasu powieściowego. Kategoria czasu podlega tu przewartościowaniu, podporządkowana prawom przyrody, które rządzą życiem człowieka, zamyka się w kręgu powtarzalności. Kategoria powtórzenia rządzi strukturą tekstów Pankovčina, które tworzą jedną całość. Przeszłość jest obecna w każdym momencie przez nieustanne powtarzanie zdarzeń, sytuacji, przemieszczanie się postaci od tekstu do tekstu. Czas mityczny przenika się z historycznym, co szczególnie widać w trzeciej części powieści *Marakేశ (Časť tretia: Sandokan, lev z Marakేశa)*, konfrontującej z sobą dwa odmienne światy — magiczny Marakేశ z pozbawionym magii Wielkim Miastem i Wielką Fabryką.

Z realizmem magicznym łączy dzieła Pankovčina również aspekt usytuowania imaginarnej rzeczywistości w konkretnej geokulturowej przestrzeni (historycznej, społecznej, psychologicznej), tworzącej specyficzny mikroświat, w którym unaczyniają się kultura, folklor, tradycja. Magiczna realność prozy Pankovčina ma silne korzenie w kulturowej tradycji regionu wschodniosłowackiego.

Słowacki autor, podobnie jak autorzy realizmu magicznego (G.G. Márquez, A. Carpentier, J. Rulfo), odnawia tradycję słowa mówionego. Język, mowa, ustna tradycja, legendy określonej grupy kształtują sztukę narracji słowackiego

²⁶ O realizmie magicznym w prozie V. Pankovčina por.: P. Šišmišová: *Hispánské korespondencie v tvorbe V. Pankovčina*. In: *Kontexty tvorby Václava Pankovčina...*, s. 24; S. Pokrivčáková: *Prózy Václava Pankovčina v kontexte poetiky magického realizmu*. In: *Kontexty tvorby Václava Pankovčina...*, s. 33; M. Součková: *Od jednoho k dvom...*; V. Barborík: *Václav Pankovčin: Marakేశ. „Romboid”* 1995, č. 5, s. 38; J. Ciesielska: *Elementy realizmu magicznego w twórczości Václava Pankovčina...*

²⁷ Cyt. za: P. Šišmišová: *Hispánské korespondencie v tvorbe V. Pankovčina...*, s. 24.

²⁸ Por. *ibidem*, s. 25.

pisarza, stając się znaczącym aspektem wykreowanego przez Pankovčína świata. Język ludowej kultury, uchwytny w ustnym przekazie, staje się tu prymarnym tekstem, który nie jest dziełem autora, wyprzedza samo dzieło²⁹. Język, styl stanowią klucz do kreowanego świata. Z punktu widzenia realizmu magicznego język opowiadający o zjawiskach magicznych i nadprzyrodzonych ma być precyzyjny i realistyczny, szczegółowy, ale prosty. Pełna akceptacja „cudowności”, magii, nieracjonalności powoduje racjonalne postępowanie bohaterów, działanie bardzo proste i nieskomplikowane. Fabularna prostota znajduje swe odbicie w budowie wyraziście skonstruowanych postaci i w samym języku. Konsekwencją takiego stwierdzenia jest zapis prymitywnej percepcji świata³⁰ — narrator przyjmuje perspektywę dziecka, jak w pierwszej części powieści (*Marakės, pupok sveta*), bądź punkt widzenia osoby naiwnej, psychicznie niedojrzałej, która jeszcze nie utraciła umiejętności wiary w cuda i rzeczy nadprzyrodzone (*Marakėsania; Sandokan, lev z Marakėsa; Tri ženy pod orechom*). Realistyczna narracja zyskuje tym samym nowy wymiar, narrator zamiast przedstawiać magię tak, jakby była realna, prezentuje rzeczywistość tak, jakby była magiczna³¹.

Wymienione i opisane sygnały tekstowe, znaczące elementy struktury określają granice przestrzeni znaczeniowej dzieł Václava Pankovčína, zwracają uwagę powtarzalnością semantycznych odwołań na różnych poziomach utworu: leksykalnym, syntaktycznym czy narracyjnym. Gwarantują spójność percepcyjną tekstu, niepowtarzalność ukonstruowanego modelu świata. Wymagają od tłumacza pozajęzykowych kompetencji i kulturowej orientacji transferu³². Pojawia się więc pytanie, jak tłumacz polskiego przekładu tekstów Václava Pankovčína odczytał implikowane w jego twórczości znaczenia i sensory, jakich wyborów translatorycznych (interpretacyjnych) dokonał, by oddać to, co nazwano nieredukowalnym elementem magiczności³³, w jaki sposób zaktualizował to, co niewypowiedziane, implicytnie zakodowane, jak wyraził jednostkowy sposób widzenia i odczuwania świata. Inaczej mówiąc, na ile zdołał oddać w procesie translacji harmonię trzech zasadniczych kodów składających się na oryginalność dzieła, tzn. kodu leksykalno-semantycznego, kulturowego i estetycznego³⁴.

Jak już powiedziano, utwory Pankovčína cechuje fragmentaryczna, mozaikowa konstrukcja wypowiedzi, wynikająca z podporządkowania jej zsubiektywizowanemu narratorowi naiwnemu/dziecku. Ekspresywny, silnie zsubiektywizowany język potoczny/gwara wschodniosłowacka imituje spontaniczność języka mówionego,

²⁹ Por. A. Housková: *Imaginace Hispánske Ameriky*. Cyt. za: P. Šišmišová: *Hispánské korešpondencie v tvorbe V. Pankovčína...*, s. 26.

³⁰ T. Pindel: *Zjavy, szaleństwo i śmierć...*, s. 219.

³¹ P. Šišmišová: *Hispánské korešpondencie v tvorbe V. Pankovčína...*, s. 25.

³² K. Lipiński: *Mity przekładoznawstwa...*, s. 17.

³³ Pojęcie z antologii D. Young, K. Hollaman: *Magical Realist Fiction: An Anthology*. Cyt. za: S. Pokrivčáková: *Prózy Václava Pankovčína v kontexte poetiky magického realizmu...*, s. 35.

³⁴ Por. M. Krysztofiak: *Przekład literacki a translologia*. Poznań 1999, s. 139.

gawędy (*rozprávania*), w której ciągle powracają tematy, motywy, postaci. Przyjęta przez Pankovčína koncepcja prostoty obejmuje zarówno ukształtowanie fabuły, budowę postaci ze świata realnego i nadrealnego, jak i wybór odpowiedniego języka przekazu. W strukturę języka wpisana została struktura poznawalnego zmysłami świata, ludzkie doświadczenie i ludzka wiedza o świecie³⁵. W sposobie wypowiedzi znajdziemy indywidualne strategie subiektywizacji świata przedstawionego. Język jest tu z natury nieskomplikowany, zdominowany przez takie elementy, jak: lakoniczna parataksa, precyzyjne, ale uogólniające pojęcia, konsekwentnie stosowane powtórzenia emanujące określone emocje, słowa wyznaczające niezmiennie kontury osobom, przedmiotom, wartościom, frazy i konstelacje całych pasaży zdań pojawiających się na początku i na końcu opowiadań. Cechą charakterystyczną stylu wypowiedzi narratora i bohaterów staje się zatarcie granicy między zdaniami, następującymi po sobie obrazami. Tu najwyraźniej uzewnętrznia się konflikt między linearnością języka a nielinearnością rzeczywistości pozawerbalnej:

Včera bol pondelok a dnes je utorok — a to je deň, keď sa na Cvacingerovom dvore chytajú chrústy. Pred Cvacingerovým dvorom je pouličná lampa, a to znamená dosť svetla na chytanie chrústov. Vždy v utorok večer sa u Cvacingerovcov zidu všetei chalani z výšného konca: je to najlepšia zábava, akú poznám. Také chytanie chrústov je neobyčajne zaujímavá vec. Súťaží sa o to, kto ich nachytá najviac — ten je potom kráľom večera. Sú na to potrebné štyri veci: metla, rýchle nohy, výška a dobrý hlas. [...] Kto najviac reve, je šéf chytania chrústov. Metly musia mať čo najdlhšie rúčky, lebo chrústy keď sa naľakajú toho revu, vyletia vyššie. Chalani behajú po dvore s metlami ako zmyslov zbavení, vrieskajú, rehočú sa, naháňajú chrústy a teta Cvacingerová do toho všeobecného hurhaja vreští svojim pisklavým hlasom na svojich troch synov, zobudí sa starý Cvacinger, ktorý je opitý a spí a vynadá Cvacingerovej, že čo chlapcov nenechá hrať sa, potom dá jej facku a Cvacingerová sa rozplače... No jednoducho — cirkus. (*Chytanie chrústov na Cvacingerovom dvore*, s. 15)

Wczoraj był poniedziałek, a dziś jest wtorek — dzień, w którym u Cwacingerów odbywa się łapanie chrabąszczy. Obok ich podwórza stoi uliczna latarnia, co zapewnia dość światła do takich łowów. W każdy wtorkowy wieczór schodzą się tam wszystkie chłopaki z górnego końca. Nie znam lepszej zabawy. Walczy się o to: kto schwyta najwięcej chrabąszczy, będzie królem wieczoru. Są do tego potrzebne cztery rzeczy: miotła, szybkie nogi, trochę wzrostu i mocny głos. [...] Najgłośniejszy zostaje szefem łapanki. Miotły muszą mieć jak najdłuższe kije, bo chrabąszcze, przerażone wrzaskiem, polatują coraz wyżej. Chłopaki biegają jak pomyleńcy, krzyczą, śmieją się, naganiają ofiary, a do tego strasznego zgzielku jeszcze i ciotka Cwacingerowa dodaje co nieco, wrzeszcząc piskliwie na swoich trzech synów, aż budzi się stary Cwacinger, pijany, i też ryczy — na małżonkę, że nie daje się chłopcom pobawić, i wali ją w policzek, a ta zaczyna płakać... No, jednym słowem — cyrk. (...i chrabąszcze, s. 19)

³⁵ Por. E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Kraków 2001, s. 29.

W wyniku obranej strategii translacji, przez liczne redukcje rzeczownika odczasownikowego (słow. *chytanie*) oraz substytucje form czasownikowych (*byť* — być, *chytat'* — chwytać, *revat'* — ryczeć, *nalakat' sa* — przerazić się, *vreštit'* — wrzeszczeć, *dat'* — dać, *rozplakat' sa* — rozplakać się), zastąpionych imiesłowami bądź przymiotnikami, zredukowaniu ulega znamieny dla oryginału aspekt dynamiki, ruchu, ciągłego przemieszczania się, krążenia w czasie (przeszłość — terażniejszość) i przestrzeni (Marakéš — Wielkie Miasto). Naturalnie nacechowany szyk wyrazów w polskim przekładzie daje efekt statyczności obrazu. Nietrafne wybory translatoryczne ingerują w zindywidualizowany styl, którego rozbudowana fraza opiera się na licznych powtórzeniach („na Cvacingerovom dvore chytajú chrústy”; „Pred Cvacingerovým dvorom”; „vynadá Cvacingerovej”; „Cvacingerová sa rozplače”; „Také chytanie chrústov”; „šéf chytania chrústov”; „nahánajú chrústy”). Brak ekwiwalencji na poziomie stylistycznym, redukcja imion bohaterów, powtarzających się czynności, zastąpienie imion formami zaimka, inwersje — w wyniku tych translatorycznych transformacji dochodzi do osłabienia ekspresywności, spontaniczności i prostoty wypowiedzi. W przekładzie zachwiana została prostota konstrukcji i naiwność treści fabularnej. Arbitralne decyzje tłumacza zmieniają tym samym obraz ukonstytuowanego świata. Tłumacz dokonuje zmiany perspektywy narracyjnej, narzucając podmiotowi mówiącemu odmienny od sekwencyjnego całościowy sposób postrzegania, prowadzący w konsekwencji do uprzedmiotowienia świata. Zwiększa tym samym nieprzewidziany w oryginale emocjonalny dystans narratora względem opisywanej rzeczywistości. Zatarciu ulega wówczas zsubiektywizowany indywidualny/naiwnodziecięcy punkt widzenia, kluczowy element tekstów Václava Pankovčina, a wraz z nim szczególny sposób myślenia, objawiający się w specyficznych reakcjach i zachowaniach.

Podobna strategia wyboru widoczna jest w kolejnych fragmentach:

Janko Huj totiž nosil ľuďom nešťastie. Chodilo za ním ako tieň — a kde sa usadil on, tam sa usadilo aj ono a vyčíňalo ešte dlho po tom čo Janko Huj odišiel. Janko Huj bol však presvedčený, že nešťastie nenosi, ale na ľuďi samo sadá za ich hriešne skutky a neveru v Boha, ale ľudia tvrdili svoje. (*Janko Huj*, s. 61)

Bo przynosił nieszczęście. Chodziło za nim jak cień — gdzie on przysiadł, tam i ono, i rozrabiało jeszcze długo po tym, jak sobie poszedł. Był jednak przekonany, że żadnego nieszczęścia nie przynosi, że ono samo ludzi dopada za ich grzeszne postęпки i niewiarę w Boga, ale ludzie twierdzili swoje. (*Janko Huj*, s. 75)

Hocikam sa Laco Kul'baga v poslednom čase vybral, nikdy tam nedošiel. Laca Kul'bagu prenášalo. Bol už na Tahiti, aj na Havajských ostrovoch; potom sa nevedel vrátiť. Aj na Saharu ho prenieslo. [...] Vrátil sa s Kene a porozprával, aké divoké zvery videl. Vrátil sa z New Yorku a porozprával, aké veľké domy tam majú. Vrátil sa s Kanárskych ostrovov a porozprával, ako tam ľudia ležia na pie-

sku a opaľujú sa. A tak. (*Cestovateľ (alebo o tom, ako Laca Kul'bagu prenášalo)*, s. 51, 55)

Gdziekolwiek się w ostatnim czasie wybrał, nigdy tam nie doszedł. Laca Kulbagę przenosiło. Był już na Tahiti i na Hawajach; potem nie wiedział, jak wrócić. Nawet na Saharę go przeniosło. [...] Wrócił z Kenii, to opowiadał, jakie zwierzęta tam widział. Z Nowego Jorku: jak wielkie domy tam mają. Z Wysp Kanaaryjskich: jak ludziska tylko na plażach się wałkonia. No i tak. (*Podróżnik (Albo o tym, jak Laca Kulbagę przenosiło)*, s. 62, 68)

Mo'ò bol jednoducho Mo'ò. Mal tridsaťsedem rokov a frajerku. „Mo'ò, povedz, jak še vola tvoja frajerka”. A Mo'ò povedal: „Madona”. „Mo'ò, a co robí tvoja frajerka?” „Spieva”. Mo'ò bol blázon od narodenia. Keď mal dva mesiace, spadol na hlavu. (*Bláznivý Mo'ò*, s. 67)

Miał trzydzieści siedem lat i narzeczoną. — Motio, powiedz, jak się ona nazywa. — Madonna. — A co robi? — Śpiewa. Motio był kretynem od urodzenia. Gdy miał dwa miesiące, upadł na głowę. (*Motio*, s. 82)

Strategia oparta na redukcji elementów wydaje się ogarniać cały tekst przekładu. Oprócz takich wyborów translatorycznych, powszechnie funkcjonuje tu substytucja, efektem której są liczne przesunięcia w obrębie wyższych poziomów znaczeniowych tekstu, prowadzące do zmiany sensu. Pierwiastek magiczny ulega zatarciu, ukonkretniona rzeczywistość nabiera cech jak najbardziej realnych, racjonalnych. Tłumacz odwraca tym samym charakterystyczną dla narracji magicznego realizmu zależność przedstawiania rzeczywistości tak, jakby była magiczna. Zaprojektowana przez autora oryginału magiczna realność ulega przekształceniu. Najważniejsze zmiany dotyczą redukcji symboliki tytułów, symboliki na poziomie fabuły, ujednoznaczenia w założeniu prostej sytuacji. Zniwelowanie symboliki postaci, przedmiotów, sytuacji prowadzi do uproszczenia świata przedstawionego:

Pán Šalamaha ponalieval, potom porozprával príbeh, ako na vlastné oči videl chlapa zjesť štyri celé chleby a tri kila kyslej kapusty.

„TO je nič”, povedal Pan Pe'ò. „V Polynézii žije chlap, ktorý na posedenie zožerie teľa a vypije sud piva”. (*Pripovedka o fazul'ovej polievke*, s. 42)

Pan Szalamaha ponalewał w kielonki, a potem opowiedział historię, jak to na własne oczy widział faceta, co potrafi zjeść cztery bochny chleba i kilo kwaszonej kapusty.

— To jeszcze nic — ripostował pan Petio — W Polinezji żyje taki gościu, co przez jedno posiedzenie potrafi skasować cielaka i beczkę piwa. (*Ballada o fasolowej polewce*, s. 52)

W procesie tłumaczenia pierwowzór/tekst prymarny ulega nieumotywowanym transformacjom. Tłumacz, poszukując ekwiwalentnych form, dokonuje sub-

stytucji i amplifikacji, moduluje tekst. Słowacka gwara, język potoczny w polskim tłumaczeniu częstokroć przybiera formę specyficznego socjolektu, wypowiedzi żargonowej (słow. *ponalieval* — ponalewał, *videl chlapa* — widział chłopą, *žije chlap* — żyje chłop, *zožerie a vypije* — zeżre i wypije — pol. *ponalewał w kielonki, widział faceta, taki gościu, potrafi skasować*). Tłumacz nie tylko niebezpiecznie uwspółcześnia słowo mówione, dokonuje tym samym przemieszczenia, które sytuuje bohaterów w odmiennej od oryginału współczesnej przestrzeni miejskiej. To przesunięcie zaciera niedookreśloność czasu wpisaną w utwory słowackiego autora, wykorzeniając równocześnie bohaterów z ich geokulturowej przestrzeni słowackiego pogranicza. Ta ostatnia zmiana staje się przyczyną odstępstw w odniesieniu do tła kulturowego, określeń charakteryzujących postaci, ich zachowania i preferowanego przez nie systemu wartości. W wyniku modulacji stylistycznej dochodzi do przesunięcia na poziomie narracji. Po raz kolejny dostrzegalna staje się zmiana perspektywy narratora, który zatracił w procesie translacji swój najwrodzniejszy sposób percypowania świata. Wpisana w język przekładu racjonalna myśl przekreśla ludowy, prymitywny sposób rozumienia rzeczywistości. Wszechobecna ludowość i myślenie mitomagiczne przestają być integralną częścią rzeczywistości, w której mit służy wyjaśnianiu mechanizmów rządzących światem. Działania tłumacza wzmocniają realizm zdarzeń na planie fabularnym. Realistyczna interpretacja planu zdarzeń, objawiająca się zbytnim upotocznieniem języka, redukuje emfazę, likwiduje ekspresję tkwiącą w prostocie, niweluje warstwę znaczeniową tkwiącą pod powierzchnią konwersacji. Mikrokonwersacja, zjawisko charakterystyczne dla realizmu magicznego, znika na rzecz jawnego i wypowiedzianego.

Ponadto w wyniku translatorycznych przekształceń przekład traci znamiona gawędy, translatoryczne wybory tłumacza prowadzą do zatarcia lekkości języka mówionego, w którym snute są opowieści. Polskie tłumaczenie odbiera „rozprawianiu” Pankovčina, opierającemu się na międzyludzkim kontakcie i komunikacyjnym rytuale³⁶, spontaniczność, ekspresywność, witalność i ironiczny ton:

Sandokan podporuje premiéra. Verí mu a má ho rád. Veľmi ho ľúbi. Keď sa ráno zobudí, hneď zapne rádio. Počúva, čo je nové v politike, hoci tomu vôbec nerozumie. Sandokan na premiéra nedopustí. Aj sa za neho pobije, ak treba. (*Sandokan ľúbi premiéra*, s. 93)

Sandokan jest fanem premiera. Bardzo mu się podoba. Gdy rano wstaje, od razu włącza radio. Słucha, co nowego zdarzyło się w polityce, choć mało z tego rozumie. Ale o szefie rządu złego słowa powiedzieć nie da. Nawet się o niego pobije, jak będzie trzeba. (*Sandokan kocha premiera*, s. 111)

³⁶ Por. S. Pariláková: *Od rozpravávania k poviedke, od púťových zázrakov k tajomnu života, sna a smrti*. In: *Kontexty tvorby Václava Pankovčina...*, s. 98.

Zastosowane substytucje, takie jak w przytoczonym wcześniej fragmencie (słow. *podporuje* (popiera) — pol. *jest fanem*; *Veľmi ho ľubi* (Bardzo go kocha) — pol. *Bardzo mu się podoba*; *vôbec nerozumie* (nic nie rozumie) — pol. *malo z tego rozumie*; *na premiéra nedopustí* (na premiera złego słowa nie da powiedzieć) — pol. *o szefie rządu złego słowa powiedzieć nie da*, redukcje — *Verí mu a má ho rád* (wierzy mu i lubi go)), zmieniają treść semantyczną sytuacji, scen i zdarzeń. Tu również zmianie ulega indywidualny „punkt widzenia”, inherentny aspekt obrazowania³⁷. Tłumacz, wpisując utwory Václava Pankovčína w nowy horyzont odbioru, dokonuje przekodowania. Dekoduje światopogląd/naiwny punkt widzenia typowy dla prostego człowieka.

Innym, równie ważnym aspektem Pankovčínovskiego „rozprávania”, zagubionym w procesie translacji, jest doświadczenie realności wiejskiej społeczności wschodniosłowackiej³⁸. Konstytuuje je zastosowana w utworach Václava Pankovčína wschodniosłowacka gwara, którą cechuje prostota przejęta z ludowej twórczości mówionej. Zastosowanie substytucji na poziomie leksykalnym i składniowym konsekwentnie redukuje naleciałości gwarowe wschodniosłowackiego pogranicza:

Zapadalo slnko. Od severu pofukoval chladivý vánok. Pišta Perdzej sedel na lúke Pod Stráňou a popíjal chamuľu. Pri nohách pes. Jalovky sa popásali v košiari. Perdzej si zapálil zorku a v príjemnom opojení z chamule vychutnával jarný podvečer. [...] „Od razu vidzim”, povedal neskôr chlapom v krčme, „nad Barhlovu dajake ľetadlo. Dumam sebe: nebudz šaľeny, Pišta, šak eroplan dakus huči. Dumam sebe: Pišta, už maš dose! Čul som, že veľo ľudzi vidzi biele myši, ta čom ja vidzim ľetadlo? A ono bulo večše a večše a furt pocichucky. [...] Nebojte sa, utoria mi, my sme ufoni, pricestovali sme k vám z ďalekého vesmíru a chceme tu nadviazať diplomatické styky. [...] A u tym UFU — bo to še Ufu vola — technika prevelika. [...] Tak mi naľali visky brendy špecial — dobrota predobra — a zapalili cigaro habana. Ta sebe popijam, pocahujem z cigaretli, pohoda, no ňe? A oňi še me pytajú, že co a jak, jak žijem, že či še bars trapim”. (*Chlap, ktorý sa skamarátil s ufónmi*, s. 77)

Zachodziło słońce. Od północy wiał chłodny wiatr. Pierdzej siedział na łące Pod Stranią i popijał bełta. Przy nogach pies. Jałowki pały się za palikami. Zapalił marnego papierosa i mile zrelaksowany bełtem delektował się wiosennym podwieczornym powietrzem. [...] — Naraz widzę — powiedział później znajomym w karczmie — nad Barhłową jakiś samolot. Myślę sobie: Nie bądź szalony, Piszta, przecie samolot bardzo hałasuje. Myślę sobie: Piszta, już masz dosyć! Słyszałem, że wielu ludzi widuje białe myszki, to czemu ja akurat widzę samolot? A on był większy i większy, i strasznie cichutki. [...] Nie bójcie się, mówią, myśmy ufoni, przyjechaliśmy do was z dalekiego kosmosu, bo chcemy nawiązać dyplomatyczne kontakty. [...] A w tym UFO — bo tak to się nazywa — technika

³⁷ E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu...*, s. 44.

³⁸ S. Pariláková: *Od rozprávania k poviedke, od púťových zázrakov k tajomnu života, sna a smrti...*, s. 98.

ogromna. [...] — To mi nalali łyski brendy specjal — pychota najpyszniejsza — i mi przyjarzyli cygaro habana. I tak sobie popijam, popalam, pełny spokój, no nie? A oni mnie zapytują, że co i jak, jak mi się żyje i czy wiera mam zmartwień. (*Chłop, co się skumplił z ufonami*, s. 92)

W polskim przekładzie tłumacz, poszukując ekwiwalentu, moduluje tekst, dokonuje transpozycji, w wyniku której przekształceniu ulega struktura języka. Strategicznie zastępując słowa typowe dla gwary wschodniosłowackiej (*sebe, nebudz, šak, doc, veľo ľudzi vidzi, bulo večše a večše, še, pocaľujem oňi še me pytajú*) mową potoczną bliższą współczesnemu polskiemu odbiorcy (np.: *borovička* — pol. *bororo*; *mama a otec* — pol. *starzy*; *zadok* — pol. *tyłek*; *otec* — pol. *stary*; *pivo* — *piwko*; *chamuľa* — *bełt*; *skamarátiť sa* — *skumplować się*), stosując zapożyczenia globalne (*visky brendy špecial* — *łyski brendy specjal*, *cigaro habana* — *cygaro habana*), dokonuje transformacji, która w rzeczywistości jest głęboką ingerencją w tekst i światopogląd. Przekodowaniu ulega nie tylko warstwa leksykalno-semantyczna, ale także kod kulturowy zakorzeniony w świadomości zbiorowej społeczności wschodniosłowackiego pogranicza. Kod urzeczywistniający się w sposobie relacjonowania rzeczywistości (narracji, słownictwie, symbolice).

Jak widać z podanych przykładów, w translatorskiej interpretacji zatarciu ulega semantyczna dominanta, dostrzegalny klucz do całokształtu opisanych na początku „sensów” utworów Václava Pankovčína. W rezultacie translatorskich wyborów tłumacza powstaje inny niż w oryginale „model świata”. Tłumacz zakotwicza świadomość, wyobraźnię i światopogląd narratora oraz bohaterów w innej przestrzeni, w innych okolicznościach warunkujących postrzeganie i wyrażanie, w innej rzeczywistości. Wielopłaszczyznowość realizmu magicznego umyka z pola widzenia polskiego tłumacza i przesuwa się w kierunku statycznego aktualizowania jednowymiarowej, urealnionej rzeczywistości oraz redukcji treści nieświadomych i nadrealnych. Pozorna wierność w poszukiwaniu językowych ekwiwalentów wpłynęła na zniekształcenie makrostruktury.

Zbyttna dosłowność, brak strategii zatapiają przekład, jak mawiał Edward Balcerzan, w chaosferze dziedzictwa³⁹. Dążąc do zachowania wierności sensu przez ekwiwalentyzację inicjatywy interpretacyjnej, jak również do zapewnienia odbiorcy równoważnego przeżycia estetycznego, tłumacz winien odwoływać się do świata tekstów językowych i do rzeczywistości pozajęzykowej. Sukces translatorski zależy od znalezienia adekwatnych znaczeniowo i artystycznie ram poznawczo-interakcyjnych. Poszukuje się ich nie tylko na poziomie języka, lecz także na poziomie systemów literackich (konwencji, gatunków), doktryn estetycznych i systemów światopoglądowo-filozoficznych⁴⁰. W przypadku polskiego tłumaczenia prozy

³⁹ E. Balcerzan: *Literatura z literatury...*, s. 94.

⁴⁰ B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998, s. 19.

Václava Pankovčina sfera poszukiwań uległa zbytniemu zawężeniu. Najwyraźniej tłumacz obrał strategię, w której oczekiwania odbiorcy przekładu biorą górę nad określonym programem artystycznym. Jego wybór oparł się na tekstach, które organizowały życie literackie i aktywizowały świadomość literacką obcego (słowackiego) kręgu kulturowego⁴¹, nie udało mu się jednak znaleźć ekwiwalentu pragmatycznego i semantycznego dla oryginału. Wydaje się, że problem stanowiło rozumienie utworów Pankovčina w kontekście realizmu magicznego i identyfikacja elementów struktury literackiej przynależnych do wymienionego paradygmatu.

⁴¹ Por. L. Čúzy: *Hľadanie náhradného riešenia*. „Romboid” 1993, č. 2; J. Vlínka: *Nostalgický poznatok*. „Dotyky” 1995, č. 7/8; M. Hamada: *Konfrontácie. Václav Pankovčin: Marakés*. „Romboid” 1995, č. 5; V. Barborík: *Konfrontácie*. „Romboid” 1995, č. 5; M. Součková: *Od jedného k dvom...; Kontexty tvorby Václava Pankovčina...*

Marta Buczek

Slovenský magický realizmus v poľskom preklade

Résumé

V svojom článku autorka uvažuje na tému prekladových výborov Jacka Bukowského, poľského prekladateľa prózy Václava Pankovčina, predstaviteľa mládeej generácie slovenských spisovateľov, debutujúcich na začiatku 90 tých rokov. Zbierka krátkych poviedok *Marakés* (1994) a novela *Tri ženy pod orechom* (1996), ktoré boli publikované v Poľsku pod názvom *Marakesz* (2006) sú ojedinelé preklady slovenskej prózy vychádzajúce v tomto roku. Autorka článku rozvažuje výbor prekladovej stratégie a jeho konzekvencie.

Marta Buczek

Slovak magical realism in polish translation

Summary

The author presents in this paper her consideration of the strategy of translation taken by Jacek Bukowski, polish translator of Václav Pankovčin prose. Short stories *Marakés* (1994) and the novel *Tri ženy pod orechom* (1996) by Václav Pankovčin were published in Poland under the title *Marakesz* (2006) and are the only one example of slovak prose translated into polish this year. The author of the paper discusses translational problems of the prose which strongly corresponds with magical realism, she concentrates on the semantic signals of the text, significant elements of the structure which define the boundary-line of the meaning space of Václav Pankovčin works. Finally she reflects on the transfer of implicated senses and meanings from original into translation. She reflects how in process of translation the translator transferred harmony of fundamental codes of the original (lexical, semantics, cultural and estetic).