

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.176.10>

Data przesłania artykułu: 20.10.2020

Data akceptacji artykułu: 30.03.2021

HANNA KOCUR

Uniwersytet Wrocławski, Polska

(University of Wrocław, Poland)

## Problem ironii w procesie przekładu dramatów Biljany Srbljanović

### The analysis of irony in translations of Biljana Srbljanović's plays

#### Abstract

The aim of this article is to analyse the issue of translating irony in Biljana Srbljanović's plays. In order to do that, the author investigates various theoretical approaches to this issue, focusing mainly on theories arguing with the traditional definition of irony as a binary opposition between what is said and what is meant. Many of these works define irony rather as a polyphonic structure with contextual meanings. Based on that, the author concludes that irony cannot be merely translated from one language to another, but instead needs to be recreated in the structure and textual environment of translated works. The efficiency of this process depends on the translator's abilities to properly read and interpret meanings of the original text.

*Keywords:* irony, translation, interpretation, Biljana Srbljanović, drama

## Analiza uloge ironije u prevodu stvaralaštva Biljane Srbljanović

#### Apstrakt

Ovaj rad se bavi ulogom ironije u prevodu komada Biljane Srbljanović. Njegov prvi deo zasniva se na teorijskom pojmu ironije i predstavlja različite metodološke pristupe ovoj temi. Autor citira i analizira istraživanja koja polemišu sa klasičnom definicijom ironije kao suprotnosti između toga što se kaže i toga što se u stvari želi da kaže. Istraživači poput Allemana, Głowińskiego i Stojanovića pokazuju da ironija u književnosti ima uglavnom polifonijsku strukturu, a njeno značen-

je zavisi od konteksta i tačke gledišta čitaoca. Imajući to u vidu autor zaključuje da prevodenje ironije u komadima Biljane Srbljanović nije samo jezička operacija nego i interpretativni izazov, a prevodilac je pre svega čitalac=interpretator koji mora na ispravan način shvatiti značenje teksta.

*Ključne reči:* Ironija, prevod, tumačenje, Biljana Srbljanović, drama

Biljana Srbljanović, mimo że należy do najczęściej nagradzanych i tłumaczonych serbskich pisarek i pisarzy, lokuje się raczej poza głównym nurtem rodzimej literatury. Dzieje się tak po części z powodu pozaliterackiej aktywności dramatopisarki, która angażując się w sprawy polityczne, domaga się od swoich rodaków rozliczenia z trudną i wypieraną historią. Zarazem jednak istotna jest sama tematyka utworów, w których za cel krytyki nierzadko obiera się serbskie społeczeństwo powojenne i determinujące je narodowe mity i stereotypy. Srbljanović nie kieruje zarzutów wprost, w sposób jawny i pedagogicznie jednoznaczny. Zamiast tego w swoich dramatach buduje obraz brutalnej rzeczywistości, zdeterminowanej przez wypaczone relacje międzyludzkie, dystansując się jednak zarówno wobec tego świata, jak i jego oceny etycznej — dzieje się tak między innymi za sprawą ironii, która w twórczości serbskiej dramatopisarki nie ogranicza się wyłącznie do roli tropu stylistycznego, ale staje się elementem determinującym charakter całego tekstu. Dlatego też niezwykle ważne jest jej uchwycenie, właściwe zinterpretowanie, a następnie odtworzenie ironii w procesie translacji.

Język dramatów Biljany Srbljanović opiera się na *parole* ze wszystkimi jego błędami, nieprawidłowościami i karkołomnymi zwrotami. Słowa, które autorka wkłada w usta postaci, nie tylko zresztą należą do stylu potocznego, mówionego, ale z reguły odsyłają także do jego niskiego rejestru:

ANDRIJA: Jebo sam, jebo Nadežduuu!

Jebo sam, jebo Nadežduuuu...

*Andrija urlajući jedan stih, istrčava sa scene. Nadežda se uspravi. Gleda za njim, sasvim mirno.*

*Zatim samo slegne ramenima.*

[ANDRIJA: Rznąłem się, rznąłem Nadieżdę!

Rznąłem się, rznąłem Nadieżdę...

*Andrija zbiega ze sceny, wykrzykując ciągle to samo zdanie. Nadieżda podnosi się. Patrzy za nim, zupełnie spokojnie.*

*W końcu wzrusza ramionami]<sup>1</sup>.*

(Srbljanović, 2000, s. 214)

Wypowiedzi bohaterów dramatu zostają jednak przefiltrowane przez osobowość samej autorki, jej system wartości i estetykę. Powołując się na terminologię Dana Sperbera i Deirdre Wilson, można zatem założyć, że pisarka nie używa słów ze względu na ich ładunek semantyczny, ale je przyciska i wielokrotnie

<sup>1</sup> Tu i dalej z serbskiego i rosyjskiego przeł. H.K.

powtarza, koncentrując w ten sposób uwagę czytelnika na samym wyrażeniu. Zdaniem badaczy na tym właśnie polega zadanie ironii intratekstualnej, której istota leży w „repetycji dokonującej rozróżnienia” (Hutcheon, 1986, s. 349–359). Stosując się do tych wytycznych, należałoby więc przyjąć, że istota omawianego tropu nie leży w jego strukturze, ale raczej odsyła do kontekstu tekstowego, sytuacji komunikacyjnej i intencji nadawcy, a zatem do bardziej pragmatycznego aspektu języka. Dlatego też — jak zdają się mówić badacze — „wszystkie sekwencje ironiczne są w rzeczywistości echami »przywołaniami«, cytatami z nadawcy  $L_1$  różnego od  $L_0$ , nadawcy mniej lub więcej niepoddającego się zidentyfikowaniu” (Kerbrat-Orecchioni, 1986, s. 307).

Catherine Kerbrat-Orecchioni, analizując tę koncepcję w artykule *Ironia jako trop*, zwraca jednakże uwagę na jeszcze jeden aspekt niezbędny do pojawienia się ironii — mianowicie na dystans, jaki wytwarza się między cytowanym a cytującym (1986, s. 307). Bez tego ostatniego nie zaistniałby ów naddatek treści wyrażający stosunek osoby mówiącej do wypowiedzianych treści. Relacja ta może być oparta na opozycji czy negacji, ale nie jest to warunek konieczny. Istotne jest bowiem przede wszystkim owe swoiste oddalenie autora od swoich słów, powodujące „zdwojenie nadawcy odpowiednie do podwojenia semantycznego tworzącego ironię” (Kerbrat-Orecchioni, 1986, s. 309). Srbljanović, wkładając w usta swoich bohaterów słowa czy też całe wyrażenia odsyłające do niskiego, wulgarnego rejestru języka, zestawia zatem z sobą dwie, nieprzystające do siebie rzeczywistości: potoczną i artystyczną. Ironia tego zabiegu nie leży jednak w jawnym skonfrontowaniu z sobą dwóch porządków, lecz w samym wyrwaniu słów z ich naturalnego kontekstu i wprowadzeniu ich do tekstu literackiego, w którym brzmią obco, sztucznie, a czasem wręcz absurdalnie. Pisarka przywołując pewne zakodowane w uzusie formułowania i powtarzając je wielokrotnie w swoim tekście, zwraca na nie uwagę czytelnika i czyni z nich elementy znaczące utworu. Tym samym ironia nie jest tożsama z groteską czy krytyką, ale właśnie z dystansem, który pozwala odbiorcy zatrzymać się na samym tworzywie tekstu i poddać go analizie.

Koncepcja ta paradoksalnie zaś łączy się z tradycyjnymi definicjami zjawiska, widzącymi w omawianym tropie układ hierarchiczny, w którym do jednego *signifiant* przypisane są dwa poziomy semantyczne: sens dosłowny — denotatywny i sens pochodny — konotatywny (Kerbrat-Orecchioni, 1986, s. 292). Adaptując ten schemat na potrzeby analizy dramatów Biljany Srbljanović, można natomiast powiedzieć, że mamy tutaj jedną wypowiedź, za którą ukrywają się dwaj nadawcy o zasadniczo różnych intencjach. Przy tym odpowiedzialnością za sens dosłowny zostaje obarczony autor pierwotny, do którego przywołanie odsyła. Status drugiego nadawcy jest znacznie bardziej niejasny, a jego tożsamość możemy ograniczyć do stwierdzenia, że „wypowiadając p, mówiący daje przez to do zrozumienia, że nie-p, lecz nie jest to zawsze przeciwieństwo p” (Kerbrat-Orecchioni, 1986, s. 304).

Takie zapatrywanie jest bliskie propozycji Carolyne Sharp zawartej w pracy *Irony and Meaning in the Hebrew Bible*. Dla badaczki „ironia literacka znaczy »więcej niż«: więcej niż jest powiedziane, więcej niż oczekuje czytelnik i więcej niż może być sądzone z identyfikowanego przeciwieństwa między poziomami ironii” (2009, za: Pikor, 2018, s. 219). Zgodnie z tymi założeniami istota omawianego tropu opiera się zatem na relacji pomiędzy konstytuującymi go elementami, które nie wykluczają się wzajemnie, ale dopełniają. Dlatego też właściwy sens ironii nie leży w prostej negacji tego, co się mówi, lecz w „interakcji między powiedzianym i niewypowiedzianym” (Pikor, 2018, s. 220). Dzięki temu zaś komunikat nabiera charakteru bardziej dynamicznego.

W taki sposób można również scharakteryzować stosunek Biljany Srbljanović do postaci, które kreuje w swoich dramatach, i języka, jakim się posługują. Nie sili się ona na ton moralizatorsko-krytyczny, ale raczej odsyła nas do „realnej sytuacji, przeciw której występuje, a której anormalny charakter chce uwidocznić” (Kerbrat-Orecchioni, 1986, s. 308). Dzieje się tak chociażby w debiutanckim dramacie *Beogradska trilogija*, w scenie rozmowy Mary, Jovana i Daćy:

MARA: Nemoj, Jovane, pusti ga...

JOVAN: Čekaj, Maro. Znači, da apsolviramo. Ova le p o t i c a ovde je moja devojka i zove se Mara... Kako se prezivaš?

MARA: Popović.

JOVAN: ...i zove sa Mara Popović, znači m o j a devojka, inače, poznati pijanista iz Beograda. Ti ćeš se sad njoj lepo izviniti i ostaviti nas da uživamo u uvoj večeri, kalifornijskoj klimi, kao jedno u drugome. Je l' jasno?

*Daća gleda Jovana. Ne zna se da li je drzak ili beslovesan. Ili i jedno i drugo.*

DAĆA: Nije. Šta znači „apsolviramo”.

*Jovan gleda Daću. Ne zna šta da mu kaže.*

MARA: Daj, Jovane, pusti ga, vidiš kakav je...

DAĆA: Ti, pićko, zaveži.

*Daća sada očigledno izaziva.*

DAĆA: Pitam, šta znači „apsolviramo”. Mislim, ako ‘oćeš da karaš ovu malu, ti mi reci „slušaj, brate, zapali, ja bi da se jebem...”.

*Jovan i Mara su u šoku. Daća sve žešće.*

DAĆA: A ako nemaš nameru da jebesh, nego ti smeta m o j e društvo, onda, brate, neće biti dobro...

JOVAN: Ma nemoj, Šta onda?

*Daća, uz osmeh, vadi ogroman pištolj.*

DAĆA: E, onda si najeb'o.

[MARA: Jovan, prestań, pušć go...

JOVAN: Poczekaj, Mara. Konkludujac... Ta p i ć k n o š ć tutaj to moja dziewczyna i nazywa się Mara... Jak masz na nazwisko?

MARA: Popović.

JOVAN: ...i nazywa się Mara Popović, a zatem m o j a dziewczyna, która poza tym jest również znaną pianistką z Belgradu. Ty ją teraz ładnie przeprosisz i zostawisz nas samych, żebyśmy się mogli rozkoszować tym wieczorem, kalifornijskim klimatem i swoim towarzystwem, czy to jest jasne?

*Daća przygląda się Jovanowi. Nie wiadomo, czy jest niegrzeczny, czy głupi. Czy i taki, i taki.*

- DAČA: Nie jest. Co znaczy „konkludując”.  
*Jovan przygląda się Dačy. Nie wie, co mu odpowiedzieć.*
- MARA: Daj spokój, Jovan, widzisz przecież, co to za typ...
- JOVAN: Zamknij się, pizdo.  
*Dača ewidentnie prowokuje.*
- DAČA: Pytam, co znaczy „konkludując”. Bo jak chcesz zerznąć tę małą, to mi po prostu powiedz: „Stary, spadaj stąd, chce mi się ruhać...”  
*Jovan i Mara są zszokowani. Dača coraz gwałtowniej.*
- DAČA: Ale jeśli nie masz w planach ruchania, tylko ci przeszkadza m o j e towarzystwo, no to, stary, inaczej sobie porozmawiamy.
- JOVAN: I co mi teraz zrobisz?  
*Dača z uśmiechem na ustach przystawia mu ogromny pistolet.*
- DAČA: Teraz to masz przejebane].
- (Srbljanovic, 2000, s. 162)

Trudno jednak w tym miejscu zgodzić się z opinią, że ironia oznacza „odmowę własnego głosu” czy „sposób zrzucenia odpowiedzialności za to, co się mówi” (Kerbrat-Orecchioni, 1986, s. 313). W przypadku Srbljanović ironia stanowi bowiem swego rodzaju deklarację światopoglądowo-artystyczną i postawę życiową, a z samego języka dramatopisarka czyni równocześnie jednego ze swoich głównych bohaterów. Można założyć wręcz, że autorka jest w swych dążeniach bliska temu, co Wojciech Pikor określa jako funkcję dydaktyczną ironii, rodzącej się „z niezgodności między »jest« a »powinno być«” (2018, s. 222). Badacz w tym miejscu powołuje się na stwierdzenie Edwina Gooda zawarte w książce *Irony in the Old Testament*, w którym dowodzi, że „ironia domaga się moralnego porządku” (1965, za: Pikor, 2018, s. 222). Przy tym w przypadku twórczości serbskiej dramatopisarki mamy raczej do czynienia ze sposobem zwrócenia uwagi na konkretne wyrażenia językowe, w których odbija się pozajęzykowa rzeczywistość społeczna, niż z próbą naprawiania zaistniałego stanu rzeczy. Z taką sytuacją spotykamy się między innymi w dramacie *Porodične priče*, w którym dzieci, odgrywając między sobą scenki z życia dorosłych, prowadzą następujący dialog będący kalką rozmów rodziców:

- VOJIN: Crnci te plaćaju da rasturaš svoju zemlju?  
*Andrija već potpuno gubi strpljenje.*
- ANDRIJA: Tata, niko me ne plaća, ko ti je te gluposti ubacio u glavu...?
- MILENA: Kako hipnotisu, je li, Vojine? To sigurno crnci rade. Oni imaju one oči, onakve...
- ANDRIJA: Mama, kakva hipnoza, šta pričate vi?!
- VOJIN: Za Južnu Ameriku si našao da se prodaš!? Pod njihov barjak da staneš! U sred Srbije, kolevke Kosova, cara Lazara i Dušana Silnog!!!  
*Vojin preko kolena prelomi motku od zastave.*
- VOJIN: Serem ti se ja na njihoviu istoriju, nek njima njihov predsednik Klinton vodi politiku, a nas nek ostavi na miru!!!
- MILENA: Govna crnačka.
- ANDRIJA: Mama, sram te bilo...
- MILENA: Šta si rekao?
- VOJIN: Šta si reko majci...?

*Vojin prilazi Andriji držeći ostatak drvene motke.*

ANDRIJA: Pa nema smisla tako da priča...

*Vojin brutalno, nasilnički, divlje, počne da tuče Andriju motkom. Uudara ga i urla.*

VOJIN: Majci svojoj da odgovaraš djubre jedno plaćeničko. Jel te to Genšer naučio?!

[VOJIN: Murzyni ci płacą, żebyś zniszczył swoją ojczyznę?

*Andriji kończy się cierpliwość.*

ANDRIJA: Tato, nikt mi nie płaci, kto ci takich głupot nagadał...?

MILENA: Jak oni hipnotyzują, co nie, Vojinie? To muszą być Murzyni. Oni mają te oczy, takie...

ANDRIJA: Mamo, jaka hipnoza, co wy wygadujecie?!

VOJIN: Sprzedałeś się Północnej Ameryce!? Pod ich sztandarem stoisz! W samym sercu Serbii, kolebce Kosowa, cara Lazara i Duszana Silnego!!!

*Vojin na kolanie łamie pręt od flagi.*

VOJIN: Sram na ich historię. Nimi niech sobie rządzi prezydent Clinton, ale nas niech zostawi w spokoju!!!

MILENA: Murzyńskie gówno.

ANDRIJA: Mamo, wstyd mi za ciebie...

MILENA: Coś ty powiedział?

VOJIN: Coś ty matce powiedział...?

*Vojin podchodzi do Andriji, trzymając w ręku resztki drewnianego pręta.*

ANDRIJA: Bo taka gadka nie ma sensu...

*Vojin zaczyna brutalnie, agresywnie i dziko tłuc Andriję prętem. Bije go i wrzeszczy.*

VOJIN: Własnej matce tak odpowiadasz?! Zdradziecki śmieciu. To Genscher cię tego nauczył?!].

(Srbljanović, 2000, s. 257)

Z kolei Beda Allemann w artykule *O ironii jako kategorii literackiej* protestuje przeciwko utożsamianiu ironii z postawą autora i analizowaniu jej według tego klucza. Domaga się zerwania z sięgającą romantyzmu schlegeliańską tradycją traktowania omawianego pojęcia jako terminu filozoficznego, ale równocześnie nie zgadza się także na interpretację retoryczną, widzącą w ironii jedynie figurę stylistyczną (Allemann, 2002, s. 19–22). Jak bowiem twierdzi, ma ona swoje formalne wyznaczniki, które jednak nie powinny się ujawniać w dziele:

to, co jest ironiczne w tekście, uwidacznia się stale dopiero w związku z kontekstem, w jak najszerszym znaczeniu tego ciągle niezbyt jasnego terminu, i oczywiście bez odsyłania do tego kontekstu za pomocą (dostrzegalnych) sygnałów. Ironiczny dalszy plan tego, co mówi się dosłownie, jest zawsze rozumiany i dany w formie założenia. [...] Zarazem jednak sygnały formalne są zabronione, to znaczy, że dalszy plan powinien być założony w sposób możliwie najbardziej ukryty; wszelkie bowiem środki umożliwiające czytelnikowi bezpośrednie zetknięcie się z dalszym planem anulują afekt ironiczny. (Allemann, 2002, s. 27)

Zgodnie z koncepcją Allemanna ironia jest zatem czymś nieuchwytnym, co w utworze — całym lub tylko jego części — po prostu jest i stanowi o jego zasadniczej treści, a wprawiony czytelnik potrafi to intuicyjnie rozszyfrować i poprawnie odczytać, choć nie ma świadomości, jak tego dokonał. Co prawda badacz przyznaje, że powtórzenie pewnych zdań, w których sens właściwy stoi w sprzeczności

do treści wyrażonych dosłownie, może wskazywać na ironię. Jednocześnie jest to jednak dla niego zbyt silny sygnał osłabiający jej wyraz (Allemann, 2002, s. 25–26). Ponadto rezygnuje on z definiowania ironii jako prostej opozycji między tym, co się mówi i co się myśli. Świadomy pewnej karkołomności swoich założeń Allemann wychodzi jeszcze z propozycją nowej nomenklatury, która umożliwiłaby lepszy i bardziej dokładny opis omawianego zjawiska. Postuluje użycie pojęcia „pole gry” lub „strefy gry ironicznej”, lepiej jego zdaniem opisujących napięcie, jakie wytwarza się między tymi dwoma płaszczyznami ironii (Allemann, 2002, s. 37–38). Terminologia ta może mieć również zastosowanie w tekstach Biljany Srbljanović, w których nie występuje zasadnicza sprzeczność między wypowiedzianymi przez bohaterów kwestiami a ich faktyczną treścią. Relacja ta jest znacznie bardziej skomplikowana, albowiem autorka nie stawia się w opozycji do słów wkładanych w usta postaci, ale eksponując owe przywołania i cytacje, niejako obnaża ich absurdalność, a wraz z nimi światopogląd przez ów język implikowany. Ironia jest tutaj zatem efektem napięcia, jakie wytworzyło się między literackością świata przedstawionego i świadomością językową dramatopisarki a językiem samego dramatu i jego bohaterów.

MILOŠ: 'Ajde, Sanjice, nemoj da si tako nervozna. Pa Nova godina je, naša prva nova godina u Sidneju, napolju je toplo, sunce sija, zamisli sad kako je u Beogradu. Hladni stanovi, kod mene sigurno nema ni tople vode. Znaš, uvek za novaka nestane tople vode. Svi bi da se bar tog dana operu, pa onda, valjda zbog potrošnje, nema vode za sve.

SANJA: To ti je zato što živiš na Banovom brdu. Mi u centru imamo bojlere.

MILOŠ: Vidiš, nisam o tome do sad razmišljao. Fenomen kupanja pred Novu godinu. Želja za promenom, želja da se speru sve ružne stvari, nada u taj novi period koji dolazi...

SANJA: ...nada da će da se pojebe nešto na žuru, kad se svi napiju!

MILOŠ: Što si prosta.

SANJA: Ti si mi pa mnogo učen. Završio čovek sociologiju i misli da je genije! U svemu vidi nešto neobično, neki fenomen. Ljudi se peru jer bi da jebu i tačka.

*Miloš se povlači:*

MILOŠ: Stvarno si prosta.

SANJA: Ko te jebe!

[MILOŠ: Sanja, no, nie bądź taka nerwowa. Nowy Rok jest, nasz pierwszy Nowy Rok w Sydney, na dworze ciepło, słońce świeci, wyobraź sobie, jak teraz jest w Belgradzie. Zimno w mieszkaniach, u mnie na pewno nie ma ciepłej wody. Wiesz, u nas zawsze pierwszego brakuje ciepłej wody. Każdy chce się tego dnia umyć, więc jest większe zużycie, no i nie starcza dla wszystkich...]

SANJA: No bo ty mieszkasz na zadupiu. My w centrum mamy bojlere.

MILOŠ: Popatrz, nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Fenomen kąpania się przed Nowym Rokiem. Chęć zmiany, pragnienie obmycia się z brudu, wiara w to nowe, które nadchodzi...

SANJA: ...wiara w to, że sobie poruchasz na imprezie, jak już się wszyscy narąbią!

MILOŠ: Ale ty jesteś prostacka.

SANJA: Ty za to jesteś erudyta. Skończył socjologię i ma się za geniusza! We wszystkim widzi coś niezwykłego, fenomen. Ludzie się myją, żeby poruchać, i koniec kropka.

*Miloš zrezygnowany:*

MIŁOŚ: Naprawdę jesteś prostacka.

SANJA: Wal się!

(Srbljanović, 2000, s. 120)

W podobny sposób do omawianego zagadnienia podchodzi Michał Głowiński, który nie szuka ironii w formalnych aspektach dzieła ani tym bardziej w zastosowanych w nim figurach retorycznych, ale widzi ją jako ogólny charakter i ton utworu. Według niego niezwykle rzadko można sprowadzić ironię do opozycji między tym, co autor powiedział dosłownie, a tym, co w rzeczywistości miał na myśli (Głowiński, 2002, s. 13). Dlatego też badacz traktuje omawiane zjawisko jako bachtinowską polifonię głosów, których wzajemny stosunek determinowany jest przez model narracji (Głowiński, 2002, s. 12). Innymi słowy, im bardziej hierarchiczna jest struktura opowieści, tym bardziej jawna staje się sama ironia. W powieści opowiadanej z punktu widzenia wszechwiedzącego narratora dystans, jakim on dysponuje, umożliwia mu wprowadzenie wyraźnych, dychotomicznych rozróżnień między punktem widzenia bohatera a jego własnym. Kiedy jednak mamy do czynienia z utworem snutym z różnych punktów widzenia, czy — jak w przypadku dramatów Biljany Srbljanović — z takim, w którym bohaterowie sami wyrażają swoje racje, rozpoznanie, a następnie właściwe odczytanie omawianego tropu mocno się komplikuje. Głowiński podkreśla jednak, że

w każdym wypadku [...], nawet wówczas, gdy głęboko ukryta i zadowolająca się ledwo słyszalnymi sygnałami, ironia jest aktem komunikacyjnym o wielkim znaczeniu. Aktem, który w kontakcie językowym, niezależnie od tego, jaki on jest, musi zostać odebrany, dostrzeżony i wzięty pod uwagę. Jeśli tak się nie dzieje — ironia zostaje przeoczona, a dany tekst odebrany dosłownie — dochodzi do nieporozumień i błędów, komunikacja zaś zostaje zakłócona. (Głowiński, 2002, s. 15)

Jeszcze inaczej do problemu podchodzi Dragan Stojanović, dla którego ironia oznacza „podważenie i destabilizację ustanowionego sensu tekstu” (2003, s. 165) i pojawia się w wyniku konfrontacji znaczenia dzieła ze znaczeniem jego kontekstu. Przy tym samo spotkanie dwóch przestrzeni „semantycznych” nie wystarczy do pojawienia się ironii. Niezbędne jest bowiem, aby ów kontekst wywarł wystarczająco silny nacisk na charakter dzieła i jego wydźwięk, bo tylko w ten sposób może dojść do modyfikacji schematów rozumienia i interpretacji tekstu (Stojanović, 2003, s. 165). Tym samym badacz rolę konstruktora sensu ironicznego w dużej mierze przesuwają z autora i nadawcy komunikatu na jego odbiorcę, w tym kontekście czytelnika. Intencje pisarza nie determinują zatem sposobów odczytania znaczenia dzieła, a ostateczną i nadrzędną instancją staje się sam utwór i jego składowe elementy semantyczne. Jeżeli na podstawie ich analizy kompetentny interpretator, wyposażony w odpowiedni aparat badawczy, odczyta tekst jako ironiczny, bez znaczenia pozostanie pytanie, czy jest to w zgodzie z zamysłem autora. Innymi słowy, ironia „nie emanuje” z samego dzieła, ale jest aktywnie konstruowana w świadomości czytelnika (Stojanović, 2003, s. 161). Przy tym „tekst



pozostaje niezmienny, stanowiąc swego rodzaju tło dla różnych odczytań, w tym także tych, w których do głosu dochodzi pustka [...]: przestrzeń rozbita przez ironię i semantycznie niepewna dla odbiorcy” (Stojanović, 2003, s. 155–156). Ironia wnosi znaczenie płynne, które nie neguje sensów dosłownych, ale raczej wprowadza je w stan zawieszenia, zgodnie z wzorcem: „nie-do końca-jest-tak, może-to-nie-tak, to-jest-tak-ale-nie-do-końca” (Stojanović, 2003, s. 192). Z jednej strony zatem Stojanović rezygnuje z konieczności ustalenia intencji autora, opierając interpretacje utworu na zawartych w nim elementach semantycznych. Z drugiej jednak kwestia pojawienia się ironii jest zależna od kontekstu, a zatem czynnika zmiennego, zdeterminowanego czasem i miejscem odczytania.

Zarysowane problemy z definicją pojęcia ironii implikują więc także pewne problemy przy próbie jej przełożenia w dziele literackim. Jeżeli bowiem przyjąć, że ironia jest swoistym, niezależnym aktem komunikacyjnym, należałoby się również zastanowić, jak na ową komunikację czy też samą jej możliwość wpływa tłumaczenie. W procesie translacji za skuteczność owego aktu komunikacyjnego odpowiedzialny jest bowiem tłumacz. To od niego i jego umiejętności odczytania ironii, a następnie ponownego jej zakodowania w jak najmniej zakłóconej formie zależy odbiór dzieła w kulturze docelowej. Odpowiednie zinterpretowanie omawianego tropu pociąga za sobą konieczność odtworzenia u odbiorcy przekładu reakcji analogicznej do zakładanej recepcji projektowanego czytelnika oryginału. Jak bowiem twierdzą Yvan Bourquin i Daniel Marguerat w pracy *Per Leggere i racconti biblici*: „ironia jest wewnątrz tekstu, ale w akcie czytania staje się czymś wewnątrz reakcji czytelnika” (2001, cyt. za: Pikor, 2018, s. 223). Dlatego też odbiorca-translator musi niejako zrekonstruować tekst i bohaterów, biorąc pod uwagę ukryte intencje autora. Te zaś nie zawsze są jasne i czytelne.

Otwarte pozostaje również pytanie, czy przy próbie odszyfrowania ironicznej wypowiedzi nadawcy powinniśmy brać pod uwagę wyłącznie analizowany utwór czy również pozatekstową wiedzę o autorze. W przekładzie zaś sytuację komplikuje dodatkowo obecność tłumacza, czyli autora wtórnego, oraz jego intencje nadawcze, które nie zawsze są tożsame z założeniami autora oryginału. Mark Allan Powell w książce *What is Narrative Criticism?* konstatował, że „ironia ustanawia rodzaj wspólnoty między domyślnym autorem i domyślnym czytelnikiem, przez którą ten drugi jest prowadzony do szczególnego zrozumienia narracji” (1990, cyt. za: Pikor, 2018, s. 223). Aby jednak ta wspólnota mogła zaistnieć, czytelnik również musi stać się potencjalnym ironistą. W przypadku czytelnika-tłumacza owa potencjalność powinna się zrealizować w tekście przekładu.

Tym, co spaja przywołane definicje, jest zatem to, że w proces powstania ironii włączają one również odbiorcę komunikatu. Ironia przestaje być wyłącznie tropem stylistycznym, a staje się zaproszeniem czytelnika do wejścia w interakcje z tekstem i przyjęcia odpowiedzialności za (re)konstruowanie jego znaczenia. To zaś niesie z sobą poważne konsekwencje dla pracy tłumacza, który staje przed podwójnym zadaniem: najpierw — jako odbiorca — musi poprawnie zinterpre-

tować intencje autora i samego tekstu, następnie zaś — jako nadawca wtórny — odtworzyć je w przekładzie. O złożoności tego procesu może świadczyć choćby niemożność opracowania konsekwentnego modelu translacji ironii mimo bogatej literatury przedmiotowej. Tadeusz Szčerbowski stwierdził wręcz, iż „wszyscy wychodzą ze słusznego założenia, choć go wprost nie formułują, że zamiast teoretyzowania na temat przekładalności ironii, pożyteczniej jest ograniczyć się do badania par języków etnicznych i określonych typów tekstów” (2008, s. 39–40). Badacz w artykule *Ironia a preklad* wykazał ponadto, że problem przekładalności tego konkretnego tropu jest kwestią indywidualną i trudno pokusić się o uniwersalne rozwiązania w tym temacie. Tatiana Kazakowa możliwość przekładu pełnego dostrzegała z kolei jedynie „w tych wypadkach, kiedy na to pozwala zarówno werbalny, jak i gramatyczny skład zwrotu ironicznego w tekście wyjściowym, pod warunkiem pokrywania się asocjacji społeczno-kulturowych” (Kazakova, 2005, s. 280; przeł. H.K.). Przy tym większość tych założeń determinowana jest przez tradycyjne podejście, które każe traktować ironię jako trop, frazę ograniczoną w tekście przestrzenią jednego lub kilku zdań. Wydaje się natomiast, że charakter ironii w tekstach Biljany Srbljanović jest bliższy definicji Michała Głowińskiego i polega

na tym, że ma ona najróżniejsze stopnie, że występuje w odmiennych postaciach — w jednych jest wyrazista i od razu rozpoznawalna, w innych jest niemal ukryta, ledwo zaznacza swą obecność, bo sygnalizowana jest delikatnie i nie nasycza sobą całego tekstu (lub jego rozleglejszego fragmentu). I ma do dyspozycji cały szereg środków, które same w sobie na ogół ironiczne nie bywają. (Głowiński, 2002, s. 13)

W dramatach serbskiej pisarki nie sposób wskazać pojedyncze miejsce w tekście, w którym autorka stosuje ów trop w jego tradycyjnym rozumieniu, i poddać analizie jego budowę. Ironia nie jest tutaj jedynie zwrotem, antyfrazą, zdaniem sprzecznym budzącym rozbawienie, ale przynosi niejako porządek organizujący cały świat przedstawiony i stosunek autorki do niego. Ten ostatni zaś, choć krytyczny, nie jest jednak satyryczny ani — tym bardziej — pedagogiczny. Srbljanović nie próbuje naprawić świata ani go potępić, natomiast ironii używa przede wszystkim jako narzędzia do odseparowania się od tej schizofrenicznej rzeczywistości, w której chce uczestniczyć na własnych warunkach. Taki też jest jej język: potoczny, kolokwialny, a miejscami wulgarny, ale w tym wszystkim świadomy własnej ułomności, którą Biljana Srbljanović z premedytacją wygrywa, konfrontując go jednocześnie z literackością świata przedstawionego. Jej styl nie jest zawieszony w pustce, ale stanowi odpowiedź na bardzo szeroki kontekst społeczno-kulturowy, w którym dramatopisarka pisze i tworzy. Składają się na niego zarówno kwestie leksykalno-semantyczne języka, jak i jego zakorzenienie w rzeczywistości pozatekstowej. Obie te warstwy dochodzą do głosu chociażby w krótkim dialogu między Mićą i Kićą, bohaterami dramatu *Beogradska trilogija*:

- MIĆA: Nego naš. To je Hrvat... pa to, naš... Milsim, pričao je srpski. To jest hrvatski... Ma, taj kurac, šta god, važno je da sam ga razumeo. Vidi, on mi je prodao, sa popustom, u stvari, nije mi ni uzeo kintu...
- KIĆA: E, Mićo...
- MIĆA: Molim?
- KIĆA: Ne seri.
- MIĆA: Ma, ne. Kićo, majke mi...
- [MIĆA: No nasz. Znaczy Chorwat... czyli nasz... mówił po serbsku. To znaczy po chorwacku... A jeden chuj, nieważne, ważne, że go zrozumiiałem. No i on mi sprzedał, z rabatem, praktycznie nie wziął od mnie hajsu...
- KIĆA: E, Mićo...
- MIĆA: Słucham?
- KIĆA: Nie pierdol.
- MIĆA: Ale nie, Kićo, przysięgam].

(Srbljanović, 2000, s. 101)

To właśnie te dwie grupy czynników zdaniem Marty Mateo muszą mieć swoje ekwiwalencje w kulturze oryginału i przekładu, aby ironia mogła zostać odtworzona w procesie translacji (za: Szerbowski, 2008, s. 44). Dlatego też w przekładzie ironia — przede wszystkim zaś ta, którą posługuje się Biljana Srbljanović — nie może zostać przetransponowana do obcego środowiska za pomocą analogicznych jednostek językowych. Zamiast tego tłumacz powinien starać się odtworzyć ową dwuznaczną relację między nadawcą komunikatu a językiem, którym się on posługuje, i kontekstem rzeczywistości pozajęzykowej, w której jest zakorzeniony. Aby jednak ten zabieg stał się czytelny dla potencjalnego odbiorcy, tekst przekładu musi zostać osadzony w jego środowisku kulturowym, co może prowadzić do poważnych ingerencji w warstwę formalną i znaczeniową utworu.

## Bibliografia

- Allemann, B. (2002). O ironii jako kategorii literackiej. W: M. Głowiński (red.), *Ironia* (s. 17–41). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Bourquin, Y., Marguerat, D. (2001). *Per Leggere i racconti biblici*. Roma: Borla.
- Głowiński, M. (2002). Ironia jako akt komunikacyjny. W: M. Głowiński (red.), *Ironia* (s. 5–16). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Good, E. (1965). *Irony in the Old Testament*. Philadelphia-London: Westminster Press–S.P.C.K.
- Hutcheon, L. (1986). Ironia, satyra, parodia — o ironii w użyciu pragmatycznym. *Pamiętnik Literacki*, 77, s. 331–350.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). Ironia jako trop. *Pamiętnik Literacki*, 77, s. 289–314.
- Pikor, W. (2018). Ironia jako narzędzie narracji. *Biblica et Patristica Thoruniensia*, 11, s. 209–225.
- Powell, M.A. (1990). *What is Narrative Criticism?*. Minneapolis: Fortress Press.
- Sharp, C. (2009). *Irony and Meaning in the Hebrew Bible*. Bloomington: Indiana University Press.
- Srbljanović, B. (2000). *Pad, Beogradska trilogija, Porodične priče*. Beograd: Otkrojenje.
- Stojanović, D. (2003). *Ironija i značenje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstava.

Szczerbowski, T. (2008). Ironia a przekład. W: J. Konieczna-Twardzikowa, M. Filipowicz-Rudek (red.), *Między oryginałem a przekładem. XIII: Poczucie humoru a przekład* (s. 37–46). Kraków: Księgarnia Akademicka.

Казакова, Т.А. (2005). *Практические основы перевода English <=> Russian*. Санкт-Петербург: Издательство Союз [Kazakova, T.A. (2005). *Praktičeskie osnovy perevoda English <=> Russian*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sojuz].