

Anna Muszyńska

## Intertekstualność jako forma dialogu kulturowego

Przekład sytuuje się między repliką a rozmową, co kieruje uwagę badacza w stronę tradycji filozoficznych bliskich fenomenologii, hermeneutyce, lingwistyce strukturalnej, a także ku poststrukturalizmowi jako ich konsekwencji. Złożoność ontologiczną przekładu pomaga opisać kategoria intertekstualności, łącząca w sobie wspomniane koncepcje filozoficzne i konkretną zdolność tekstu do wchodzenia w związki z innymi tekstami. Przekład widziany w perspektywie intertekstualnej czyni go z tworu pasożytującego wytworem o właściwościach kreatywnych.

B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*, s. 21

Zachodzi naturalny związek między kategorią intertekstualności a tłumaczeniem jako tekstem sztandarowo polifonicznym i replikatywnym. Przekład wydaje się stanowić najpełniejszą i najbardziej skomplikowaną realizację relacji intertekstualnych. Intertekstualność czy też — używając formuły Michała Głowińskiego — „tekstów obcowanie”<sup>1</sup> dotyczy różnych aspektów problematyki przekładu: ten najbardziej oczywisty przejawia się w samej jego istocie, którą jest replikatywność, a także w możliwości zaistnienia tzw. serii translatorskiej, traktowanej jako zbiór wariantów interpretacyjnych czy różnych sposobów rozumienia, derwerbalizacji i reekspresji tekstu oryginału<sup>2</sup>. Ów intertekstowy i tym samym interkulturowy czy dialogiczny aspekt przekładu unaoczniają chociażby tytuły kluczo-

---

<sup>1</sup> Zob. M. Głowiński: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992.

<sup>2</sup> Fazy procesu przekładu za: A. Pisarska, T. Tomaszewicz: *Współczesne tendencje przekładowe*. Poznań 1996, s. 66.

wych prac badawczych z zakresu translatoologii: *Tłumacz jako drugi autor* (Anna Legeżyńska), *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie* (Bożena Tokarz), *Literatura z literatury* (Edward Balcerzan)<sup>3</sup>.

„Istota przekładu — pisze Bożena Tokarz — tkwi w podwójności realizacji samej idei, tematu, problemu czy konceptu. Owa podwójność nie oznacza równoczesności stawania się dwóch odrębnych tekstów. Wszak jeden z nich jest pierwszy, drugim zaś kieruje chęć wiernego przytoczenia pierwszego w innym systemie komunikacyjnym. Można by stwierdzić, że drugi tekst stanowi replikę pierwszego”<sup>4</sup>. Tłumaczenie jest więc przykładem specyficznego typu relacji intertekstualnej, zbliżając się do oryginału (również jako prototypu) nigdy nie osiągnie statusu tożsamości. Z tej perspektywy tekst przekładu zawsze jest hipertekstem, a replikatywność szczególnie potwierdzona serią translatorską stanowi istotę jego istnienia wobec innych tekstów, będąc niejako — również z konieczności — interpretacją konceptualizacji świata dokonaną w innym języku i przeniesioną w odmienny kontekst kulturowy.

Kwestia intertekstualności wydaje się leżeć w samym centrum aktu translatorskiego. Prawdziwe jest [...] twierdzenie, że przekład to najwyższy stopień relacji intertekstualnej. Za pomocą tekstu oryginału i tekstu tłumaczenia wchodzi w kontakt teksty dwu kultur. Lektura przełożonego utworu literackiego wymaga od czytelnika pamięci o intertekście, którym jest oryginał, nawet jeżeli traktuje się przekład jako samoistny obiekt interpretacji<sup>5</sup>.

Innym aspektem intertekstualności, tym z punktu widzenia praktyki przekładu najbardziej problematycznym, jest obecność tekstu/tekstów w tekście, przywoływanie przez tekst oryginału innych tekstów, znanych wyłącznie kulturze wyjściowej i tym samym możliwych do odczytania jedynie przez odbiorcę, który tę kulturę zna i w niej sprawnie funkcjonuje. Są to (podaję za Głowińskim) wszelkiego rodzaju cytaty, motta, przytoczenia, nawiązania (dosłowne bądź aluzyjne), aluzje, odniesienia w płaszczyźnie świata przedstawionego, jak i w płaszczyźnie stylistyczno-formalnej tekstu, a także tzw. gatunki intertekstualne<sup>6</sup>, czyli takie teksty, w których „odwołania do innych tekstów stały się czynnikiem wyróżniającym, a ich status kojarzy się niejako z formą literackiego pasożytnictwa, czyli: parodia, pastisz, trawestacja, parafraza, burleska”, czy też ponowoczesne formy otwarte, jak „kolaże czy montaże złożone z cytatów z rozmaitych tekstów litera-

<sup>3</sup> Zob. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1986; B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998; E. Balcerzan: *Literatura z literatury*. Katowice 1998.

<sup>4</sup> B. Tokarz: *Wzorzec...*, s. 21.

<sup>5</sup> M. Heydel: *Jak tłumaczyć intertekstualność*. W: *Między oryginałem a przekładem*. T. 1. *Czy istnieje teoria przekładu?* Red. J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwec. Kraków 1995, s. 75.

<sup>6</sup> M. Głowiński: *Poetyka...*, s. 99.

ckich i nieliterackich, budowane na zasadach zbliżonych do centonu (bądź upodabniającego się do brricolage'u)<sup>7</sup>. „Odwołania intertekstualne — pisze dalej Głowiński — są zawsze odwołaniami zamierzonymi adresowanymi do czytelnika, który musi zdawać sobie sprawę, że z takich a nie innych powodów autor mówi w danym momencie cudzymi słowami bądź odwołuje się do cudzego kontekstu”<sup>8</sup>. Czytelnik musi wychwycić owe odwołania, zrozumieć je i zinterpretować, odpowiadając takim samym „mrugnięciem oka” w kierunku autora. Kluczowym aspektem intertekstualności jest więc prowadzenie komunikacyjnej gry między tekstem a odbiorcą, między autorem a czytelnikiem. Za powodzenie „intertekstualnego spotkania w akcie translacji”<sup>9</sup> jest, oczywiście, odpowiedzialny tłumacz, który „wyjmuje tekst z jego rodzimego horyzontu, co oznacza zerwanie skomplikowanej sieci zależności i związków międzytekstowych”<sup>10</sup>, próbując odtworzyć go w ramach nowego horyzontu kulturowego. Tekst osadzony w innej kulturze może uruchamiać nowe powiązania intertekstualne, otwierać się na nowe możliwości interpretacyjne, jeśli tłumacz jako drugi autor, wykazując się kunsztem i kompetencją, pozwoli mu na tekstową grę z odbiorcą sekundarnym.

Tłumacz — zauważa Bożena Tokarz — rozszerza możliwości intertekstualne tekstu dzięki swojej przynależności do dwóch co najmniej kultur oraz ze względu na podwójną świadomość — odbiorcy i nadawcy jednocześnie. Powodując dekontekstualizację oryginału, polegającą na wyjęciu go z kontekstu, w którym zaistniał i na który składa się nie tylko całość tradycji i zachowań kulturowych, lecz również rodzimy proces historycznoliteracki. Nie zrywa zupełnie więzów z kontekstem, jego celem bowiem jest przybliżenie czytelnikowi odmiennej kultury na tyle, na ile możliwe jest jej zrozumienie. Przeprowadzając rekontekstualizację utworu, wprowadza go w nowy kontekst, czyli inny ciąg zjawisk historycznoliterackich, i odrębną kulturę<sup>11</sup>.

Rozszerza tym samym zakres możliwości intertekstualnych, ponieważ uaktywnia dwa modele kultury, odgrywając jednocześnie rolę nadawcy i odbiorcy<sup>12</sup>. Warto również zwrócić uwagę na fakt, że ze względu na swe kompetencje — bilingwizm i bikulturowość połączone z rzetelnością i uczciwością badacza — jest odbiorcą najlepszym z możliwych, zdolnym do podjęcia tekstowej gry z autorem i samym tekstem na wszystkich jego poziomach. Zasady owej gry, jej cel lub też samą przyjemność płynącą z jej podjęcia, powinien przekazać albo przynajmniej wyjaśnić odbiorcy sekundarnemu, dokonując rekontekstualizacji tłumaczonego tekstu. Wplecione w tekst oryginalny odwołania do innych tekstów, będących ar-

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> M. Heydel: *Jak tłumaczyć...*, s. 75.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> B. Tokarz: *Wzorzec...*, s. 25.

<sup>12</sup> Za: ibidem.

tefaktami kulturowymi znanymi jedynie kulturze oryginału, stanowią — według wielu badaczy (Fast, Hejwowski)<sup>13</sup> — jedno z podstawowych ograniczeń przekładalności i są dla tłumacza nie lada wyzwaniem translatorskim. Nieprzekładalne wydają się teksty, których istota i główny koncept zasadzają się na stylizacji, a celem tekstu i jednocześnie jego inwariantem jest np. efekt parodystyczny (czyli wspomniane wcześniej teksty nazwane przez Głowińskiego gatunkami intertekstualności). W tym kontekście rodzi się jednak pytanie o sens tłumaczenia tekstów tak bardzo powiązanych z innymi tekstami znanymi jedynie tradycji literackiej oryginału, że przekład ich staje się niemożliwy albo też wiązałby się z całkowitym odejściem od znaczeń ewokowanych oryginału.

Jakakolwiek decyzja podjęta przez tłumacza wobec nieznanego kulturze przekładu hipotekstu zawsze będzie wiązała się z modyfikacją tkanki oryginału; ważne jest żeby przekładający dobrze ocenił status tekstu w tekście, to jakie znaczenie dla idei, sensu, konceptu czy poetyki tekstu podstawowego ma wpleciony doń tekst inny.

Praktyka przekładu pokazuje, że tłumacz ma do dyspozycji kilka (mniej lub bardziej udanych) możliwości: 1) pierwsza z nich to pominięcie hipotekstu, czyli redukcja tekstowego elementu; 2) druga — potraktowanie przywołanego tekstu jako elementu obcości, czyli adaptacja, egzotyzacja, oswojenie (tego typu zabieg często w swych przekładach polskiej literatury romantycznej i neoromantycznej, czyli osadzonej w kontekście romantycznym, stosowała np. słoweńska tłumaczka Rozka Štefan); 3) kolejna możliwość to znalezienie w kulturze przekładu tekstu o podobnym statusie znaczeniowym, budzącym w odbiorcy sekundarnym podobne skojarzenia, czyli rodzaj kulturowej substytucji związanej z zastosowaniem ekwiwalencji funkcjonalnej (przykładem może tu być przekład *Trans-Atlantyku* Gombrowicza na język słoweński autorstwa — tu nie zawaham się użyć terminu autor — Nikolaja Ježa); 4) jeszcze innym rozwiązaniem będzie zastosowanie wyjaśnienia w postaci ekwiwalentu wyjaśniającego lub definiującego, albo w postaci przypisu, co wiąże się (choć nie zawsze) z amplifikacją tekstu. Sytuację idealną stanowi możliwość odwołania się do tekstu przekładu hipotekstu, jeśli takowy w kulturze przyjmującej funkcjonuje, istniejąc jednocześnie w świadomości odbiorcy sekundarnego.

Z wyjątkiem przypadku, gdy tłumacz dokonuje redukcji i eliminacji kłopotliwego tekstowego przywołania, obecność innego tekstu kultury w tłumaczeniu oryginału zawsze będzie „naddanym”, dodatkowym śladem obcości, tropem, który prowadzi do otwarcia kolejnych drzwi kulturowych: tekst o wysokiej kulturowej kontekstualizacji jest wielokrotnie dialogiczny, ewokuje nowe sensy, wchodząc w dialog z innym, nowym kontekstem kulturowym.

---

<sup>13</sup> Zob. P. Fast: *O granicach przekładalności*. W: *Przekład artystyczny. Problemy teorii i krytyki*. T. 1. Katowice 1991; A. Majkiewicz: *Intertekstualność — implikacje dla teorii przekładu: wczesna proza Elfriede Jelinek*. Warszawa 2008; K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2007.

Zobrazowaniem przytoczonych rozważań niech będzie słoweński przekład wiersza Bolesława Leśmiana o znamienym tytule *Urszula Kochanowska*<sup>14</sup>, autorstwa Tonego Pretnara, zamieszczony w antologii *Poljska lirika dvajsetaga stoletja*<sup>15</sup>. Wiersz ten u odbiorcy polskiego (i to wcale nie wysublimowanego literacko) rodzi od razu jednoznaczne skojarzenia z *Trenami* Kochanowskiego. Tytułowa postać Urszulki jest obecna w świadomości każdego mającego doświadczenie szkolne Polaka, jest „symbolem kultury”<sup>16</sup>, rzecz można „dziecięcą ikoną” polskiego renesansu.

Tłumacz pierwszą trudność napotyka już w tytule utworu, który jako element wiersza szczególnie wyeksponowany od razu ewokuje skojarzenia z konkretnym hipotekstem (kontekstem kulturowym), naprowadzając jednocześnie na zawarty w utworze koncept. Również w początkowej części tekstu przywołany zostaje dobrze znany odbiorcy polskiemu Czarnolas; mamy więc do czynienia z konkretnymi danymi historycznoliterackimi: pojawiają się postaci Jana Kochanowskiego i Urszuli oraz sielankowo-arkadyjska wizja domu w Czarnolesie.

Oczywiście, konteksty te nie są znane odbiorcy słoweńskiemu. Aby rozwiązać problem przywołanego przez utwór Leśmiana hipotekstu, tłumacz stosuje dwa zabiegi, opierające się na amplifikacji, choć stanowiące inny sposób jej realizacji: do tytułu *Urszula Kochanowska* dodaje wyjaśnienie (dość lub też zbyt lapidarne) w postaci przypisu: „Pesnik ima v mislih hčerko poeta Jana Kochanowskega (1530 do 1584)”; o wiele lepiej rozwiązuje problem Czarnolasu: za pierwszym razem (dwuwiers trzeci) zachowuje obcą nazwę geograficzną, opatrując ją jednakże definicyjnym rozwinięciem (jednak kosztem pominięcia metaforycznej frazy „w nieb twoich krasie”):

Zrób tak, Boże — szepnęłam — by w nieb twoich krasie  
 Wszystko było tak samo jak tam, w Czarnolasie [...]  
 — Stori, o Bog — sem rekla — da bi bilo mi v raj  
 Kakor tam v Czarnolasu, v mojem domačem kraju!

W drugim przypadku (zwrotka piąta) problematyczną nazwę zastępuje (na zasadzie substytucji) lub raczej rozszyfrowuje, stosując ekwiwalent wyjaśniający:

Uśmiechnął się i skinął — i wnet z Bożej łaski  
 Powstał dom kubek w kubek jak nasz — Czarnolaski

<sup>14</sup> Wszystkie cytaty zamieszczone w artykule pochodzą z tekstu wiersza zawartego w: B. Leśmian: *Poezje zebrane*. Toruń 1995, s. 383.

<sup>15</sup> B. Leśmian: *Urszula Kochanowska*. In: *Poljska lirika dvajsetega stoletja. Antologija*. Ljubljana 1964, s. 37—38. Przytoczona analiza przekładu nie jest całościową analizą porównawczą tekstu tłumaczenia i oryginału, lecz interpretacyjnym omówieniem ich aspektu intertekstualnego.

<sup>16</sup> Formuła Bożeny Tokarz. Zob. B. Tokarz: *Wzorzec...*, s. 23.

Pa se je Bog nasmehnil, milostno kimmil z glavo  
In mi naredil hišo, našo hišico — pravo.

Dzięki temu z tkanki tekstu odbiorca słoweński może wywnioskować, że dla podmiotu lirycznego — Urszuli — jedynym rajem (Arkadią) jest niebiański odpowiednik domu rodzinnego, który w rzeczywistości ziemskiej znajdował się w „niejakim” Czarnolesie.

Utwór Leśmiana w sposób szczególny nawiązuje do *Trenu X*, w którym Kochanowski konfrontuje z sobą systemy filozoficzne i religijne, pytając (z perspektywy wąpiącego podmiotu), co dzieje się z duszą człowieka po śmierci; można więc go również uznać za rodzaj dziecięcej odpowiedzi na postawione przez poetę pytanie:

Urszulo moja wdzięczna, gdzieś mi się podziała?  
W którą stronę, w którąś się krainę udała?<sup>17</sup>

Podmiotem lirycznym jest Urszula Kochanowska, „opowiadająca” swą pośmiertną historię z naiwnej, dziecięcej perspektywy: Urszulka mówi jak dziecko, widzi jak dziecko i wartościuje jak dziecko (liczne zdrobnienia, dziecięcy sposób obrazowania i postrzegania świata, raj tożsamy z domem rodzinnym i obecnością rodziców). Leśmian oddaje głos zmarłemu dziecku, z bohatera lirycznego, jakim było w cyklu Kochanowskiego, czyni je podmiotem lirycznym: dzięki czemu „pośmiertna” historia „opowiedziana” przez Urszulkę stwarza iluzję wiarygodności i prawdziwości, w przeciwieństwie do domniemań wysnuwanych w *Trenach* przez mówiącego z ludzkiej perspektywy ojca.

Tekst jest sfabularyzowany — kończy się zaskakującą pointą, zaczyna zaś formułą wprowadzającą konwencję mówionej opowieści, przypominającej nieco zeznanie „naocznego” świadka, który rozpoczyna swą historię tak, jakby była ona kontynuacją innej dobrze znanej i już napisanej historii. Wrażenie to buduje np. użycie jako formuły początkowej / (w pierwszym zdaniu) / przysłówka „gdy” i zdania podrzędnego okolicznikowego czasu: „Gdy po śmierci w niebiosów przybyłam pustkowie, Bóg długo patrzył na mnie i głaskał po głowie”, co brzmi jak początek „wyznania”, stanowiącego dalszą część jakiegoś wydarzenia, jednak opowiedzianego z innej perspektywy, tak jakby podmiot zdawał się mówić: „no więc” albo „a teraz posłuchajcie mojej opowieści”, lub też „a właściwie było to tak”:

Gdy po śmierci w niebiosów przybyłam pustkowie,  
Bóg długo patrzył na mnie i głaskał po głowie.

<sup>17</sup> J. Kochanowski: *Treny*. Warszawa 1980, s. 11.

Zbliż się do mnie Urszulo, wyglądasz jak żywa...  
Zrobię dla cię, co zechcesz, byś była szczęśliwa.

Zrób tak, Boże — szepnęłam — by w nieb twoich krasie  
Wszystko było tak samo jak tam, w Czarnolasie [...]

Uśmiechnął się i skinął — i wnet z Bożej łaski  
Powstał dom kubek w kubek jak nasz — Czarnolaski.

Ko sem po smrti pristala v nebeški puščavi,  
Bog me je gledal in gledal in božal po glavi.

— Uršula, pridi bliže! Saj se mi zdiš kot živa...  
Rad bi te videl srečno, kar si želiš storiva.

— Stori, o Bog — sem rekla — da bi bilo mi v raju  
Kakor tam v Czarnolasu, v mojem domačem kraju!

V strahu sem zrla vanj, k njemu oči obrnila  
V upanju, da ni jezen, ker sem preveč prosila.

Pa se je Bog nasmehnil, milostno kimnil z glavo  
In mi naredil hišo, našo hišico — pravo.

W przekładzie owo wprowadzające — jednocześnie zaś stwarzające efekt kontynuacji — zdanie względne zostaje zachowane („Ko sem po smrti pristala v nebeški puščavi / Bog me je gledal in gledal in božal po glavi”.); brakuje jednak tekstu, hipotekstu, którego utwór Leśmiana jest kontynuacją. Ciąg historycznoliteracki w tłumaczeniu zostaje niejako przerwany, zaciera się intertekstowy koncept wiersza, kontynuacja staje się iluzją.

Problem więc pojawia się również na poziomie ekwiwalencji całości sensu utworu, utworu jako „dalszego ciągu”, dokończenia, dopowiedzenia znanej „historii”, która „trwa” w kulturze i tradycji polskiej od czasu renesansu. Temu też służy konsekwentne zachowanie w oryginale uniwersalizującego czasu terazniejszego w centralnej i końcowej części wiersza, gdzie mamy do czynienia z sytuacją oczekiwania Urszulki na ukochanych rodziców. Nagromadzenie czasowników ruchu w czasie terazniejszym ponadto dynamizuje utwór, buduje napięcie towarzyszące radosnemu podnieceniu czekania, a w konsekwencji hiperbolizuje uczucie rozczarowania, w chłodnej, stonowanej, naznaczonej myślnikami i wielokropkami końcowej frazie: „Nie!... To — Bóg, nie oni!...”

I odszedł, a ja zaraz krzątam się, jak mogę —  
Więc nakrywam do stołu, omiatam podłogę —

I w suknie najróżowszą ciałą przyoblekam  
I sen wieczny odpędzam, — i czuwam, — i czekam...

Już świt pierwszą rozniecą złoci się po ścianie,  
Gdy właśnie słyhać kroki i do drzwi pukanie...

Więc zrywam się i biegnę! Wiatr po niebie dzwoni!  
Serce w piersi zamiera... Nie!... To — Bóg, nie oni...

Tak zwany czas „wiecznie terażniejszy” ewokuje klimat istnienia poza czasem i przemijaniem takich kategorii, jak: Raj, niebiosa, Bóg, śmierć (w sensie filozoficzno-religijnym); spełnia także inną, bardzo ważną — nazwijmy to — intertekstową funkcję: utożsamia Czarnolas z rajem, nawiązując do tradycji renesansowego mitu arkadyjskiego, przede wszystkim zaś podkreśla historyczną uniwersalizację, „zastygnięcie w czasie” czy nieustanną obecność konkretnego motywu kulturowego; oznacza (od)wieczne / ciągle trwanie renesansowej spuścizny Kochanowskiego w polskiej kulturze i tradycji literackiej. Zasadniczo przekład w warstwie obrazowania czy w płaszczyźnie sensów świata przedstawionego nie odbiega od oryginału: została zachowana konwencja baśniowa wiersza, implikowana również przez dziecięcy sposób mówienia i obrazowania: fabularność, niebiański krajobraz, motyw przybycia Urszulki po śmierci do nieba, postać dobrego Boga Ojca, który w jednym momencie stwarza Urszulce raj, według jej życzenia utożsamia z domem rodzinnym; tłumacz, często na zasadzie kompensacji, zachował także liczne zdrobnienia („hišica”, „v lončku rože”, „zibka”, „sem prisluškovala”) oraz specyficzną dla wiersza wrażliwość podmiotu lirycznego: świat dziecięcej wyobraźni („se je Bog nasmehnil, milostno kimmil z glavo”, „se je zvečer čez zid razlila je zarja zlata”, Bóg Ojciec, który mówi: „bom položil zvečer v zibko nebesa zlata”) czy aksjologię dziecka, dla którego największą wartością są rodzice i dom rodzinny. Tłumaczenie jednak w wyniku braku szeroko pojętego hipotekstu (czy kontekstu kulturowego znanego jedynie kulturze oryginału) pozbawione zostaje szerszego / głębszego wymiaru interpretacyjnego: nie ma tu dialogu z ponadczasowością stworzonego przez Kochanowskiego mitu renesansowej czarnoleskiej Arkadii (wszak w oryginale Urszulka mówi: „zrób tak Boże — szepnęłam — by w nieb twoich krasie / wszystko było tak samo, jak tam w Czarnolasie”), nie ma też swoistej gry z motywem poety ojca, który w *Trenach* zmagają się z kryzysem wielowymiarowo pojmowanej wiary. Przekład nie jest kontynuacją już opowiedzianej i dobrze znanej „historii”, ani też swoistą odpowiedzią na postawione przez poetę w *Trenie X* pytanie, „gdzieś jest, jeśliś jest?”; staje się niejako tekstem nowym, innym, „osobną całością” tworzącą odrębną jakość. Wiersz *Urszula Kochanowska* dla słoweńskiego odbiorcy jest wyłącznie onirycznym wyznaniem dziecięcego podmiotu, snem, zmyśleniem, wierszowaną baśnią, ładną opowieścią „jakiejś” Urszuli, córki wspomnianego w przypisie XVI wiecznego poety pol-



skiego, co nie niweczy w żadnym razie piękna i wyjątkowości Leśmianowskiego utworu (w sensie estetyczno-literackim), zmienia jedynie jego zamysł i sposób funkcjonowania przez przeniesienie w nowy / inny kontekst kulturowy.

Dodatkowym elementem zmieniającym dość radykalnie wymiar — nazwijmy go — filozoficzno-intertekstowy oryginału jest zmiana w przekładzie perspektywy czasowej: „opowieść” Urszulki przetłumaczona przez Pretnara przedstawiona jest w czasie **przeszłym dokonanym**, staje się więc zdarzeniem jednorazowym, mającym swój początek i wyraźne zakończenie:

Bog potem je odšel. Jaz pa sem hitro skobla,  
Dela na mizo prt, tla kot za praznik umila

Vzela najlepše kilo, večno spanje odgnala  
In kot vojak na straži tiho prisluškovala,

Ko se zvečer čez zid razlila je zarja zlata,  
Res je prišel nekdo in mi potrkal na vrata.

Stekla sem, kar se da! Veter po nebu je zvonil...  
Dih mi je v prsiah zastal... Ne! To je bog, ne oni!...

Modyfikacja ta wzmacnia warstwę epicką utworu, nie tylko pozbawiając go lirycznej „wiecznej terażniejszości” — **pozaczasowości** (metafizycznego trwania) rajskiej rzeczywistości świata przedstawionego, pozbawia go przede wszystkim **ponadczasowości** ewokowanej przezeń tradycji literackiej, przez brak kulturowo-tekstowego punktu odniesienia i jego czasowej uniwersalizacji.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że w Słowenii nie rozwinęła się literatura renesansowa jako typ literatury narodowej, ze względu chociażby na to, że w czasach renesansu język słoweński nie był jeszcze językiem literackim<sup>18</sup>; do rangi języka literackiego (rozumianego nie jako piśmiennictwo, lecz sztuka słowa) podniósł go dopiero France Prešeren, znakomity poeta okresu romantyzmu. Nie ma więc ani tradycji, do której mógł się odwołać tłumacz, ani tym samym tekstu, który mógłby odgrywać rolę ewentualnego hipotekstowego substytutu<sup>19</sup>.

W ramach rozważań nad pojęciem dialogu międzykulturowego na szczególną uwagę zasługuje jednak fakt wyboru przez tłumacza i umieszczenia w anto-

<sup>18</sup> Por. np. J. Kos: *Književnost*. Maribor 1991.

<sup>19</sup> Wiersz został ponadto zamieszczony w *Antologii polskiej liryki XX wieku (Antologija poljske lirike dvajsetega stoletja)*; gdyby znajdował się (założmy) w „jakiejś” antologii poezji polskiej od renesansu do współczesności, sprawa jego kontekstualizacji byłaby o wiele prostsza. W czasie, gdy wiersz ów był tłumaczony, nie istniały przekłady utworów Kochanowskiego na język słoweński. Dwa wiersze Kochanowskiego w przekładzie Tonego Pretnara pojawiły się dopiero w *Antologiji pesniških prevodov*, opublikowanej w 1993 r. Zob. T. Pretnar: *Veter davnih vrtnic. Antologija pesniških prevodov 1964—1993*. Ljubljana 1993, s. 7—8.

logii właśnie tego, zakorzonego w „polskości” wiersza; utwór z perspektywy kultury przyjmującej jest naznaczony elementami obcości: nazwami i imionami własnymi, obcą tradycją literacką (o czym informuje, omówiony już wcześniej, przypis przywołujący postać polskiego renesansowego poety Jana Kochanowskiego). Tłumaczowi towarzyszył z pewnością zamiysł pokazania czytelnikowi słoweńskiemu tego, co inne, polskie, obce, lecz oswojone, w ramach szeroko pojętej strategii prezentacji. Ma również wiersz Leśmiana w przekładzie wymiar informacyjno-poznawczy; pojawiają się w nim nazwiska dwu wielkich poetów polskich (Leśmiana jako autor, Kochanowski jako przywołanie), których łączy w oczywisty sposób wspólne dziedzictwo kulturowe. Można pokusić się o stwierdzenie, że przekład w tym wypadku może także odgrywać rolę pewnego rodzaju uzupełnienia słoweńskiej tradycji literackiej o motywy renesansowe, właśnie dzięki swoistemu zaadaptowaniu polskiego utworu, który — w ramach intertekstowej gry — motywy te przywołuje.

Każdy przekład jest dialogiem między kulturami, sytuuje się — wracając raz jeszcze do motta przytoczonych rozważań — między „repliką a rozmową”<sup>20</sup>. Już samo sięgnięcie po tekst obcy, tekst naznaczony odmiennymi doświadczeniami kulturowymi jest aktem poznania i akceptacji, otwarciem się na „inne”, sposobem poszerzenia rodzimego horyzontu poznawczo-doświadczeniowego. Przekład tekstu silnie intertekstualnego jest swoistym „dialogiem z dialogiem”, ma więc funkcję podwójnie wzbogacającą. Dialog odbywa się w obrębie konwencji czy tradycji literackich<sup>21</sup> (może to być konfrontacja albo uzupełnienie), w płaszczyźnie odmiennych doświadczeń kulturowych, a także w wyniku konfrontacji różnych perspektyw poznawczych, systemów wartości czy sposobów odczuwania świata. Odniesienia intertekstualne, dobrze odczytane i wyeksplikowane przez tłumacza, zawsze wzbogacają: kulturę przyjmującą (w sensie poznawczym), odbiorcę sekundarnego, ale także kulturę oryginału, której elementy uruchomione w innym kontekście kulturowym nabierają nowych znaczeń, stanowiąc jedną z najpiękniejszych form dialogu kulturowego.

<sup>20</sup> B. Tokarz: *Wzorzec...*, s. 21.

<sup>21</sup> Por. E. Balcerzan: *Wobec tradycji*. W: E. Balcerzan: *Literatura z literatury*. Katowice 1998, s. 92—106.

---

**Anna Muszyńska**

## Intertekstualnost v vlogi medkulturnega dialoga

Povzetek

Literarna besedila, ki se (zaradi svoje intertekstualnosti) navezujejo na druga besedila, značilna samo za literarno tradicijo in kulturo originala, veljajo za prevajalca kot posebna vrsta translatorske problematike in resni praktični problem. Članek obravnava to tematiko na primeru pesmi *Urszula Kochanowska* (poljskega avtorja Bolesława Leśmiana) v prevodu Toneta Pretnarja. Intertekstualni elementi, ki so prisotni v originalu, ustvarjajo dialog z literarno tradicijo in sprejemno kulturo, ker v tujem/drugem kontekstu pridobivajo drugačno, novo interpretacijsko vlogo, funkcinirajo drugače in imajo drugačno vrednost.

**Anna Muszyńska**

## Intertextuality as a way of cultural dialogue

Summary

The artistic texts which as a part of the intertextuality phenomena refer to other texts, known only in the native literary tradition and culture of the original text, present an enormous challenge for the translator ( in this article the deliberations on this subject are illustrated by the work of Bolesław Leśmian titled *Urszula Kochanowska* in a Slovenian translation of Tone Pretnar). The intertextual elements go into a dialogue with a literary translation and a target culture because in a foreign context they function differently. However, they always have enriching value (at least from the cognitive perspective).