

Anna Muszyńska

## „Polskość” w słoweńskich przekładach Rozki Štefan

Kiedy Polska utraciła niepodległość, stopniowo wyłoniło się pojęcie *polškości* jako jakiejś nieuchwytniej rzeczywistości, domagającej się wierności i istniejącej nawet bez wcielenia się w państwo. Jest niezwykle trudno dokonać bezstronnej oceny polskiej umysłowości w tym okresie. Jeśli historię kraju można nazwać „nienormalną”, to jego myśl i literatura była taką nie mniej<sup>1</sup>.

W tym roku (2009) słoweńska tłumaczka Rozka Štefan skończy 96 lat. Całe życie poświęciła na przybliżanie Słoweńcom polskiej kultury i literatury. Jako pierwsza lektorka języka polskiego na Uniwersytecie w Lublanie wychowała pokolenie znakomitych słoweńskich tłumaczy polonistów takich, jak: Tone Pretnar, Nikolaj Jež, Dušan Pirc czy Katarina Šalamun-Biedrzycka. Jest również badaczką literatury polskiej, autorką wielu rozpraw krytycznych i historyczno-literackich, przy czym główny obszar jej zainteresowań to romantyzm, rozumiany nie tylko jako okres, epoka w kulturze polskiej, ale także jako swoista kwintesencja polskości, ponadczasowy mit narodowy, zawsze obecny w języku, w tradycji i w świadomości napiętnowanych historią Polaków. Jej wybory translatorskie (w szerokim tego słowa znaczeniu), związane często ze strategią prezentacji, w dużej mierze są odbiciem osobistej, umotywowanej biograficznie fascynacji „krajem nad Wisłą” i pragnieniem podzielenia się tą fascynacją z własnym narodem. Štefan jako młoda studentka lublańskiej slawistyki przyjechała tuż przed wojną, w ramach stypendium, studiować polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Przepelniona

---

<sup>1</sup> Cz. Miłosz: *Historia literatury polskiej*. Kraków 1994, s. 236.

ideami romantycznymi, które w obliczu nadciągającej wojny znów odżyły w wyobraźni narodu polskiego, po powrocie do Lublany przyłączyła się do tamtejszego ruchu oporu. W 1943 r. aresztowano ją i deportowano do obozu koncentracyjnego w Ravensbrück, gdzie serdecznie zaprzyjaźniła się z polskimi więźniarkami. Doświadczenia te niewątpliwie wpłynęły na specyficzny rodzaj „romantycznej empatii” tłumaczki — to w obozie koncentracyjnym powstały pierwsze próby tłumaczenia Mickiewiczowskich *Dziadów*<sup>2</sup>.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Rozka Štefan przełożyła właściwie większość najważniejszych polskich dzieł romantycznych: liryki i poematy Słowackiego (m.in. *Grób Agamemnona*, *W Szwajcarii*), wiersze Norwida i niemal wszystkie utwory Mickiewicza. Już same tytuły niektórych z nich, chociażby „regionalne” *Dziady*, przetłumaczone jako *Praznik mrtvih*, stanowiły nie lada wyzwanie translatorskie. Dlatego swoistym ukoronowaniem pracy translatorskiej tłumaczki stał się przekład Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, dzieła, które mogłoby posłużyć za wzorcowe tym, którzy ciągle jeszcze translatoryce stawiają jakieś granice, a interkulturowość traktują jak sferę teorii. *Gospod Tadej ali zadnji maščevalni pohod v Litvi. Plemiška povest v verzih iz let 1811 in 1812 v dvanajstih spevih* okazał się właśnie przekładem interkulturowym. Z problemami, które rodził ten przekład, mógł się uporać jedynie prawdziwy znawca, znakomity polonista, polonista-polonofil. Tłumaczenie każdego wybitnego utworu zanurzonego w kulturze, odwołującego się do kulturowego kodu jako narzędzia komunikacji czytelników należących do konkretnej społeczności, jest zadaniem wyjątkowo ambitnym. Jedni uważają za szaleństwo chęć połączenia dwóch języków i kultur, których duch jest inny („kto się bierze za przekład, ten swą duszę może polecić opiece chyba tylko Syzyfa”<sup>3</sup>), inni chcą odnaleźć w przekładzie nie tylko charakter autora oryginału, ale także klimat i smak jego kraju<sup>4</sup>.

Epoka romantyzmu w kulturze polskiej to okres tak specyficzny, że nawet Miłosz nie zawahał się go nazwać „nienormalnym”. Warto zwrócić uwagę na fakt, że romantyzm to także epoka, która w naszym kraju skończyła się albo raczej zaczęła odchodzić w zapomnienie właściwie dopiero w ostatnim dziesięcioleciu XX w. Duch tamtego czasu zawsze obecny był w narodzie, który w zasadzie dopiero wtedy uwierzył w swą moc i zapragnął świadomie wpływać na rodzimą historię, mimo iż przyszło mu za to „na śmierć iść po kolei”, bo okazywało się, że „miecz Archanioła” i szaleńcza odwaga mniejszości w kontekście wielkiej polityki „mocarniejszych” to za mało. Romantyzm jest więc w pewnym sensie kwintesencją „polskości” — zawiera w sobie wszystko to, co składa się na specyfikę kraju nad Wisłą; w kulturze polskiej to już nie tylko dziewiętnastowieczny,

<sup>2</sup> Informacji tej udzielił autorce Profesor N. Jeż.

<sup>3</sup> A. Labuda: „Pan Tadeusz” we francuskiej tradycji przekładowej. „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 3/4, s. 67.

<sup>4</sup> Za: E. Skibińska: *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza”*. Wrocław 1999, s. 21.

„wywrotowy” prąd filozoficzny czy estetyczny, ale przede wszystkim pewien etos narodowy, ponadczasowy sposób myślenia, postępowania i odczuwania otaczającego świata.

Ta polska „romantyczność” znana jest Słoweńcom właśnie głównie dzięki przekładom Štefan. Tłumaczka, przekładając poetów współczesnych, zawsze wybiera tych najbardziej w owej polskości zakorzenionych — Miłosza, Staffa, Szymborską, Leśmiana, Wierzyńskiego czy Tuwima. Tłumacz musi być bilingwalny i bikulturowy — pisze Bożena Tokarz — „musi być również znakomitym etnografem, co oznacza, że wymaga się od niego nie tylko tego, żeby wiedział wszystko o języku z jakiego tłumaczy, ale również wszystko o narodzie, który tym językiem się posługuje”<sup>5</sup>. Štefan właśnie takim tłumaczem jest, doskonale wyczuwa „ducha narodu”, polskie naznaczenie historią i tradycją; jej wybory to bardzo przemyślana strategia, strategia nieustannego prezentowania czytelnikowi słoweńskiemu istoty polskiej kultury, której historiotwórczy trzon stanowiła literatura, słowo wielkich poetów, słowo wieszczów.

W latach 1999—2007 tłumaczka wydała trzy autorskie przekłady: w 1999 r. antologię polskiej liryki miłosnej pt. *Prošnja za srečne otoke — Antologija poljske ljubezenske lirike*, w 2000 r. *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza, a rok później wybór wierszy Tuwima (2001) *Julian Tuwim*. Wymienione ostatnie „autorskie” wybory tłumaczki — będące przedmiotem niniejszych rozważań — znakomicie unaoczniają jej translatorską konsekwencję, są swoistym podsumowaniem jej preferencji, kwintesencją jej translatorskiej misji, także w obrębie „mikrowyborów” dokonanych w płaszczyźnie immanentnej konkretnych przekładanych tekstów. Te trzy z pozoru bardzo różne przekłady łączy właśnie odmiennie realizowana strategia prezentacji „polskości”.

*Konrad Wallenrod* to dzieło, które zabarwia się kontekstem. Kontekst ten wzbogaca sens poematu i nadaje mu znaczenie ideologiczne, a przecież jest, w płaszczyźnie interpretacyjnej tekstu, zrozumiały tylko dla odbiorcy znającego historię Polski, to, co działo się na obszarze Królestwa Kongresowego przed wybuchem powstania listopadowego w latach dwudziestych XIX w. W kostiumie historycznym, zanurzony w scenografię Litwy, został przedstawiony przedpowstaniowy spiskowiec, zmuszony do podjęcia działań niezgodnych z przestrzegającym przez pokolenia jego przodków „honorowym kodeksem”. I ta płaszczyzna ideologiczno-aluzyjna jest w zasadzie nieprzekładalnym elementem poematu. Tłumaczka radzi sobie z nim w sposób właściwie jedyny z możliwych: wyjaśnia genezę ideową utworu w dość obszernym posłowiu, opisując dokładnie sytuację

<sup>5</sup> Por. B. Tokarz: *Światło między językami, czyli o potrzebie komparatystyki*. W: *Komparatystyka literacka w przekładzie*. Red. P. Fast, K. Żemła. Katowice 2000, s. 7—18; Eadem: *Krytyka przekładu w świetle systemu oczekiwań odbiorczych*. W: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Red. P. Fast. Katowice 1999.

spiskujących Polaków w latach dwudziestych XIX w., do powstania listopadowego, kiedy to „beseda postala telo, a Wallenrod Belweder”. Nakreśla więc szerszy kontekst polityczny, ważne daty, miejsca, zdarzenia, przybliżając odbiorcy sekundarnemu ideową płaszczyznę utworu, płaszczyznę aluzyjną, możliwą do odczytania tylko przez czytelnika „rodzimego”.

Ciekawe wybory translatorskie determinują również sferę wewnętrzną poematu. Konrad jest dla tłumaczki bohaterem reprezentatywnym — przedstawia pewien model patriotyzmu polskiego, który według niej jest patriotyzmem szlacheckim i heroicznym, bardziej godnym podziwu niż kontrowersyjnym. W związku z tym Štefan neutralizuje tak wyeksponowany w oryginale problem podwójnej moralności głównego bohatera. Otóż w przekładzie niegodna rycerza tragiczna konieczność zastosowania podstępny jako metody walki z wrogiem schodzi niejako na drugi plan; najważniejsze jest tu prometejskie poczucie odpowiedzialności za naród i ojczyznę, poczucie patriotycznego obowiązku związane z wyrzeczeniem się własnego życia, szczęścia i godności. Tłumaczka nigdy, nawet kosztem niewierności wobec oryginału, nie nazywa bohatera zdrajcą, jak robi to Mickiewicz, eliminuje ten leksem zupełnie, np.:

[Krzyżacy] [...] wołają Alfa po imieniu:  
Zdrajco! Twa głowa dzisiaj pod miecz padnie [...]

[...] pokličejo že Alfa po imenu:  
Zdaj ti pod mečem glava odleti.

albo używa w stosunku do działań bohatera ekwiwalentu innego (np. „moritve” czy „maščevanje”). Przedstawia go również nieco inaczej w kontaktach z ukochaną Aldoną: w oryginale Konrad zwierający się kochance u wrót jej pustelni poddaje się chwilom słabości, przestaje panować nad emocjami, staje się sentymentalnym, cierpiącym kochankiem, posługuje się rozpoetyzowanym, mało konkretnym językiem, a jego wypowiedzi utrzymane są w tonie skargi. W przekładzie Konrad mówi konkretniej, nie jest tak ekspresywny i rozchwiany, jest przygotowany na to, co stało się jego udziałem:

Upadł do nóg Aldony, ręce jej cisnął do serca [...]  
Biada — mówił — niewiastom, jeśli kochają *szaleńców*,  
Których oko wybiegać lubi za wioski granice [...]  
Których sercu nie może szczęście domowe wystarczyć

Padel Aldoni k nogam, roke na srce si pritisnil [...]  
Takim je ženskam gorje, k ljubijo zanesenjake,  
Take, ki njihov pogled hiti rad prek meje vasice [...]  
S srečo osebno srce teh mož ni nikdar zadovoljno.

I w tym fragmencie dość kontrowersyjny (aczkolwiek bardzo romantyczny) leksem „szalenię” został zastąpiony modyfikującym nieco znaczenie leksemem „zanesenjak”, czyli „pasjonat, entuzjasta, też fanatyk”. Deklaracja bohatera, że jest, w pewnym sensie, kimś „niespełna rozumu”, bo porzuca swe szczęście osobiste, w przekładzie brzmi zupełnie inaczej. Tłumaczka zmienia również perspektywę we fragmencie: „których sercu nie może szczęście domowe wystarczyć” na: „s srečo osebno srce teh mož ni nikdar zadovoljno”, czyli: „szczęściem osobistym serca tych mężów nigdy się nie zadowolą”. Zdanie to w tłumaczeniu brzmi o wiele bardziej patetycznie, asocjuje silniej niż w oryginale. Bohater o prometejskiej postawie i szlachetnym charakterze, postawiony przed dylematem „dobro własne a sprawy publiczne”, zawsze wybierze to drugie. Ta swoista idealizacja głównego bohatera i neutralizacja moralnego problemu zdrady w poemacie wiąże się z pragnieniem pokazania specyficznego, idealistycznego modelu patriotyzmu polskiego, którego realizacją jest wyeksponowanie heroicznego aspektu postawy rycerza Alfa.

Z idealistycznym modelem polskiego patriotyzmu związany jest kolejny, obcy kulturze przekładu, aspekt poematu. To specyficzna rola poezji i poety, twórcy romantycznego, który jako człowiek natchniony przez Boga, „widzący i wiedzący” więcej niż zwykli „zjadacze chleba”, urastał do rangi wizjonera, proroka i duchowego przywódcy narodu.

Chociaż Shelley — pisze Miłosz — nazywał poetę prawodawcą ludzkości, można podejrzewać, że niewielu ludzi w Anglii brało to twierdzenie poważnie. W wyniku narodowych nieszczęść czytająca publiczność w Polsce w sposób dosłowny przyjmowała podobne twierdzenia w stosunku do swych własnych poetów. Poeta obwoływany był charyzmatycznym przywódcą, wcieleniem zbiorowych dążeń narodów; w ten sposób jego praca i biografia przechodziły do legendy<sup>6</sup>.

„Polska literatura romantyczna — stwierdza W. Weintraub — w niebotycznych roszczeniach i apoteozie poety nie dała się wyprzedzić przez żadną inną”<sup>7</sup>. W *Konradzie Wallenrodzie*, mimo że przez współczesnych był traktowany jak swoista „broszura polityczna”, te „roszczenia” nie są jeszcze aż tak silne, jak w literaturze popowstaniowej, niemniej jednak stanowią jej ważny składnik. W powieści na czoło wysuwa się funkcja epopeiczna poezji, uwznioślającej i unieśmiertelniającej to, co w momencie zagrożenia narodu konsoliduje go, pozwala mu przetrwać, stanowi o jego tożsamości — bohaterowie, tradycja, historia. Tak samo dzieje się w przekładzie. Mickiewicz, aby ustami Wajdeloty opowiedzieć o dzieciństwie i młodości Wallenroda, stworzył polską wersję epopeicznego heksametru, wydłużoną intonacyjnie miarę metryczną, pełną patosu i dostojności:

<sup>6</sup> Cz. Miłosz: *Historia...*, s. 239.

<sup>7</sup> Cyt. za: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykova. Wrocław 1991, s. 713.

Skąd Litwini wracali? — Z nocnej wracali wycieczki,  
 Wieźli łupy bogate, w zamkach i cerkwiach zdobyte.  
 Tłumy brańców zdobyte z powiązаныmi rękami,  
 Ze stryczkami na szyjach, biega przy koniach zwycięzców.

W języku polskim nie można budować wiersza na zasadach metrum greckiego, ponieważ nie ma w nim rozróżnienia na głoski długie i krótkie. Poeta uzyskał ów specyficzny rytm przez następstwo sylab akcentowanych i nieakcentowanych. Tłumaczka miała tu zadanie ułatwione, ponieważ w języku słoweńskim zachował się iloczias. Wykorzystała ten fakt znakomicie, przekładając *Powieść Wajdeloty* pięknym, Homeryckim heksametrem:

Kje so Litvanci bili? Bili so na nočnem pohodu,  
 vozijo plen si bogat, v gradovih in cerkvah naropan.  
 Z njimi iz nemških dežel ujetnikov zvezanih trume  
 Z zanko okoli vratu ob. Konjih hite zmagovalcev.

Powolny rytm relacji i jej ozdobność sprawiają, że los młodego Wallenroda jawi się czytelnikowi słoweńskiemu w aurze wzniosłego wspomnienia, w którym nostalgia za utraconą Arkadią wolności i miłości spotyka się ze smutkiem przeżyć i kategorycznymi wyzwaniem do czynu. W przekładzie, właśnie głównie dzięki możliwościom fonetycznym języka słoweńskiego, analogia staje się bardziej bezpośrednia, ewokuje szlachetność duszy bohatera i jego heroizm godny ponadczasowych, greckich bohaterów.

Poemat przede wszystkim pisany jest jedenastozgłoskowcem, rodzajem wiersza, który bardzo często (zaraz po trzynastozgłoskowcu) występował w polskiej romantycznej poezji epickiej jako jedna z form „godna wielkich narodowych tematów”. Miał już wówczas dość ugruntowaną pozycję: jedenastozgłoskowca jako pierwszy użył Kochanowski w poemacie heroikomicznym *Szachy*, potem Krasicki w *Monachomachii* i *Antymonachomachii*, jest to również forma wierszowa, którą posłużył się Piotr Kochanowski w znakomitym przekładzie *Jerozolimy wyzwolonej*, włoskiej epopei autorstwa T. Tassa. Nie jest to także wiersz nieznaną słoweńskiej tradycji literackiej: sylabiczny jedenastozgłoskowiec zaistniał już w świadomości literackiej Słoweńców dzięki Prešernowi i jego powieści poetyckiej *Krst pri Savici*, wzorowanej przecież na Mickiewiczowskim *Konradzie Wallenrodzie*<sup>8</sup>. Jedenastozgłoskowcem napisana jest w poemacie *Pieśń Wajdeloty*. Halban śpiewa po to, by oddziaływać na ludzi — jego pieśń, wygłoszona na uczcie, jest kolejnym patetycznym fragmentem powieści, poetycką apoteozą duchowej mocy tkwiącej w pieśni, w której chroni się tradycja zagrożonego narodu.

<sup>8</sup> Zob. R. Štefan: *Pesnik in njegovo delo*. In: A. Mickiewicz: *Konrad Wallenrod*. Prevedla in spremno besedo napisala R. Štefan. Ljubljana 2000, s. 74—76.

Tłumaczka zachowuje ekwiwalencję wersyfikacyjną: zgrabnie posługuje się jedenastozgłoskowcem; udaje jej się jednocześnie zachować ogromną większość rymów żeńskich:

*O ljudska pesem!* ti si kot nekdanja  
Skrinja zaveze — davnim dnem zavetje!  
Meč vitezov si ljudstvo vate shranja  
In prejo svojih misli, čustev cvetje.

Tebe nobena moč ne bo zlomila,  
Dokler se s tabo ljudstvo še tolaži  
*O ljudska pesem*, ko stojiš na straži  
Spominov hrama narodovega,  
Arhangelški so glas tvoj in tvoja krila —  
Imaš pa tudi meč arhangela.

*O wieści gminna!* Ty arko przymierza  
Między dawnymi i młodszymi laty  
W tobie lud składa broń swego rycerza  
Swych myśli przędę i swych uczuć kwiaty  
Arko! Tyś żadnym niezłamana ciosem,  
Póki cię własny lud nie znieważy;

*O pieśni gminna*, ty stoisz na straży  
Narodowego pamiątek kościoła,  
Z archanielskimi skrzydłami i głosem —  
Ty czasem dzierżysz i miecz archaniola.

Odwołując się do topiki religijnej, śpiewak sakralizuje w monologu oryginału „wieść gminną” — a więc anonimowe, przekazywane z pokolenia na pokolenie podania o bohaterach, i „pieśń gminną” — trwającą w świadomości ludu poezję zawierającą wiedzę o przeszłości narodowej. Tłumaczka stosuje jeden ekwiwalent — „O ljudska pesem” („pieśń gminna”). Uogólnia te dwa znaczenia, nie wprowadzając rozróżnienia na „wieść” i „pieśń” — w kulturze przyjmującej takie rozróżnienie nie miałyby sensu, poza tym uogólnienie „ljudska pesem”, dzięki wersyfikacyjnej analogii do Prešernowej „wieści gminnej” o bohaterze Črtomirze, zostanie zrozumiane przez odbiorcę sekundarnego właściwie, czyli tak, jak przez konkretyzację i uszczegółowienie („wieść” i „pieśń”) jest rozumiane w tekście oryginału. Warto dodać, że ta swoista apoteoza ludowych korzeni tożsamości narodu idealnie wpisuje się w etniczno-narodową genealogię Słoweńców. Także forma jedenastozgłoskowca<sup>9</sup> przywołująca tradycję Prešernowską w tym akurat fragmencie poematu nabiera znaczenia wyjątkowego — wszak to Prešeren nobilitował mowę

<sup>9</sup> O jedenastozgłoskowcu Prešerna pisał T. Pretnar: *Iz zgodovine slovenskega verznege oblikovanja*. Ljubljana 1997.

ludu słoweńskiego do rangi ogólnonarodowego, oficjalnego języka poetyckiego. W tym kontekście ciekawie został przetłumaczony kolejny fragment:

Arko! Tyś żadnym niezłamana ciosem,  
Póki cię własny lud nie znieważy.

O ljiudska pesem [...]
   
Tebe nobena moč ne bo zlomila,  
Dokler se s tabo ljiudstvo še tolaži.

Tłumaczka zmienia całkowicie znaczenie frazy na „dokler se s tabo ljiudstvo še tolaži”, czyli „dopóki jesteś pocieszycielką [ludzi prostych] ludu” (choć mogłoby się wydawać, że jest to tylko zmiana perspektywy), kładzie nacisk na funkcjonalny aspekt „pieśni gminnej”, na jej dobroczynne działanie dla narodu. Mickiewiczowska fraza oryginału znów przyjmuje ton moralizatorsko-oskarżycielski i ostrzegawczy — „póki cię własny lud nie znieważy”, w tekście wypowiedziana jest jakby w kierunku biesiadującego na uczcie z Niemcami zdrajcy Witolda. Štefan raz jeszcze łagodzi ton wypowiedzi, niweluje negatywny moralnie wydźwięk, eksponując o wiele ważniejszy i cenniejszy dla kultury przyjmującej aspekt afirmacji duchowej tożsamości przez utylitarne istnienie poezji i tradycji.

W Polsce literatura miała funkcję niemalże historiotwórczą, działała na odbiorcę jak polityczna odezwa — dość przypomnieć siłę oddziaływania *Konrada Wallenroda* (nazywanego przecież broszurą polityczną) na młode pokolenie Polaków, które doprowadziło w końcu do wybuchu zbrojnego powstania. Kiedy więc autor pisze, że literatura nie tylko unieśmiertelnia, ale i prowadzi na śmierć, bo „czasem dzierży i miecz archanioła”, tłumaczka w ramach strategii prezentacji tej polskiej romantycznej idei wypowiada ją bardziej pewnie i definitywnie, zamieniając przysłówek „czasem” na „także”:

Arhangelski so glas tvoj in tvoja krila —  
Imaš pa *tudi* meč arhangela.

Z archanielskimi skrzydłami i głosem —  
Ty *czasem* dzierzysz i miecz archanioła.

Miecz, tu symbol poezji, która nawołuje do walki, do zbrojnego czynu, staje się w przekładzie nie atrybutem tymczasowym, lecz stałym, dla tej poezji charakterystycznym.

W przekładzie poematu znakomicie też została wyeksponowana postać starego wajdeloty Halbana. Tłumaczka zachowała element obcości, nie przekładając słowa „wajdelota” (użyła jedynie słoweńskiej transkrypcji), dzięki czemu pieśniarz stał się znakiem pewnego charakterystycznego dla kultury oryginału modelu ostrzegania funkcji literatury w społeczeństwie. Oprócz tego, że zgodnie z zamysłem oryginału uosabia rolę i znaczenie poezji w życiu podbitego narodu w ogóle,



stanowi również ważny element kulturowej prezentacji tłumaczki, symbolizuje bowiem typowo polski, romantyczny sposób myślenia o literaturze, która w Polsce pełniła taką funkcję, jaką on spełnia w poemacie: wychowywała, napominała, przewodziła, rozgrzewała do walki i unieśmiertelniała.

*Konrad Wallenrod* to klasyka polskiego romantyzmu, dzieło które z różnych względów poruszało wiele pokoleń Polaków. Na gruncie kultury przyjmującej utwór ten (bez zapoznania się z wyjaśniającym posłowiem) traci jednak swą dziewiętnastowieczną polityczno-historyczną aluzyjność. Słefan kompensuje ten fakt w sposób najlepszy z możliwych: kładzie nacisk na ideę patriotyczną poematu, prezentując pewien model patriotyzmu polskiego, ewokujący również imperatyw powinności wobec ojczyzny w ogóle (*vide*: rola poety i poezji w życiu narodu).

Z oczywistych względów nieco subtelniej, acz z pełną konsekwencją ta strategia prezentacji realizowana jest w *Antologii poljske ljubezenske lirike*; tłumaczka znakomicie połączyła ją z dość ograniczonym ukierunkowaniem tematycznym antologii. Nie rezygnując z założenia, że będzie to antologia ukazująca przede wszystkim miłość kobiety i mężczyzny, delikatnie, w odpowiednich miejscach, wplotła doń konkretny kontekst historyczny (piętno historii), nie burząc tym samym liryczno-erotycznego klimatu zbioru<sup>10</sup>.

Słoweńska antologia — wydana w 1999 r. w Radovlicy — nie jest zbyt obszerna, co może nieco dziwić, bo przecież nie ma chyba bardziej uniwersalnego i chwytliwego tematu niż miłość, a literaturze polskiej nie brakuje poetów, którzy korzystając z szerokiej możliwości języka polskiego piszą o tym uczuciu z prawdziwie poetycko-metaforyczną pasją. Zbiorek ten to próba ukazania w porządku chronologicznym, zgodnym z procesem historyczno-literackim, najważniejszych poetów polskich, którzy najczęściej w dość charakterystyczny dla wybranej przez siebie poetyki sposób wypowiadają się na temat miłości. Poetyka ta jest reprezentatywna z punktu widzenia aktualnie panujących konwencji, nurtów czy kierunków literackich (np. wybór dość skonwencjonalizowanych wierszy staropolskich), jest elementem połączonej programem grupy literackiej (np. skamandryci), wyraża doświadczenie generacyjne (rocznik 1920, romantycy) oraz specyficzny, indywidualny styl danego autora. Tłumaczka również w posłowiu stara się pokrótce przybliżyć sylwetki zamieszczonych w wyborze poetów pod kątem ich twórczości i czynników, które ją kształtowały. Posłowie to nosi znamienity tytuł *Od renesansu do postmodernizmu*. Wybór tłumaczki został w oczywisty sposób zdeterminowany jeszcze dodatkowym czynnikiem, jakim jest konkretne ukierunkowanie tematyczne: utwory dotyczą tylko tematyki miłosnej, większość z nich to erotyki<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Więcej o tejszej antologii zob. A. Muszyńska: *Miłość „grzeczna i subtelna” — kilka uwag o słoweńskiej antologii polskiej liryki miłosnej w przekładzie Rozki Słefan*. W: *Pleć przekładu*. Red. P. Fast. Katowice—Częstochowa 2006, s. 176—197.

<sup>11</sup> Erotyk jako (używana zwyczajowo) nazwa utworów lirycznych, które dotyczą sfery emocjonalnych związków między mężczyzną i kobietą. Za: *Encyklopedia literatury polskiej*. Red. E. Zarych. Kraków 2005.

Istnieją dwa odstępstwa od tej normy. Pierwsze dotyczy — jak można się domyśleć — wierszy z okresu romantyzmu, w które dość wyraźnie wplata się motyw miłości do ojczyzny, motyw wygnania i nostalgii za ukochaną ziemią. W wybranych przez tłumaczkę wierszach Słowackiego motyw ten pojawia się niejako obok wątku kochanków przedstawionych najczęściej w sytuacji rozłączenia — w utworach *Rozłączenie* czy *W sztabuchu Marii Wodzińskiej*. Utworem, który zupełnie niemal nie dotyka damsko-męskiej sfery uczuć, skupiając się na uczuciu do ojczystej ziemi, jest sonet *Do Niemna*, pisany przez Mickiewicza na wygnaniu. Generalnie, w wierszach z tego okresu dość typowy obraz wysublimowanej, niespełnionej miłości romantycznej do kobiety-aniola, opiewanej przez wierzącego w unieśmiertelniającą moc słowa poetę, został zachowany (*Maryli*, *Rezygnacja*, *Niepewność*), tłumaczka zabarwiła go jednak wymownie polską specyfiką historyczno-kulturową (nostalgia, wygnanie, polskie krajobrazy).

Drugim odstępstwem od prototypowego obrazu miłości zamkniętej w erotyku są utwory poetów szczególnie dotkniętych doświadczeniem drugiej wojny światowej: poetów-żołnierzy — Broniewskiego i Ważyka, oraz Kolumbów — Baczyńskiego, Gajcego, Borowskiego i Różewicza. We włączonych do wyboru wierszach *Nic więcej* Broniewskiego i *Trzecia jesień* Ważyka znowu przewija się tematyka patriotyczna, dość konkretne tło historyczno-geograficzne, jako wyraźny element „polskości”:

Jedynym Twoim domem jest ta jesień rdzawa,  
zamienić liści po trzykroć nad tobą zawisła,  
to szumi popiołami zdmuchnięta Warszawa,  
to dopływa do stóp twych nie zniemczona Wisła<sup>12</sup>.

Cóż tam zostało? Zwalony dom  
zwyczajne życie, podobne snom,  
i na cmentarzu matki mej grób  
i ziemia zdana wrogom na łup —  
ziemia zielona, ziemia najdroższa,  
błogosławiona słońcem Mazowska —  
i pochód szumnych topól nad Wisłą,  
gdzie mi na chwilę szczęście zabłysło,  
gdzie ta, co serce me trzyma w ręce...

I już nic więcej? Chyba nic więcej<sup>13</sup>.

Tu, po raz drugi (jak w sonecie *Do Niemna*), miłość kochanków nie jest najważniejsza. Pojawia się romantyczna nostalgia za ukochaną ziemią ojczystą, za domem w szerokim tego słowa znaczeniu, którego kobieta jest tylko częścią. Mi-

<sup>12</sup> A. Ważyk: *Trzecia jesień*. W: *Wybór poezji*. Warszawa 1967, s. 70.

<sup>13</sup> W. Broniewski: *Nic więcej*. W: *Poezje 1923—1961*. Warszawa 1995, s. 254.

łość, ponownie w sytuacji rozłączenia, miesza się z poczuciem destrukcji, dominującym w świecie przedstawionym wierszy, ze zniszczeniem i przejmującym smutkiem.

Wybrane wiersze Baczyńskiego i Gajcego: *Miłość, Tyle spojrzeń...*, *Miłość bez jutra*, pozbawione są wprawdzie konkretnych obrazów wojny, towarzyszy im jednak wszechobecne, natrętne przecucie śmierci, niewypowiedziany bezpośrednio strach przed nieuchronnym unicestwieniem, poczucie wyobcowania w świecie pełnym lęku, grozy i zniszczenia (Gajcy, Borowski).

Warto zatrzymać się na chwilę nad znakomicie przetłumaczonym wierszem „Kolumba ocalonego” Tadeusza Różewicza pt. *Jak dobrze*:

Jak dobrze Mogę zbierać  
jagody w lesie  
myślałem  
nie ma lasu i jagód

Jak dobrze Mogę leżeć  
w cieniu drzewa  
myślałem drzewa  
już nie dają cienia  
Jak dobrze Jestem z tobą  
tak mi serce bije  
myślałem człowiek  
nie ma serca<sup>14</sup>.

Wiersz jest prosty, lapidarny, rzecz można „Różewiczowski”, w zasadzie trudno byłoby zakwalifikować go do liryki miłosnej. Sytuacje uczucia względem drugiego człowieka (bo wcale nie musi to być kobieta) ewokują jedynie dwa dość powściągliwe wersy:

Jak dobrze Jestem z tobą  
tak mi serce bije.

Nie ma tu wyznań miłosnych, nie ma bezpośredniego obiektu uczuć, emocje podmiotu lirycznego budzi coś innego: istnienie, jestestwo, ocalenie, to, że świat po traumie wojny jeszcze się nie skończył, nie został unicestwiony, funkcjonuje normalnie, według odwiecznych praw natury, trwa zgodnie ze swym naturalnym rytmem (a „myślałem / nie ma lasu i jagód, myślałem drzewa / nie dają cienia, myślałem człowiek / nie ma serca”). Istotę wiersza obnaża zwyczajna, powtórzona trzykrotnie, refreniczna fraza: „Jak dobrze”, za każdym razem zakończona pisanymi dużą literą czasownikami afirmującymi — także w sensie filozoficznym — istnienie (bycie), funkcjonowanie człowieka w świecie:

<sup>14</sup> T. Różewicz: *Jak dobrze*. W: *Poezja I*. Kraków 1988, s. 114.

Jak dobrze Moge  
 Jak dobrze Moge  
 Jak dobrze Jestem

W tym kontekście wers „tak mi serce bije” nabiera znaczenia szczególnego. Staje się uniwersalny: nie oznacza już tylko uczucia względem drugiego człowieka, lecz asocjuje życie, pulsowanie, istnienie, wzmacnia również (na zasadzie antytetycznego zdziwienia) swoistą pointę utworu, będącą krótką refleksją na temat człowieczeństwa, zamkniętą w ostatnim dwuwiersie:

myślałem człowiek / nie ma serca.

Tłumaczka znakomicie odczytała przesłanie utworu, wiersz przetłumaczyła niemal dosłownie, zachowując dokładnie w tych samych miejscach kluczowe, oznaczone dużymi literami czasowniki: „Lahko” i „Sem”, co pozwoliło również na właściwe w sensie konstrukcyjnym zekwiwalentyzowanie przerzutni odgrywających w wierszu ważną rolę znaczeniową:

Kako dobro Lahko nabiram  
 jagode v gozdu  
 mislil *sem*  
 ni gozda ni jagod

Kako dobro Lahko lezim  
 v senci dreves  
 mislil *sem* drevesa  
 ne dajejo več sence

Kako dobro *Sem* s tabo  
 tako mi bije srce  
 mislil *sem* človek  
 nima srca.

Ponadto tak istotne dla Różewicza niemal metafizyczne znaczenie słowa „Jestem” w przekładzie zostało jeszcze bardziej uwypuklone dzięki występującej w języku słoweńskim analitycznej formie czasu przeszłego, który zakłada konieczność użycia czasownika posiłkowego „być” (w czasie przeszłym właśnie w formie terażniejszej „sem”):

mislil sem [...]  
 mislil sem drevesa [...]  
 mislil sem človek [...]

tak powtórzone kilka razy w tłumaczeniu słowo „sem”, stało się — również w sensie graficznym — swoistym centrum tego utworu, jego istotą, słowem-kluczem.

Warto zauważyć, że wiersz *Jak dobrze* został już raz przetłumaczony na język słoweński przez Lojzego Krakara<sup>15</sup>. Krakar jednak zupełnie inaczej (i na niekorzyść oryginału) zekwiwalentyzował ostatnią strofę utworu, wyróżniając — zapisując dużą literą — nie wiedzieć dlaczego zamiast czasownika „Sem” przyimek „S” we frazie „jak dobrze jestem z Tobą”:

Kako dobro mi je S teboj sem  
koko mi bije srce.

Być może chodziło mu o uzyskanie rymu niedokładnego „sem — srcé” (tylko po co?), niemniej jednak zabieg ten w połączeniu z konieczną inwersją (czasownik „sem” na końcu wersu) spowodował neutralizację tak wyeksponowanego w oryginale czasownika „Jestem”, pozbawiając w pewnym sensie tę poetycką wypowiedź egzystencjalnej ekspresji.

Štefan „ocaliła” Różewicza także w przekładzie — na uwagę zresztą zasługuje już sam fakt umieszczenia tego właśnie wiersza w antologii. Nie jest to więc zwykła antologia, lekka, łatwa i przyjemna, jak jej temat przewodni. To nie tylko zbiór wierszy miłosnych polskich poetów, wypełniony sercowymi rozterkami, namiętymi uniesieniami czy cierpieniem niespełnienia; to także znakomita, acz subtelna lekcja polskości, kawałek historii, która dzięki przemyślanemu wyborowi tłumaczki w konkretnych momentach antologii daje o sobie znać, wdzierając się w intymność dwojga ludzi. W przypadku tej tłumaczki już sam podtytuł zbioru — z pozoru brzmiący banalnie i zwyczajnie: *Poljska ljubezenska lirika*, jest tak naprawdę częścią przemyślanej strategii i ma swe głębsze znaczenie: bo przecież „polska liryka miłosna” to wiersze zakochanego w Litwie Mickiewicza, to utwory Kolumbów przeżywających swe pierwsze miłości w poździe okrutnej wojny, to gorączkowe wyznania „ocalonych”, którzy jak Borowski mówią do nieobecnych kochanek: „czuję, że żyjesz / wiem, że żyjesz”...

I wreszcie trzeci i ostatni przekład Štefan — wybór wierszy Tuwima pt. *Julian Tuwim*, wydany w 2001 r. w Mariborze. Tu również w ramach strategii prezentacji „innego” zachowane zostały liczne elementy obcości, nawet w płaszczyźnie morfologiczno-syntagmatycznej przekładu (np.: afiksy, metafory narzędnikowe, konstrukcje imiesłowowe)<sup>16</sup>.

Wybór ten obejmuje właściwie głównie utwory napisane w dwudziestolecu międzywojennym, czyli w okresie najbardziej dla poety twórczym, odkrywczym i różnorodnym. Tłumaczka wyróżnia poszczególne tomiki wierszy w porządku

<sup>15</sup> T. Różewicz: *Nemir — izbrane pesmi*. Prev. L. Krakar. Ljubljana 1966, s. 28.

<sup>16</sup> Ponieważ w artykule skupiam się głównie na „makrowyborach” tłumacza, pomijam uwagi dotyczące głębszej struktury tekstu.

chronologicznym<sup>17</sup> (od tomiku *Czyhanie na Boga* do *Treść gorejąca*), oznaczając je datami wydania; na końcu dodaje jedynie trzy z wierszy wojennych i powojennych. Do wyboru włącza utwory reprezentatywne z punktu widzenia procesu historycznoliterackiego z jednej strony oraz najciekawsze, te które do dzisiaj zachowały swą atrakcyjność, najbardziej charakterystyczne dla poetyki Tuwima z drugiej. Wybór rozpoczyna tomik *Czyhanie na Boga (Prežanje na Boga)*, w którym jako pierwszy został umieszczony optymistyczny, pełen wiary i radości utwór młodego Tuwima *Ja (Jaz)*. Štefan zamyka tomik dwoma niejako programowymi wierszami — *Liryka (Lirika)* i *Poezja (Poezija)*. Pierwszy z nich zapowiada poetycką refleksję autora, obecne szczególnie w późniejszych tomikach przemyślenia dotyczące zaczarowanej mocy słowa i jego niezgłębionych tajemnic. Drugi wiersz to buńczuczny, witalistyczny manifest młodego poety, który ogarnięty „szalem twórczym” wkracza na teren poezji, by nadać jej nowy, współczesny kształt („Będę ja pierwszym w Polsce futurystą”). W „witalistycznie rozpasanym” tonie utrzymany jest kolejny tomik — *Sokrates tańczący (Plešočiči Sokrat)*, który zawiera między innymi: utwór tytułowy, *Pieśń sobotniego wieczoru (Pesem sobotnega večera)*, *Piosenkę o białym domu (Pesem o belem domu)*. Tłumaczka nie zamieściła sławnego, burzycielskiego dytyrambu *Wiosna*, być może dlatego, że utwór ten był już tłumaczony i drukowany w Słowenii albo też z innej przyczyny: ów zbrutalizowany, naturalistyczny dytyramb wdarłby się w jej wybór, w którym z założenia przeważają raczej utwory subtelne, liryczne i „rozpoetyzowane”. Dość dużo wierszy, biorąc pod uwagę inne tomiki, weszło do wyboru z impresjonistycznego zbioru *Siódma jesień* — utwory te niejako wpisują się w słoweńską, modernistyczną tradycję literacką. Obecny w wyborze *Czwarty tom wierszy* uważany jest przez historyków literatury<sup>18</sup> za ostatni wybuch młodzieńczego, radosnego witalizmu Tuwima, jest to jednak witalizm podszyty niewypowiedzianym niepokojem, właściwie nie ma już nic wspólnego z radością i optymizmem widocznym we wcześniejszych zbiorach. Klimat ten znakomicie wyczuła Rozka Štefan, włączając do swego zbioru te wiersze, które właśnie — jako jedne z niewielu — ów niepokojący witalizm obrazują (*Kričim, Življenje, Dan, Pohišstvo, Pokol brez*). Tłumaczka, szczególnie jeśli chodzi o ostatnie tomiki wierszy (*Rzecz Czarnoleska, Biblia cygańska, Treść gorejąca*), wybierając utwory, stara się zobrazować najpełniej Tuwimowski „mit powrotu”, filozofię docierania do rdzenia i znaczenia słowa, wrażliwą świadomość poetycką, nie unikając wierszy z perspektywy wewnątrzjęzykowych ograniczeń przekładalności trudnych.

Mocno zakorzenionym w polskiej tradycji literackiej tomikiem jest *Rzecz czarnoleska*. Już sam tytuł zbioru rodzi pewne dylematy przekładowe — dla

<sup>17</sup> Chronologia wydań tomików nie pokrywa się z czasem powstania niektórych utworów, co tłumaczka R. Štefan zaznacza w posłowiu.

<sup>18</sup> Np.: J. Ratajczak, M. Głowiński, J. Sawicka.

odbiorcy polskiego jest czytelnym nawiązaniem do tradycji poetyckiej Kochanowskiego, jako pioniera literackiej polszczyzny, wierzącego w Horacjaną unieśmiertelniającą moc słowa poetyckiego. Dla czytelnika słoweńskiego, który najczęściej nie czyta opracowania w postaci posłowania, dosłowny przekład tytułu, składającego się z czytelnej tylko w kulturze oryginału nazwy własnej („czaroleska”), byłyby niezrozumiałe, nie wnosiły żadnych treści. Tłumaczka przekładając tytuł stosuje ekwiwalent wyjaśniający, desygnujący konkretne znaczenie, ekwiwalent pełniący funkcję interpretacyjną: leksem „rzecz” (słow. *stvar, reč, zadeva*) tłumaczy jako „beseda”, czyli dosłownie „słowo”. Ponadto do wyboru włącza z tego tomiku takie utwory, po przeczytaniu których odbiorca sekundarny niejako sam odkrywa, czym jest dla Tuwima owa z początku tajemniczo brzmiąca „črnoleska beseda”. W ramach tej strategii — nazwijmy ją — unaocznienia tego, co trudno przekładalne, Štefan zamieszcza w wyborze utwór *Moja rzecz*, którego tytuł nawiązuje do tytułu tomu, będąc jednocześnie wyraźną aluzją do Norwidowskich *Ogólników*. Tłumaczka ma świadomość tej podwójnej aluzyjności i ekwiwalentyzuje tytuł wiersza analogicznie do tytułu tomiku: „Moja rzecz” = „Moja beseda”.

Ponad wszystkie wasze uroki  
 Ty Poezjo i Ty Wymowo  
 Jeden wiecznie będzie wysoki  
 Odpowiednie dać rzeczy słowo<sup>19</sup>.

— pisze Norwid. Tuwim nie tylko „odpowiednie daje rzeczy słowo”, nie tylko nazywa rzeczy, ale także utożsamia je ze słowami; „urzeczowia słowo”, stawiając między nim a rzeczą znak równości. Dzięki temu jako poeta, neoromantyczny władca słów, ma moc porządkowania świata, panowania nad nim, stwarzania go po swojemu. Tytuł jest więc wieloznaczny; „moja rzecz” to zarówno frazeologizm: osobista sprawa, mój interes, moje zmartwienie, jak i „coś, co do mnie należy” w sensie materialnym lub niematerialnym (moja powinność, to, co muszę zrobić). W poetyckiej konceptualizacji Tuwima mieści się jeszcze trzecie znaczenie, związane właśnie z Norwidowską tradycją literacką, zawoalowane, nieoczywiste i najwłaściwsze: „moja rzecz” — mówi poeta — to moje słowo, moja mowa, mój język. Tak też konceptualizuje i interpretuje sens Rozka Štefan, określenie „moja rzecz” tłumaczy właśnie jako „moja beseda”. Wybiera znaczenie najbardziej przenośne, wybiera je nie dlatego, że w języku polskim występuje jakiegokolwiek pokrewieństwo czy podobieństwo semantyczne między leksemami „rzecz” i „słowo” (bo wyrazy te niewiele mają z sobą wspólnego), ale dzięki umiejętności kompetentnego odczytania niedosłownego, poetyckiego sposobu konceptualizacji autora. Wiersz ten jest rodzajem autotematycznego „minimanifestu”:

<sup>19</sup> C.K. Norwid: *Ogólniki*. W: *Poezje*. Warszawa 1956, s. 141.

Moja beseda je presnavljanje,  
 fermentiranje, menjavanje,  
 da bi gorel, se v ognju osvobajal,  
 da bi se v svetlobno kapljo spajal,  
 v milovanje.

Poeta, niczym alchemik słowa, coś przetwarza, „zespala”, „fermentuje w przemianie”, poddaje się jakimś tajemniczemu, niejasnym czynnościom, jakiemuś niewyobrażalnemu procesowi stwarzania. Sfera tajemnicy, obraz alchemicznych czarów wzmocniony językową formułą: „da bi gorel, se v ognju osvobajal / da bi se v svetlobno kapljo spajal”, konotującą również w płaszczyźnie intonacyjnej wypowiedziane zazwyczaj w drugiej osobie liczby pojedynczej stare zaklęcia, staje się jednocześnie metaforycznym obrazem poetyckiego procesu twórczego, właśnie dzięki tytułowej interpretacji dokonanej w duchu Tuwimowskiej filozofii „urzeczenia słowa”.

Z powojennej i wojennej twórczości Tuwima Štefan wybiera tylko trzy utwory: przepelnioną Mickiewiczowskimi aluzjami *Lekcję*, *Modlitwę*, bardzo popularny w czasie wojny, krążący w tzw. drugim obiegu, fragment *Kwiatów polskich* oraz przejmujący, reminiscencyjny wiersz *Ja do ciebie nie mogę, nie mogę*. Te trzy wiersze najlepiej bowiem oddają ówczesny stan ducha poety złamanego wojną, tęskniącego za nieistniejącym już krajem młodości.

Szczególną prezentacją polskość jest utwór *Modlitwa (Molitev)*, w którym tłumaczka graficznie, modyfikując nieco zapis oryginału, wyodrębnia cztery znaczące wersy:

Naj se izpolni dobra volja  
 src plemenitih padle vrste,  
 kruh s poljskega nam vrni polja,  
 vrni iz poljske smreke krste.

To pięknie wypowiedziana „polskość”: obraz kraju wolności i świerkowych trumien powstańczych, kraju zdeterminowanego niesprawiedliwą historią, kraju wielkiej tradycji i dobrych ludzi, którzy „kruszynę chleba podnoszą z ziemi przez uszanowanie dla darów nieba”<sup>20</sup>. Specyfika tego utworu polega na tym, iż z jednej strony jest on bardzo polski, z drugiej zaś — a jest to znowu pewna strategia tłumaczki — może stać się w pewnym sensie bliski odbiorcy sekundarnemu:

Otwórz nam Polskę, jak piorunem  
 Otwierasz niebo zachmurzone [...]  
 Niech będzie biedny, ale czysty  
 Nasz dom z cmentarza podźwignięty.  
 Ziemi, gdy z martwych się obudzi

<sup>20</sup> C.K. Norwid: *Moja piosnka II*. W: *Wiersze*. Lublin 1991, s. 102.



I brzask wolności ją ozłoci,  
Daj rządy mądrych, dobrych ludzi,  
Mocnych w mądrości i w dobroci.

Tę polską modlitwę mógłby wszak wypowiedzieć współczesny Słoweniec, którego mały, silny kraj po prawie 1000-letnim politycznym nieistnieniu w 1992 r. odzyskał upragnioną niepodległość.

Elementy obcości pojawiają się w wybranych przez tłumaczkę wierszach nierzadko nawet w sposób dosłowny: np. w wierszu *Do zwyczajnego człowieka*, końcową sarmacko-rubaszną pointę: *bujac to my panowie szlachta*, tłumaczka przekłada jako: „mi bomo vas — gospoda šlahta”. Używa więc równie rubaszo potocznego „mi bomo vas” i, co ciekawe, dosłownie tłumaczy tak charakterystyczne tylko dla tradycji i kultury polskiej określenie „panowie szlachta”. Mogłaby użyć słoweńskiego rzeczownika zbiorowego „plemstvo”, nie zrobiła tego jednak, wiedząc, że byłby to swoisty upraszczający pseudoekwiwalent. Jej celem było właśnie pokazanie specyfiki i inności tego określenia przez sugestię, iż jest ono w pewnym sensie nieprzekładalne, charakterystyczne tylko dla kultury polskiej. Może był to także rodzaj sprawdzenia kompetencji literackiej odbiorcy słoweńskiego, który z owym dosłownie przełożonym pojęciem „gospoda šlahta” miał okazję się zetknąć chociażby w tłumaczonym przez Štefan Panu *Tadeuszu*, gdzie określenie to w takiej formie zaistniało po raz pierwszy.

Inne zachowane ślady obcości w przekładzie poezji Tuwima to wszelkiego typu dedykacje imienne: *Stefanowi Žeromskiemu*, *Józefu Wittlinu*, nazwy własne, np. „inowłocki las”, Narutowicz (pisane najczęściej w polskiej transkrypcji fonetycznej), „sem strasni fant iz Lodża”, „z Belvedera h Gradu, po varsavski glavni zili / Alejah, Novem svetu, Krakovskem predmestju” (te ostatnie wymienione zostały także w specyficznym, okolicznościowym utworze *Pogreb predsednika Narutowicza*, którego genezę Rozka Štefan wyjaśnia w posłowniu). Poza tym tłumaczka w paru miejscach zachowuje typowo polskie, obce odbiorcy słoweńskiemu, określenia takie, jak np.: „veliko svetlo po cisti”, czyli „duże, jasne po czyste!” (!)

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden znamienisty gest tłumaczki, świetnie charakteryzujący nie tylko poetycką, ale w pewnym sensie także życiową drogę wielkiego Tuwima: słoweński wybór wierszy otwiera radosny, optymistyczny, pełen witalizmu utwór młodego poety, kroczącego słoneczną aleją wreszcie wolnej stolicy — Warszawy, który widzi przed sobą tylko ogromną, piękną dal i światło:

Kako svetlo je tam in daljno  
za bleščecim mostom, tam za reko!  
Ah, kako svetlo in daljno!

(*Jaz*).

Na końcu wyboru, z datą 29.11.1952 r., widnieje wstrząsający, gorzki utwór poety Polaka ciężko doświadczonego przez życie i niesprawiedliwą historię, który woła:

o, les inowlódzki, daleki!  
 To, pod katerim objel sem gorece  
 Sreco, sreco — v inowlódkem lesu!  
 To, na katero se — od sreče, od sreče! —  
 Nisem tedaj začasa obesil  
 (*Jaz k tebi ne morem*).

To ostatni, symboliczny krzyk człowieka, który nade wszystko kochał piękno, wierzył w moc prawdziwych słów i ocalającą siłę zaczarowanej poezji.

Rozka Štefan odgrywa właściwie zawsze trzy role: jest tłumaczką, osobą dokonującą wyboru autora i tekstu, który tłumaczy, i filologiem polskim, znakomitą polonistką, znawcą kultury i literatury polskiej, zatem najbardziej kompetentnym tłumaczem i interpretatorem, odbiorcą idealnym. Role te mają tu niebagatelne znaczenie. Z właściwości ontologicznej przekładu, jaką stanowi jego replikatywność, wynikają dwie zasady, które kierują wyborem tłumacza: „1) zasada przedmiotowości skierowana na oryginał i tradycję, z której się wywodzi, 2) zasada podmiotowości, wyrażająca się preferencją własnych upodobań artystycznych oraz potencjałem kulturowym literatury rodzimej (otwarcie na odbiorcę)”<sup>21</sup>. Niemal każdy wybór dokonany przez Rozkę Štefan jest zdeterminowany zasadą pierwszą, przy czym jest ona jednocześnie zgodna z jej preferencjami: tłumaczka przekłada utwory bardzo silnie zakorzenione w znakomicie jej znanej tradycji i kulturze polskiej (romantycznej, renesansowej, sarmackiej i innych), eksponuje typowo polskie motywy, krajobrazy, aluzje trudne do odczytania bez osadzenia w odpowiednim i znanym kontekście. Jej celem jest więc przybliżenie czytelnikowi słoweńskiemu nie tylko polskiej tradycji literackiej w ogóle, ale także specyficznego klimatu „polskości”, który stanowi o wyjątkowości literatury bogatego kulturowo i doświadczonego przez historię Kraju nad Wisłą.

Trzy ostatnie przekłady Štefan są swoistą „summą” — nazwijmy to — „przekładowego stylu” tłumaczki, którego istotę stanowi szeroko pojęty przekład z kultury na kulturę: jest więc „perła” polskiego romantyzmu z bohaterem, który poświęca swe szczęście na ołtarzu umiłowanej ojczyzny (*Konrad Wallenrod*), jest antologia liryki miłosnej pokazująca ewolucyjność poezji polskiej: topos miłości „naznaczony” historią, jest wreszcie Tuwim, autor *Kwiatów polskich*, zakorzeniony w tradycji poeta — słowiarz, który również na kartach przekładu wypowiada znamienne słowa:

<sup>21</sup> B. Tokarz: *Czesław Miłosz w przekładzie Toneta Pretnara*. W: *Przekład artystyczny*. T. 2: *Zagadnienia serii translatorskich*. Red. P. Fast. Katowice 1991, s. 107.

To je mój dom: štiri stene pesmi  
v moji lepi domovini poljščini.

Oto mój dom: cztery ściany wiersza  
w mojej pięknej ojczyźnie-polszczyźnie.

**Anna Muszyńska**

### „Poljskost” v slovenskih prevodih Rozke Štefan

Povzetek

Rozka Štefan je znamenita polonistka, prevajalka in raziskovalka poljske književnosti. Vse življenje je Slovincem približevala poljsko literaturo in kulturo. V slovenščino je prevedla večino poljskih del iz obdobja romantike (v glavnem Mickiewicza) ter dela najpomembnejših sodobnih pesnikov, izjemno povezanih s poljsko dediščino, kot so: Staff, Tuwim, Różewicz, Miłosz. Njene prevajalske odločitve (v širokem smislu te besede) so vedno zaznamovane s preiščeno strategijo predstavitve tega, kar je tipično poljsko, tega, kar predstavlja bistvo kulturne posebnosti „dežele ob Visli”, so hkrati argument, ki dokazuje, da za odličnega prevajalca v prevodu kulturne ovire in omejitve ne obstajajo.

Leta 1999 v Sloveniji je izšla antologija poljske ljubezenske lirike *Prošnja za srečne otoke*, za katero je Rozka Štefan izbrala in prevedla tekste, leta 2000 je v njenem prevodu izšel Mickiewiczov *Konrad Wallenrod* in končno, eno leto kasneje (2001) izbor Tuwimovih pesmi s preprostim naslovom *Julian Tuwim*.

Omenjeni trije zadnji prevodi 94 let stare prevajalke kažejo na njeno prevajalsko konsekvenco, so kakor „suma” njenega prevajalskega sloga, in kvintesenca njenih prevajalskih preferenc na vsaki ravni prevajalskih odločb: od „makro-” do „mikroizborov”, značilnih za imanentno strukturo določenih prevedenih tekstov. Karakterizira jo na različen način izvajana strategija prezentiranja tega, kar je poljsko (t. i. „polskości” — „poljskosti”).

**Anna Muszyńska**

### „Polishness” in Slovenian translations by Rozka Štefan

Summary

Rozka Štefan an outstanding specialist in Polish studies, translator and expert on Polish literature. She has devoted all her life to presenting Polish culture and literature to Slovenians. She has translated most of Polish Romantic literature into Slovenian (mainly Mickiewicz) and works of the most important contemporary poets rooted in „Polishness”, such as: Staff, Tuwim, Różewicz or Miłosz. Her translator selections (in the broad sense) are always tinted with a strategy of presentation of what is typically Polish, what is specific for the culture of the „country on the Vistula”; this is also proof that for a good translator there are no limits to convey the meaning.

In 1999 an anthology of Polish love lyrics titled *Antologija poljske ljubezenske lirike* was published in Slovenia, in 2000 — her translation of Adam Mickiewicz’s *Konrad Wallenrod* followed by a selection of Tuwim’s poems (2001) — *Julian Tuwim*.

---

The last three translation works by the 94 year old translator — covered by this paper — are perfect evidence of her translator consistency; they are a specific „summa” of her translating style, an essence of her translating perfectionism, both with respect to macro and micro choices in the plane of specific translated texts. Their common trait is her strategy of presentation of the „Polishness”.