

Wkład w przykład 3

KOŁO NAUKOWE ANGLISTÓW
UNIwersytetu Jagiellońskiego

Wkład w przekład 3

Materiały pokonferencyjne

9. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych

„Dziewięć muz przekładu”

Kraków 2014

Kraków 2015

Wkład w przekład 3.
Materiały pokonferencyjne
9. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych
„Dziewięć muz przekładu”. Kraków 2014
Kraków 2015

Copyrights for individual articles © the Authors, 2015
Copyright for the Polish edition © Korporacja Ha!art, 2015

RECENZJA

Prof. dr hab. Marta Gibińska-Marzec

OPIEKUN NAUKOWY

Dr Katarzyna Bazarnik

REDAKCJA, KOREKTA I ADIUSTACJA

Anna Filipek, Marta Osiecka, Maja Gwóźdź, Katarzyna Małajowicz

PROJEKT TYPOGRAFICZNY, SKŁAD I ŁAMANIE

Małgorzata Chyc | www.bymouse.pl

PROJEKT OKŁADKI

Anna Belcar, Małgorzata Chyc, Olga Witczak

Wydanie pierwsze

Printed in Poland

ISBN 978-83-64057-67-0

WYDAWNICTWO I KSIĘGARNIA

Korporacja Ha!art

pl. Szczepański 3a, 31-011 Kraków

tel. +48 (12) 422 81 98, 606 303 850

e-mail: korporacja@ha.art.pl

<http://www.ha.art.pl>

DRUK

Kserkop

ul. Mazowiecka 68, 30-019 Kraków

Publikacja bezpłatna, współfinansowana przez:



RADA KÓŁ NAUKOWYCH
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO



koło naukowe anglistów uJ

Spis treści

- 9 Słowo wstępne
- 13 **I. PROZA**
- 15 ELŻBIETA TABAKOWSKA
Polisemia: marzenie autora, przekleństwo tłumacza
- 33 RYSZARD KURPIEL
Elementy nacechowane kulturowo w polskich tłumaczeniach *Intervista con la storia* Oriany Fallaci
- 45 AGNIESZKA SEWERYN
Wybór strategii tłumaczeniowej przy przekładzie nazw własnych
- 57 PAULINA DERYŁO
Tłumaczenie dialektu na podstawie powieści *The Help* Kathryn Stockett
- 65 DOROTA MALINA
Lustreczko, powiedz przecie... czyli dziewięć muz badacza przekładu literatury dla dzieci
- 81 ALEKSANDRA MICHALSKA
Jeszcze raz w Nibylandii. O polskich przekładach *Piotrusia Pana* Jamesa Matthew Barriego.
Rekonesans eseistyczny

- 99 JAKUB SZPAK
Solaryjskie twory, czyli analiza dendrogramów
tłumaczeń *Solaris* Stanisława Lema
- 113 **II. POEZJA I DRAMAT**
- 115 ANDRZEJ PAWELEC I MAGDALENA SITARZ
Lekcja martwego języka: *Pieśń o zamordowanym
żydowskim narodzie* Jicchoka Kacnelsona
- 129 MAŁGORZATA HANDZEL
Z Innisfree do Bizancjum. Symbolizm Williama Butlera
Yeatsa w dwóch odsłonach i pięciu polskich przekładach
- 145 ANNA FILIPEK
O tłumaczach *Pana Tadeusza* na język angielski
- 159 ROBERT KIELAWSKI I AGATA SAMANIPOUR
Różne wymiary udomowienia w tłumaczeniu
dramatu – *Love and Information* Caryl Churchill
w przekładzie Pawła Demirskiego
- 177 DANIEL WARMUZ
Potencjalne rozwiązania i pułapki
w tłumaczeniu sztuk teatralnych na przykładzie
Bańskich kwiatów Csaby Székelya
- 191 **III. PRZEKŁAD MULTIMODALNY**
- 193 MAŁGORZATA GUJA
Wielowarstwowość przekładu w dziele operowym
- 203 BARBARA GALANT
Hyp, bleeergh, czyli „co do licha” robią i mówią
bohaterowie komiksu *Dublińczyk* Alfonso Zapico
- 215 KAROLINA RYBICKA
*Śmierdzący Serowy Człowieczek i inne dosyć głupie
bajeczki*, czyli tłumacząc śmieszoną, postmodernistyczną,
autotematyczną, multimodalną książkę obrazkową

229 EWA LIPIŃSKA
Panie Holmes, (...) poszedłbyś ze mną na kolację? – czyli jak flirtować ze słynnym detektywem w czterech językach

241 **IV. PANELE TŁUMACZENIOWE**

PANEL 1. Melvin Frank i Norman Panama
The Facts of Life (1960)

243 ANNA JANKOWSKA

251 ANNA BELCAR

257 ANNA FILIPEK

263 HANNA GAMZA

PANEL 2. Michael Joyce *afternoon, a story* (1987)

271 ANNA ROGULSKA

279 BARBARA GALANT

285 KATARZYNA MAŁAJOWICZ

293 MARTA OSIECKA

PANEL 3. Kazimierz Przerwa-Tetmajer *Babski wybór* (1914)

303 PIOTR PIEŃKOWSKI

311 EWA LIPIŃSKA

317 JAKUB SZPAK

321 ANNA FILIPEK

PANEL 4. Jakob Ziguas *Derwent Street* (2013)

327 AGATA HOŁOBUT

333 JAKUB SZPAK

- 337** KAROLINA RYBICKA
341 KATARZYNA MAŁAJOWICZ

PANEL 5. Barent Walsh *Treating Self-Injury* (2006)

- 347** MARTA KAPERA
353 AGNIESZKA GOGOŁA
359 WOJCIECH ŁUKASIK
365 RENATA STRZOK
- 371** Rozmowa z Magdą Heydel i Piotrem de Bończa Bukowskim,
redaktorami tomu *Polska myśl przekładoznawcza*.
Prowadzący: Mateusz Chaberski
- 381** Noty o wykładowcach
385 Spis nazwisk
391 Spis rzeczy
397 Spis ilustracji

Słowo wstępne

9. edycja Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych, organizowanych przez studentów Instytutu Filologii Angielskiej UJ i Katedry UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową, odbyła się w dniach 12–15 maja 2014 r. w Krakowie pod hasłem „Dziewięć muz przekładu”. W niniejszym tomie znajdują Państwo zapis wybranych wystąpień uczestników konferencji, a także rezultaty ich praktycznych zmagania z przekładem.

Jak co roku, Warsztaty gościły uczestników i słuchaczy z wielu polskich i zagranicznych uczelni. W tomie znalazło się czternaście najlepszych artykułów studenckich oraz dwa teksty wykładowców. Artykuł prof. dr hab. Elżbiety Tabakowskiej pt. *Polisemia: marzenie autora, przekleństwo tłumacza* otwiera dział gromadzący teksty związane z teorią i praktyką tłumaczenia prozy. Ich tematyka obejmuje szeroki zakres – od przekładu literatury dziecięcej i reportażu po analizę stylometryczną tłumaczeń. Dział poezji i dramatu otwiera z kolei artykuł dr. hab. Andrzeja Pawelca i dr hab. Magdaleny Sitarz, prezentujący sylwetkę Icchoka Kacnelsona i jego dzieło pt. *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*. W tomie przedstawiamy też teksty dotyczące przekładu utworów multimodalnych. Znajdziemy tu omówienia problemów związanych z tłumaczeniem komiksów, napisów filmowych i... opery.

Bardzo popularne okazały się panele tłumaczeniowe, które po raz kolejny przyciągnęły sporą liczbę uczestników, chcących zmierzyć się z problemami przekładoznawczymi w praktyce. Podczas tej edycji Warsztatów śmiałkowicie tłumaczyli dialogi górali podhalańskich w utworze Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Babski wybór*, fragmenty powieści hipertekstowej *afternoon, a story* Michaela Joyce'a, wiersz Jakoba Zigurasa *Derwent Street* i opisy przypadków zaczerpnięte z poradnika psychologicznego *Treating Self-Injury* Barenta Walsha. Uczestnicy przygotowywali też wersję lektorską filmu *The Facts of Life* w reżyserii Melvina Franka. Ponieważ wszystkie panele cieszyły się ogromnym zainteresowaniem, poprosiliśmy prowadzących (odpowiednio: mgr. Piotra Pieńkowskiego, mgr Annę Rogulską, dr Agatę Hołobut, dr Martę Kaperę i dr Annę Jankowską) o wskazanie w każdej grupie trzech przekładów, które wydały się najciekawsze.

Podczas Warsztatów odbyło się także spotkanie z dr hab. Magdą Heydel i dr. hab. Piotrem de Bończa Bukowskim, redaktorami tomu *Polska myśl przekładoznawcza*, wydanego przez Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2013 roku. Rozmowę poprowadził Mateusz Chaberski. Niektóre z pytań i odpowiedzi, które padły podczas tego spotkania, publikujemy w niniejszym tomie. Zapraszamy do lektury!

W tym miejscu pragniemy też podziękować wszystkim, którzy – bezpośrednio lub pośrednio – przyczynili się do powstania publikacji i udzielili wsparcia podczas prac redakcyjnych. Przed wszystkim dziękujemy dr Katarzynie Bazarnik, bez pomocy której nie powstałby żaden z trzech tomów z serii *Wkład w przekład*. Dziękujemy również tegorocznej recenzentce tomu, prof. dr hab. Marcie Gibińskiej-Marzec. Cieszymy się, że książki spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem; ich bezpłatne nakłady od razu się wyczerpały. Dlatego miło nam poinformować, że dzięki uprzejmości wydawnictwa Ha!art tomy z serii *Wkład w przekład* są stopniowo udostępniane do pobrania w formie publikacji elektronicznej *open source*. Mamy nadzieję, że dzięki temu

trafią one do szerszego grona odbiorców i będą z pożytkiem wykorzystywane przez wszystkich, którym bliska jest tematyka przekładu.

W imieniu Redakcji

Marta Osiecka

I. PROZA

Polisemia: marzenie autora, przekleństwo tłumacza

Brak znaczeń oznacza ich wielość, bo każdy może odnaleźć inne, pełniejsze czy zupełnie, wydaje się, niepasujące (Filmweb).

1 Definicje

Literatura dotycząca polisemii ma długą tradycję i jest bardzo bogata – od dawna piszą o polisemii literaturoznawcy, psychologowie, filozofowie i językoznawcy. Ci ostatni uważają ją – nie bez powodu – za jeden z najważniejszych aspektów semantyki. Mimo to wciąż brak precyzyjnych definicji i jednoznacznych rozwiązań. Polisemia – choć rzadko nazwana po imieniu – pojawia się też często w tekstach dotyczących teorii i sztuki przekładu. Tu także uważa się ją za zagadnienie o pierwszorzędym znaczeniu, choć występuje przede wszystkim jako element odpowiedzialny za nieprzekładalność żartów i gier językowych.

Zacznijmy zatem od definicji. Pierwszym problemem, jaki się pojawia, jest znalezienie kryterium (czy też kryteriów), które pozwoliłyby (czy też pozwoliłyby) odróżnić polisemię od jej najbliższych sąsiadek w sieci pojęć i znaczeń: *homonimii* i *niejednoznaczności* (ang. *ambiguity*). I tu napotykamy problem kolejny: czy „niejednoznaczność” to *niejasność* (*vagueness*) znaczenia, czy też może to samo, co *wieloznaczność* (czyli polisemia), skoro oba pojęcia pojawiają się obok siebie w słownikowych eksplikacjach pojęcia *polisemia*? Bo jeśli

wieloznaczność jest tym samym co niejasność, to pozostaje nam tylko odróżnić ją od homonimii z jednej strony i od jednoznaczności z drugiej. Ale, jak postaram się wykazać, nawet to nie jest rzeczą prostą.

Powodów jest kilka. Po pierwsze, język naturalny nie zna pełnej jednoznaczności (czyli monosemii, definiowanej jako przeciwieństwo polisemii) – z wyjątkiem może terminologii tworzonych na potrzeby różnych dyscyplin (ale i tu są wyjątki, por. Gortych-Michalak 2013), ponieważ jest on z definicji niepełnym i z definicji subiektywnym odbiciem rzeczywistości; teoretycznie, każdy przekaz językowy jest niejednoznaczny (wieloznaczny?), ponieważ dopuszcza odmienne „uzupełnienia”, zależne od wiedzy nadawcy i odbiorcy oraz od językowego i pozajęzykowego kontekstu. Przywoływanie znaczeń jest bowiem warunkowane mniej lub bardziej subiektywnymi sposobami widzenia rzeczy (*ways of seeing*): percepcji obiektów jako całości złożonych z części (samochód z punktu widzenia mechanika samochodowego), jako przedstawiciela określonego gatunku w odróżnieniu od innych gatunków (samochód w rejestrze pojazdów mechanicznych), jako bytu wchodzącego w relacje z innymi bytami (samochód i kierowca), jako przedmiotu wyłonionego w procesie produkcji (samochód na hali montażowej) itp. (Croft i Cruse 2004: 137). Każdy z takich sposobów widzenia uwypukla niektóre aspekty, uznane za istotne, kosztem innych (por. Taylor 2002: 108).

Po drugie, jako kryterium odróżnienia polisemii od homonimii przyjmuje się zazwyczaj relację między poszczególnymi znaczeniami przypisywanymi danej formie językowej: jeśli znaczenia nie są ze sobą powiązane, mamy do czynienia z homonimią, jeśli zaś są do siebie zbliżone, mówimy o polisemii. Polisemia jest zatem cechą **jednostek języka, które mają wiele odrębnych, lecz wzajemnie ze sobą powiązanych znaczeń**. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że problem definicji został rozwiązany, ale przy bliższym oglądzie da się zauważyć, że każde z zawartych w tej definicji pojęć jest niejasne (niejednoznaczne?). Przyjrzyjmy im się kolejno.

- 1 Sformułowanie „wiele znaczeń” pociąga za sobą pytanie o to, **jak** wiele? W tym miejscu powraca zagadnienie zjawiska monosemii, czyli przypadków, w których dana forma językowa kojarzona jest z jednym i tylko jednym znaczeniem. Jeśli znaczeń jest co najmniej dwa, mówimy o polisemii. Ale przecież nawet gdy uznamy daną formę za monosemiczną, musimy przyjąć do wiadomości istnienie wariantów znaczenia narzuconych przez odmienne konteksty, w których owa forma może wystąpić. A wtedy rodzi się pytanie, czy wyraz „pies” oznacza „jedno i to samo”, jeśli mowa jest o twoim labradorze i o moim jamniku. Czy zatem wypada uznać wyraz „pies” za przykład polisemii? Jak się zdaje, słuszniej będzie uważać ten przypadek za przykład niejasności (*vagueness*), prowadzącej do pytania: „dobrze: pies, ale **jaki** pies?”
- 2 Jeśli mowa o „odrębnych znaczeniach”, to wypada zapytać, jak bardzo te znaczenia muszą być od siebie odległe. Można by przyjąć, że będą one należeć do odrębnych podkategorii, tworzących jedną wspólną kategorię usytuowaną na wyższym poziomie organizacji pojęciowej. Rozumując w ten sposób, raz jeszcze należałoby stwierdzić, że wyraz „pies” jest polisemiczny – tym razem dlatego, że obejmuje swoim znaczeniem zarówno labradora, jak i jamnika. Intuicyjnie jednak taka decyzja nie wydaje się słuszna. Weźmy inny przykład: relacja określana polskim czasownikiem „gryźć” może dotyczyć procesu rozdrabniania kęsa jedzenia w ustach, ale może też określać działanie rozszoszczonego psa. Są to działania odrębne, ale wyraźnie ze sobą powiązane, czasownik „gryźć” wypada zatem uznać za przykład wieloznaczności, co zresztą może znaleźć uzasadnienie w tłumaczeniu: *Azor bit me, She bit her nails: Azor mnie ugryzł, ale nie *Ugryzła sobie paznokcie.*
- 3 Znaczenia mają być „wzajemnie ze sobą powiązane”, ale jak blisko powiązane? I w jaki sposób? Tak, jak „pies/labrador”

i „pies/jamnik” czy tak, jak czasowniki w zdaniach „gryzę (jabłko)” i „(Azor) gryzie”? Jeśli uznamy, że poszczególne znaczenia powiązane ze sobą nie są, to sprawa jest jasna: mamy do czynienia z homonimią. Okaże się wtedy, na przykład, że „pies”-zwierzę domowe i „pies”-policjant stanowią właśnie przykład homonimii. Tak też klasyfikują tę formę słowniki (por. np. SWJP). Wystarczy jednak przyrzeć się etymologii: dzisiejsza pogardliwa nazwa policjanta to przecież wczorajsza metafora. Wyrażenie „policjant to pies (gończy)” było kiedyś twórczym metaforycznym określeniem policjanta idącego tropem przestępcy. A zatem dzisiejsza homonimia okazuje się wczorajszą polisemią. Diachronia bywa zresztą przywoływana jako kryterium rozróżnienia między polisemią i homonimią (por. np. Gortych-Michalak 2013).

- 4 I jeszcze ostatni element definicji: „jednostka języka”. Tradycyjnie polisemię uważa się za cechę leksemów języka naturalnego – rzeczowników (*pies*), czasowników (*gryźć*), przymiotników (*ciężki katar/ciężki kufer*) czy przysłówków (*przez dwie godziny/przez płot*). Polisemia leksemów prowadząca do gier słownych, omawiana zarówno w pracach językoznawców, jak i w rozważaniach o przekładzie, jest zjawiskiem na tyle dobrze znanym i opisanym, że nie wymaga dodatkowych wyjaśnień. Warto natomiast dodać, że jest to zjawisko charakterystyczne także dla innych jednostek języka, które gramatyka kognitywna definiuje jako „rutyny poznawcze”: struktury poznawcze utrwalone w języku na tyle, że używa się ich automatycznie, bez każdorazowego ustalania znaczeń elementów składowych oraz ich układu. Przykład takiej jednostki wyższego rzędu może stanowić to, co się określa mianem „urtarty zwrot” lub „idiomatyczny związek frazeologiczny”. Takie jednostki są w sposób oczywisty uwarunkowane kulturowo i zależne od kontekstu.

Słownik PWN definiuje polisemię jako „**możliwość przypisania** danemu wyrażeniu więcej niż jednej interpretacji semantycznej” (Polisemia. *Słownik Języka Polskiego PWN* [wyróżn. ET]). W tej definicji zawiera się, *explicite*, bardzo istotne rozróżnienie, w kontekście rozważań o przekładzie dobrze znane przekładoznawcom jako dychotomia produkt-proces. Wyrażenie jest polisemiczne (jako produkt) w wyniku „przypisania mu więcej niż jednej interpretacji semantycznej” (czyli procesu), którego uruchomienie pozostaje w sferze możliwości działań uczestników interakcji werbalnej. Jest zatem polifonia zjawiskiem względnym i subiektywnym.

Podsumujmy: wieloznaczność pojawia się wtedy, gdy „możliwość przypisania danemu wyrażeniu więcej niż jednej interpretacji semantycznej” zostaje zrealizowana przez nadawcę i/lub odbiorcę przekazu. Językoznawcy mówią tu o „fasetach” lub o „pre-znaczeniach” (*pre-meanings*), które w miarę rozwoju dyskursu mogą podlegać dalszym specyfikacjom (Croft i Cruse 2004: 116). Mamy wówczas do czynienia z homonią lub z polisemią, przy czym granica między tymi dwoma zjawiskami jest płynna i zmienia się w diachronicznym rozwoju języka (por. wyżej). Wybór jednej spośród możliwych interpretacji dokonuje się nie wyłącznie na podstawie znajomości języka, lecz na podstawie wiedzy pojęciowej uczestników aktu komunikacji językowej, jak w polskiej wersji klasycznego angielskiego przykładu (por. Taylor 2002: 99): polisemia czasownika „prowadzić się” znika w odbiorze każdej z dwóch wypowiedzi:

- 1 Marysia źle się prowadzi.
- 2 Polonez źle się prowadzi.

Jeśli natomiast uczestnicy interakcji nie otrzymują wystarczającej liczby kontekstowych wskazówek naprowadzających ich na określony wybór, znaczenie wyrażenia pozostaje nierozstrzygnięte.

Bez dodatkowych wskazówek także niejasność wyrażen – leksemów lub struktur – prowadzi do wieloznaczności. Ze zdania

3 Pies mocno gryzł.

nie da się odgadnąć ani rasy psa, ani tego, czy gryzł on kość, czy dziecko sąsiada. Nierozstrzygnięta niejasność znaczenia (*vagueness*) prowadzi do wieloznaczności, czyli możliwości różnych interpretacji.

Każda z omówionych powyżej sytuacji staje się możliwa dzięki plastyczności znaczeniowej pojęć i wyrażających je znaków językowych, które są rozumiane przez odniesienie do złożonych matryc domen poznawczych (por. Taylor 2007: 462), potocznie nazywanych kontekstami. W świetle tego, co zostało powiedziane powyżej, uzasadnione wydaje się wprowadzenie – za Taylorem (2007: 99) – rozróżnienia między polisemią i wieloznacznością: polisemia (*polysemy*) jest cechą wyabstrahowanych z kontekstu jednostek językowych, podczas gdy wieloznaczność (*ambiguity*) przysługuje konkretnym wyrażeniom, osadzonym w określonym kontekście. Innymi słowy, wieloznaczność jest taką polisemią, która nie została usunięta przez kontekst (por. Geeraerts 1993: 265). Wieloznaczność może jednak także wynikać z inherentnej niejasności jednostek językowych – wypada zatem zgodzić się z Tuggym: „można uznać, że wieloznaczność i niejasność zajmują dwa przeciwległe końce skali, na której polisemia zajmuje pozycję w środku” (1993: 273 [tłum. ET]). Przyjmując zasadność tego rozumowania, w dalszym ciągu niniejszego eseju będziemy mówić o **wieloznaczności** jako uwarunkowanej kontekstem **polisemii** lub **niejasności**.

2 Funkcje

W potocznym rozumieniu, wieloznaczność wypada uznać za przeszkodę w komunikacji (szerzej w: Kovacs 2011). W językoznawstwie – a szczególnie w teorii języka nazywanej ogólnie „językoznawstwem

kognitywnym” – uważa się ją jednak za jeden z najważniejszych mechanizmów leżących u podstaw rozwoju i funkcjonowania języków naturalnych. W teorii literatury uchodzi za jeden z najważniejszych środków literackich, „wykorzystywanych w języku poetyckim zarówno przy tworzeniu metafor, jak i w celowym komponowaniu takich kontekstów dla słowa, które uruchamiają naraz różne jego znaczeniowe warianty i nie pozwalają na dokonanie między nimi wyboru” (Polisemia. *Słownik Języka Polskiego*). Jest marzeniem poety i pisarza – cenionym walorem poezji i prozy literackiej. Jest powszechnie uważana za wadę tekstów definiowanych jako „nieliterackie”. Bywa zmorą tłumacza.

3 Wieloznaczność i przekład

Wieloznaczność (czyli, przypomnijmy, niedająca się rozwikłać polisemia lub niejasność) zaczyna dręczyć tłumacza już w pierwszym stadium jego pracy, gdy występuje on w roli czytelnika oryginału, dokonującego interpretacji przekazu. Musi bowiem podjąć decyzję co do wyboru, którego nie wspierają żadne oczywiste argumenty. W dodatku jeśli – już w roli tłumacza – podejmuje lekturę ze świadomością stojącego przed nim zadania, zapewne dostrzeże niejeden przypadek wieloznaczności, który w innej sytuacji umknąłby jego uwadze.

Założmy zatem, że przypadek wieloznaczności został dostrzeżony. Trzeba teraz tę wieloznaczność przetłumaczyć. Intuicyjnie rzeczą bardzo prostą mogłoby się wydać potraktowanie stopnia trudności, jakich nastęcza to zadanie, jako podstawy dla ustalenia skali biegnącej od „przekładalności” do „nieprzekładalności”. Jest to zresztą cel, jaki często stawiają sobie teoretycy i praktycy przekładu (por. np. Snell-Hornby 1988, Bałuk-Ulewiczowa 2000). Skala taka przebiegałaby od przekładu specjalistycznego (minimum wieloznaczności) do przekładu literackiego, a w szczególności przekładu poezji (maksimum wieloznaczności) i byłaby zgodna z tym, co pisze Michel Riffaterre:

„Być może najprościej ująć różnicę pomiędzy przekładem literackim i nieliterackim, stwierdzając, że przekład nieliteracki tłumaczy to, co znajduje się w tekście, przekład literacki natomiast musi tłumaczyć to, co tekst tylko daje do zrozumienia” (2009: 120 [tłum. ET]). Owo „dawanie do zrozumienia” sprowadza się często do otwierania przed czytelnikiem różnych możliwości interpretacyjnych. Poniższe przykłady wskazują jednak, że taka prosta współzależność (im wyżej na skali, tym wyższy stopień wieloznaczności i nieprzekładalności) nie zawsze znajduje zastosowanie w translatorskiej praktyce.

4 Przykłady

4.1 Morfologia

Wieloznaczność jest wbudowana systemowo w niektóre formy wyrażen – zarówno leksemów, jak i struktur. Dobrą ilustracją są tu formy czasu teraźniejszego wielu polskich czasowników. Na przykład tytuł ostatniego albumu zespołu Czesław Śpiewa, *Czesław Śpiewa Miłosza*, jest wieloznaczny na poziomie morfologii, ponieważ otwiera przed odbiorcą wybór między co najmniej trzema jednoczesnymi interpretacjami: zespół śpiewa (wiersze) Miłosza „tu i teraz”, czyli podczas przesłuchiwania dysku; teksty Miłosza w wykonaniu zespołu są na (tym) dysku, i wreszcie zespół śpiewa teksty Miłosza „w ogóle” (tj. umie to robić). Angielski przekład tego tytułu zredukowałby te trzy możliwości do dwóch, ponieważ tłumacz musiałby dokonać wyboru między czasami teraźniejszym prostym i ciągłym. Ale bywa i odwrotnie.

W języku angielskim opozycja między czasami ciągłymi i prostymi kształtuje punkt widzenia w narracji. Na przykład w zdaniu

- 4 As all the modern nations of Europe **were inventing** their flags (...) the Poles **were being told** that all the symbols of their own nationality **were** illegal and subversive (Davies 2001: 236 [wyróżn. ET]).

zaznaczone formy czasu przeszłego ciągłego nie tylko odnoszą treść do rzeczywistego czasu przeszłego względem momentu narracji, ale równocześnie sygnalizują „wewnętrzny” punkt widzenia narratora, opisującego wydarzenia z pozycji bezpośredniego obserwatora. W języku polskim tę wieloznaczność udaje się szczęśliwie oddać dzięki użyciu czasownika w formie niedokonanej (*wynajdowali vs wynaleźli, mówiono vs powiedziano*).

Polisemiczne – i często wieloznaczne – bywają też czasowniki, które mogą – ale nie muszą – być interpretowane jako wielokrotne (iteratywne): opozycja „raz lub wiele razy” często ma w tekście charakter koniunkcji raczej niż alternatywy.

5 Theirs not to make reply,
Theirs not to reason why,
Theirs but **to do and die**:
Into the valley of Death
Rode the six hundred. (Tennyson 1854 [wyróżn. ET])

Powyższy fragment wiersza Lorda Alfreda Tennysona *The Charge of the Light Brigade* odnosi się do szarży lekkiej brygady w bitwie pod Bałakławą (podczas wojny krymskiej 1854 roku) i opisuje los jednej określonej jednostki wojskowej. Ale przytoczony w *Sercu Europy* Normana Daviesa w kontekście bitwy pod Somosierrą ten sam fragment nabiera także drugiego znaczenia: odnosi się do losu całego narodu (Davies 2001: 188) i ta wieloznaczność wnosi istotny wkład w treść przekazu. Ale świadomy jej tłumacz nie ma wyjścia: opozycja między iteratywnością i nieiteratywnością czasownika „bić się” zmusza go do dokonania wyboru jednej z dwóch możliwych interpretacji:

6 Nie ich rzecz mędrkować po co, mają **się bić** i **umierać/umrzeć**

Wieloznaczność „morfologiczną” powodują także – w określonych kontekstach – rzeczowniki nazywane w gramatyce kognitywnej relacyjnymi, których znaczenie zawiera schematyczne „role” – na przykład *agensa* i *patiens*a, jak w poniższym przykładzie:

- 7 Poland's detractors could point to a long list of "historic" deficiencies – to the alleged **oppressions** of the Polish nobility (...) (Davies 2001: 245 [wyróżn. ET]).

Czy „*historic*” *deficiency* należy rozumieć jako odniesienie do ucisku (rzekomo) wywieranego przez szlachtę (na chłopów pańszczyźnianych), czy też jako ucisk (rzekomo) wywierany przez kogoś na stan szlachecki? Wieloznaczne zdanie pojawia się w tekście z definicji nieliterackim, więc może należy zrezygnować z prób zachowania wieloznaczności i uznać, że autor nie mógł jej świadomie użyć jako środka literackiego?

Wieloznaczność – nawet ta gramatyczna – może się stać zmorą tłumacza nawet w sytuacjach nieoczekiwanych, na przykład w przykładzie potocznego dyskursu. Dobrym przykładem będzie tu użycie jednej z „polskich specjalności”: deminutywnych form rzeczowników (ale także przymiotników i przysłówków). Podstawowym znaczeniem zdrobnień jest odniesienie do (stosunkowo) niewielkich rozmiarów przedmiotu odniesienia: „krzeselko” to przede wszystkim „małe krzesło”. W kontekście niniejszych rozważań warto jednak zauważyć dwa zjawiska. Po pierwsze, wiele zdrobnień zaczyna być własnym życiem, dając początek odrębnym kategoriom pojęciowym. „Stolik” to już nie po prostu „mały stół”, ale „mały stół o szczególnym przeznaczeniu” (*stolik kawowy*). Tu jednak wieloznaczność znika, a tłumacz radzi sobie, używając odpowiednich określeń. Gorzej ze zjawiskiem drugim: dwoma metaforycznymi rozszerzeniami, które można określić jako „małe jest dobre, przyjazne, kochane *etc.*” oraz „małe jest godne lekceważenia, niechęci, pogardy *etc.*”. Gdyby

zatem kategorię deminutiwu rozpatrywać jako przypadek polisemii, trzeba by uwzględnić trzy znaczenia, a potencjalną możliwość jednoczesnego występowania przynajmniej dwóch z nich uznać za wieloznaczność.

- 8 a. Jeden z internautów nazwał mnie komunistycznym **profesorkiem**, który tytuł otrzymał za wysyłanie darmowych pączków do Komitetu Centralnego PZPR (Blikle 2012 [wyróżn. ET]).
- b. **Profesorek głuptasek** z SLD (Bukowski 2013 [wyróżn. ET]).

W (8)a. kontekst usuwa wieloznaczność i tak na szczęście (dla tłumacza) najczęściej będzie – choć translatorski problem z odnalezieniem odpowiednika, na przykład w języku angielskim, pozostaje. Natomiast w dwóch fragmentach blogów:

- 9 Mój **profesorek** zrobił dziś pomiary i wyszło, że z główki Miła ma około 36 t i 6 dni (*Milowe wzgórze* [wyróżn. ET]).
- 10 Operację miałam zaplanowaną na wrzesień (...) **Profesorek** stwierdził, że warto zrobić laparoskopię i zobaczyć[,] czy nie ma zrostów (*Ovufriend* [wyróżn. ET]).

deminutiwa pozostają wieloznaczne, dopuszczając każde z dwóch nacechowanych aksjologicznie rozszerzeń.

Jeszcze bardziej złożona jest wieloznaczność formy deminutywnej we fragmencie *Kordiana*, w którym – ignorując prośbę Kordiana o pomoc dla Polski – papież zwraca się do swojej papugi (akt II, scena 1):

- 11 Precz **Luterku**, precz mówię (...) Precz **szatanku!** (Słowacki 1834 [wyróżn. ET]).

Papuga jest nieduża, papież zwraca się do niej z czułością, a zdrobnienie jej imienia i pieszczotliwy epitet wyrażają pobłażliwy, lek-

ceważący stosunek do luteranizmu i do Szatana. I wszystkie trzy znaczenia występują jednocześnie. Tłumacz naprawdę ma prawo poczuć się bezradny.

4.2 Dyskretny urok ICM-ów:

wieloznaczność modeli kognitywnych

ICM – wyidealizowany model kognitywny – jest, jak wiadomo, reprezentacją umysłową potocznego wyobrażenia jakiegoś aspektu rzeczywistości, która znajduje odzwierciedlenie w języku. Taki „nieeksperscki” scenariusz jest ze swej natury metonimiczny, a więc niejednoznaczny. Tak na przykład ICM odpowiadający wyrażeniu *jeść jabłko* składa się z poszczególnych stadiów – wziąć do ręki, odgryźć kęs, przeżuć, połknąć, odgryźć kolejny kęs itd. Ta niejasność powoduje wieloznaczność w przypadkach, w których kontekst nie wyjaśnia, o które stadium chodzi, mimo iż taki wybór jest komunikacyjnie istotny. Wydaje się, że ten typ wieloznaczności występuje najczęściej w tekstach specjalistycznych, kiedy nie wystarczy – jak chce Riffaterre – tłumaczyć wyłącznie tego, co „jest w tekście”. Ilustracją niech będzie instrukcja obsługi odtwarzacza płyt DVD, w której tłumacz uznał za stosowne przetłumaczyć także to, co ICM odpowiadający komendzie „wybierz” jedynie „daje do zrozumienia”:

- 12 Note. From here on in this manual, the word ‘select’ generally means use the cursor buttons to highlight an item on-screen, then press ENTER^[1] (Pioneer).

[1] Uwaga: w dalszym ciągu niniejszej instrukcji wyraz select znaczy na ogół polecenie użycia przycisku kursora w celu podświetlenia danego elementu na ekranie a następnie wciśnięcia przycisku ENTER. Tłumaczenie pochodzi z instrukcji urządzenia DVD Player Pioneer sound.vision.soul.

4.3 Dyskurs: co tekst daje do zrozumienia

Wieloznaczność na poziomie dyskursu często sprawia, że tłumacz jest *lost in translation*. Powyższy anglojęzyczny wtręt stanowi przykład tego typu wieloznaczności: przywołuje jednocześnie sytuację tłumacza, o którym mowa w zdaniu oraz – poprzez tytuł – treść znanej książki Evy Hoffman. Ale tę wieloznaczność – nawet jeśli zostanie dostrzeżona i przekazana w tekście przekładu – dostrzegą tylko ci czytelnicy, którzy książkę znają i którzy dzięki tej wiedzy wzbogacą interpretację o ogólniejszy kontekst, czyli los człowieka (i tylko w szczególnym przypadku tłumacza), próbującego odnaleźć się w sytuacji zderzenia dwóch odmiennych kultur. Wieloznaczność jako problem przekładu ma zatem jeszcze inny, ogólniejszy wymiar. Nie tylko zresztą w przekładzie. Jeszcze kilka lat temu proszek do prania polskiej firmy Pollena reklamowało dwóch młodzieńców w sarmackich strojach, zwracających się do ojca z okrzykiem „Ociec, prać???”. Była to jedna z pierwszych telewizyjnych reklam tego rodzaju; w roku 2006 spowodowała następującą wymianę internetowych postów:

13 [piksel169] Witajcie. To mój 1-szy post. Mam pytanie i nie wyśmiejcie mnie!

O co chodzi w reklamie Polleny 2000 (klatyka) z cytatem „Ociec prać!”.

Odpowiedzcie mi. Pozdrawiam.

[areck] To znany cytat – reklama, która wykorzystuje go ma się przez to dobrze kojarzyć. Zabieg ten to zawłaszczanie pola semantycznego wyrazu

Cytat:

– Ociec, prać?

– Prać!

a w reklamie:

– Ociec, prać?

– Prać, ale tylko w proszku POLLENA 2000

[Bajdzo] To jest wzięte z potopu [sic], gdzie Kiemlicze – 2 braci – Kosma i Damian – często pytali się swojego ojca „ojciec prać” – „prać” – odpowiadał stary. Oczywiście w potopie chodziło o bijatykę a w reklamie o proszek (*Insomnia* [pisownia oryginalna – przyp. red.]).

Polisemiczny (homofoniczny?) czasownik „prać” występuje jednocześnie w swoich obu znaczeniach; kontekst narzuca jedną z interpretacji, a pointa – drugą, wykorzystując w ten sposób znany mechanizm dowcipów językowych i odsłaniając „inne, pełniejsze czy zupełnie, wydaje się, niepasujące” znaczenie. Wieloznaczność jest urzeczywistnieniem marzenia copywritera o reklamie doskonałej. Reklama przywoływana w (13) jest nieprzekładalna – na przykład na język angielski – ale, jak widać w kontekście kulturowym dzisiejszej Polski, okazuje się nieprzekładalna także w kategoriach przekładu, który nazwiemy za Jakobsonem przekładem intralingwalnym.

W wydawnictwie Czarne ukazała się niedawno książka, której autorka, Wioletta Grzegorzewska, nadała tytuł *Guguły*. „Guguły” to niedojrzałe owoce, które w dzieciństwie zrywała bohaterka, ale to także – w przenośni – bohaterowie książki, którzy mimo dorosłego wieku nie dojrżeli, i pozostali – jak ojciec narratorki – niedojrzali w środku. Metafora LUDZIE TO GUGUŁY nie zostaje oczywiście w książce sformułowana *explicite*, ale jej przywołanie – a więc wieloznaczność – decyduje o zrozumieniu literackiego przesłania.

Podobny przypadek stanowią „zdemetaforyzowane” metafory, jak we fragmencie wiersza Szyborskiej, opisującym

14 (...) niepozorny zaścianek,

gdzie **gwiazdy mówią dobranoc** (...) (Szyborska 2011 [wyróżn. ET])

Jak często w poezji Szyborskiej, odwołanie do znanego powiedzenia („gdzie diabeł mówi dobranoc”) przywołuje – jednocześnie – dwie cechy zaścianka: wygwieżdżone niebo i położenie gdzieś daleko na uboczu. Piękna wieloznaczność – marzenie poety. Ale co ma zrobić tłumacz, któremu słownik podpowiada angielski odpowiednik prze-nośnego znaczenia, czyli *where the crow flies backwards*?

I jeszcze jeden, szczególny przypadek wieloznaczności jako skutku świadomego wykorzystania ikoniczności fonetycznej. Poniższe zdanie jest częścią opisu wydarzeń wojennych, a fragment pochodzi z książki historycznej:

15 One is always tempted to think of the Second World War exclusively in terms of battles, bombings, broadsides and bloodshed (Davies 2007: 165).

Nagromadzenie leksemów związanych z wojną uderza, ponieważ wszystkie zaczynają się od tej samej wybuchowej (!) głoski „b”, ilustrując zasadę ikoniczności ilościowej: im więcej formy, tym więcej treści. Element znaczenia, który można by opisać jako intensyfikację wojennych działań i scenerii, to marzenie poety zrealizowane przez wrażliwego na język historyka, i tym razem okazuje się zmorą dla tłumacza...

5 Wnioski

Dwa zasadnicze wnioski, jakie płyną z powyższych rozważań, są tak oczywiste, że aż banalne. Pierwszy należy do językoznawcy (kognitywnego) i jest potwierdzeniem hasła leżącego u podstaw kognitywnej teorii języka i gramatyki: gramatyka symbolizuje treść. Drugi – również oczywisty – jest podstawą współczesnego przekładoznawstwa: każdy przekład jest interpretacją.

Polisemia – rozumiana jako interpretacyjny potencjał – jest marzeniem pisarza i poety, kwintesencją „literackości” i „poetyckości”. Jest

względna, subiektywna, pozbawiona granic, niczym mit, definiowany przez Levy'ego-Straussa jako „ostateczna suma wszystkich możliwych wersji”. Podobnie jak niejasność staje się zmurą tłumacza, ale tylko wtedy, gdy prowadzi do **wieloznaczności**, która oznacza jednoczesne otwarcie wielu możliwości interpretacyjnych. Rozszerzając jej granice poza sferę leksemów, można stwierdzić, że znajdzie się także tam, gdzie nie jest wyrażona *explicite*, lecz jedynie implikowana. Jak wskazują powyższe przykłady, może się pojawić w tekstach, których genologia nie byłaby skłonna zaklasyfikować jako „literackie”. I w tym sensie przytoczona na wstępie definicja Riffaterre'a jest za wąska: „dawanie do zrozumienia” nie jest wyłączną domeną poezji.

Zdaniem teoretyków – ale i praktyków – przekładu, wieloznaczność ma tendencję do znikania w przekładzie (por. np. Gomola 2012). W powyższych rozważaniach wskazano możliwe powody. Ale ich szersze omówienie musimy pozostawić na inną okazję.

Bibliografia

- BAŁUK-ULEWICZOWA, Teresa. 2000. *Beyond Cognizance. Fields of Absolute Untranslatability* [w:] Kubiński, Wojciech; Kubińska, Olga; Wolański Tadeusz Z. (red.) *Przekładając nieprzekładalne*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 173–182.
- CROFT, William; Cruse. D. Alan. 2004. *Cognitive Linguistics*. Cambridge: CUP.
- DAVIES, Norman. 2001. *Heart of Europe. The Past in Poland's Present*. Oxford: OUP.
- . 2007. *Europe at War 1939–1945. No Simple Victory*. London: Macmillan.
- DUNBAR, George. 2001. *Towards a cognitive analysis of polysemy, ambiguity and vagueness*. „Cognitive Linguistics” 12 (1), s. 1–14.
- GEERAERTS, Dirk. 1993. *Vagueness's puzzles, polysemy's vagaries*. „Cognitive Linguistics” 4 (3), s. 223–272.
- GOMOLA, Aleksander. 2012. *Przekład angielsko-polski chrześcijańskiej literatury religijnej – uwagi praktyczne* [w:] Piotrowska, Maria et al. (red.)

- Kompetencje tłumacza. Tom dedykowany prof. dr hab. Elżbiecie Tabakowskiej.* Kraków: Tertium, s. 205–216.
- GORTYCH-MICHALAK, Karolina. 2013. *Polisemia w przekładzie prawniczym grecko-polskim i polsko-greckim.* „Comparative Legilinguistics” 13, s. 175–183.
- KOVACS, Eva. 2011. *Polysemy in Traditional vs. Cognitive Linguistics.* „Eger Journal of English Studies” XI, s. 3–19.
- LANGACKER, Ronald W. 2008. *Cognitive grammar. A basic introduction.* Oxford: OUP.
- LEWANDOWSKA-TOMASZCZYK, Barbara. 2007. *Polysemy, prototypes and radial categories* [w:] Geeraerts, Dirk; Cuyckens, Hubert (red.) *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics.* Oxford: OUP.
- ORLIŃSKI, Wojciech. 2012. *Pożytek z wołacza, czyli tajniki prozy Sapkowskiego.* „Gazeta Wyborcza” 05.04.2012.
- POLISEMIA. *Encyklopedia PWN* [Dok. elektr.] <http://www.encyklopedia.pwn.pl/haslo/3959548/polisemia.html> [2014.10.10].
- POLISEMIA. *Słownik Języka Polskiego* [Dok. elektr.] <http://www.sjp.pl/polisemia> [2014.10.10].
- RIFFATERRE, Michel. 2009. *Presupozycje w semiotyce przekładu literackiego* [w:] Bukowski, Piotr; Heydel, Magda (red.) *Współczesne teorie przekładu.* Tłum. A. Skucińska. Kraków: Znak, s. 108–120.
- SŁOWNIK WSPÓŁCZESNEGO JĘZYKA POLSKIEGO. 1966. Dunaj, Bogusław (red.). Warszawa: Wilga.
- SNELL-HORNBY, Mary. 1988. *Translation Studies. An Integrated Approach.* Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.
- TAYLOR, John R. 2007. *Gramatyka kognitywna.* Tłum. M. Buchta, Ł. Wiraszka. Kraków: Universitas.
- TUGGY, David. 1993. *Ambiguity, polysemy and vagueness.* „Cognitive Linguistics” 4 (3), s. 273–290.

Źródła przykładów

- BLIKLE, Andrzej J. 2012. *Komunistyczny profesorek* [Dok. elektr.] <http://www.moznainaczej.com.pl/wywiady-rok-2012/komunistyczny-profesorek> [2014.10.10].
- BUKOWSKI, Jerzy. 2013. *Profesorek głuptasek z SLD* [Dok. elektr.] <http://www.rp.pl/artykul/1012203.html> [2014.10.10].
- FILMWEB. mariuszmf8. 2008. [Komentarz do filmu *Balet mechaniczny*] [Dok. elektr.] <http://www.filmweb.pl/film/Balet+mechaniczny-1924-136613/discussion/brak+znacze%C5%84+oznacza+ich+wiel%C5%9B%C4%87...,770189#> [2014.10.10].
- INSOMNIA. piksel169, areck, Bajdzo. 2006. [Dok elektr.] http://www.insomnia.pl/Ojciec_pra%C4%87!_cytat_z_reklamy_Pollena_2000-t205224.html [2014.10.10].
- MIŁOWE WZGÓRZE. 2012. *Po wizycie u mojego profesorka* [Dok. elektr.] http://milowewzgorze.blogspot.com/2012_10_01_archive.html [2014.10.10].
- OVUFRIEND. mar. 2014. [Dok. elektr.] <http://www.ovufriend.pl/forum/stara-jac-sie-z-pomoca-medyczna/endometrioza,81,12.html> [2014.10.10]
- PIONEER. *DVD Player DV-400V-S, DV-400VK. Operating Instructions* [Dok. elektr.] <http://www.pioneerelectronics.com/StaticFiles/PUSA/Files/DV-400V%20Operating%20Instructions.pdf> [2014.10.10].
- SŁOWACKI, Juliusz. [1834]. *Kordian*. [Dok elektr.] <http://www.wolnelektury.pl/katalog/lektura/kordian.html> [2014.10.10].
- SZYMBORSKA, Wisława. 2011. *Bal* [w:] *Chwila/Moment*. Kraków: Znak, s. 72.
- TENNYSON, Alfred. [1854]. *The Charge of the Light Brigade* [Dok. elektr.] <http://www.poetryfoundation.org/poem/174586> [2014.10.10].

RYSZARD KURPIEL
Uniwersytet Jagielloński

Elementy nacechowane kulturowo w polskich tłumaczeniach

***Intervista con la storia Oriany Fallaci*^[1]**

Oriana Fallaci jest uznawana za jedną z największych włoskich dziennikarek XX wieku. Urodziła się we Florencji w 1929 roku i zmarła tamże w roku 2006. Była specjalną wysłanniczką dziennika „L'Europeo”, pisała także reportaże z miejsc objętych konfliktami zbrojnymi (np. Wietnam czy Liban). Jest autorką bestsellerów, takich jak *List do nienarodzonego dziecka*, *Wściekłość i duma*, *Siła rozumu*. Fallaci znana była z bezpośredniego i emocjonalnego podejścia do swojej pracy i osób, które udzielały jej wywiadu. Nie cofnęła się przed określeniem swojego rozmówcy mianem idioty ani przed wychwalaniem kogoś innego ponad miarę. Fallaci twierdziła, że nie wierzy w obiektywność, a jedynie w różne punkty widzenia. Po atakach z 11 września 2001 roku dziennikarka zaczęła ostro krytykować islam i imigrację muzułmańską.

W 1974 roku wydano zbiór wywiadów Fallaci z najbardziej znanymi ludźmi lat siedemdziesiątych; byli to m.in.: Henry Kissinger, Indira Gandhi, Willy Brandt, Muammar Kaddafi, Jasir Arafat, Golda Meir, Deng Xiaoping. Wywiady przeprowadzone zostały również z politykami włoskimi, w tym z Pietrem Nennim i Giuliem Andreottim. Już

[1] Artykuł na podstawie pracy magisterskiej autora (Kurpiel 2014).

po pierwszym przeczytaniu tych dwóch wywiadów stało się jasne, że teksty zawierają bardzo wiele elementów typowych dla kultury włoskiej, czyli elementów nacechowanych kulturowo. Hiszpański badacz Javier Franco Aixelá definiuje je w następujący sposób:

Takie elementy kulturowe występujące w tekście, których funkcja i konotacje w tekście źródłowym stanowią problem tłumaczeniowy podczas tworzenia tekstu docelowego – problem ten może wynikać z braku danego elementu albo z jego odmiennego statusu intertekstualnego w systemie kulturowym czytelników tekstu docelowego (1996: 58 [tłum. RK]).

Poradzić sobie z elementami nacechowanymi kulturowo w przekładzie można na różne sposoby. Istnieje wiele strategii i procedur z tym związanych, np. Peter Newmark proponuje m.in.: przeniesienie danego elementu, znalezienie ekwiwalentu kulturowego, tłumaczenie dosłowne, usunięcie elementów takich, jak metafory, parafrazę, dodanie przypisów (1988: 103). Ze względu na omawiany gatunek tekstów szczególnie interesuje nas ta ostatnia pozycja.

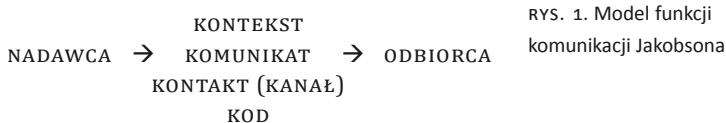
Oczywiście przed zdecydowaniem o strategii czy procedurze należy rozpoznać gatunek tekstu i jego charakterystyczne cechy. Oriana Fallaci przeprowadziła wywiady z dwoma włoskimi politykami, po czym je spisała. W zamyśle wywiad jest prawdziwą, naturalną rozmową między dziennikarzem a osobą albo osobami, które wywiadu udzielają. W przypadku tego konkretnego rodzaju tekstu rodzi to poważne skutki przy wyborze strategii radzenia sobie z elementami nacechowanymi kulturowo. Słowa zapisane na stronach wywiadu są domyślnie traktowane jako dokładnie to, co powiedział dziennikarz i jego rozmówcy – nie ma tutaj znaczenia, czy dziennikarz zmodyfikował tekst czy wręcz nawet nim manipulował. Dla tłumacza najważniejsze jest to, że tekst oddaje – albo udaje, że oddaje – to, co powiedzieli rozmówcy. W takim wypadku jedynym możliwym roz-

wiązaniem kwestii elementów nacechowanych kulturowo wydaje się umieszczenie przypisu. Sprawa ma się tak z następujących powodów: jakiegokolwiek ingerencje w tekst mogą nie tylko potencjalnie zaburzyć płynność rozmowy, ale również zdziwić czytelnika lub wprowadzić go w błąd. Fallaci, Nenni i Andreotti pochodzą z jednego kraju, dzielą wspólną przeszłość, posiadają wspólną wiedzę ogólną na temat wydarzeń historycznych, miejsc, postaci, dzieł – traktują zatem elementy nacechowane kulturowo jako rzeczy oczywiste, znane, nie-wymagające żadnych dodatkowych wyjaśnień. Ilustracją zaburzeń, jakie mogą nastąpić, jeśli zdecydujemy się ingerować w sam tekst w celu wyjaśnienia elementów nacechowanych kulturowo, niech będzie wymyślony przykład w języku i kulturze polskiej: wyobraźmy sobie, że polska dziennikarka rozmawia z polskim premierem. Dziennikarka wypowiada się w następujący sposób: „Na Wiejskiej zapowiadają się kłopoty”. Dziennikarka i premier współdzielą informację, że „Wiejska” jest metonimią miejsca – ulicy, przy której mieści się gmach sejmu Rzeczypospolitej Polskiej. Jeśli tłumacz, chcąc wyjaśnić ten element nacechowany kulturowo, przetłumaczyłby na jakiś język to zdanie w następujący sposób: „Na Wiejskiej, ulicy, przy której mieści się polski parlament, zapowiadają się kłopoty”, nie tylko zaburzyłby płynność rozmowy, ale zdziwił czytelnika – mógłby on zadać sobie pytanie, dlaczego polska dziennikarka wyjaśnia tak podstawową i oczywistą rzecz polskiemu premierowi. Zdanie oddane w ten sposób może nabrać nowych, nieodpowiednich znaczeń:

- dziennikarka sugeruje, że polski premier nie wie, gdzie mieści się polski sejm;
- dziennikarka wychodzi z założenia, że jej rozmówca nie współdzieli wiedzy ogólnej danego obszaru kulturowego;
- dziennikarka sięga po ironię, gdyż takim wyjaśnianiem chce osiągnąć jakiś efekt albo coś udowodnić rozmówcy.

Jak widać, konsekwencje takiej ingerencji mogą mieć poważny wpływ na zaburzenie oryginalnego komunikatu. Wynika to ze zmian,

jakie zachodzą wokół niego. Przyjrzyjmy się usytuowaniu poszczególnych elementów komunikacji dla wywiadów z Nennim i Andreottim w ramach kultury źródłowej; analizę przeprowadzimy na podstawie modelu funkcji komunikacji Jakobsona – rysunek 1. (1960: 353; [tłum. RK]):



W przypadku tekstu oryginału nadawcą jest Oriana Fallaci i jej rozmówcy, a odbiorcą – czytelnicy włoscy. Szeroko pojętym kontekstem jest współdzielona wiedza rozmówców oraz czytelników włoskich na temat elementów nacechowanych kulturowo. Mamy do czynienia z kanałem pisemnym, a kodem jest język włoski. W tłumaczeniu natomiast część elementów ulega zmianie ze znacznymi konsekwencjami dla zrozumienia tekstu. Nadawca i kanał nie zmieniają się, natomiast zmienia się oczywiście kod (język polski), odbiorca (staje się nim czytelnik polski) i kontekst (tekst przestaje funkcjonować w kulturze źródłowej i pojawia się jako obcy w kulturze docelowej). Czytelnicy pochodzący z tej kultury nie mają tej samej, współdzielonej wiedzy i tego samego doświadczenia, które dzielą rozmówcy w wywiadzie i czytelnicy włoscy.

Po ustaleniu jedynej, wydaje się, odpowiedniej strategii radzenia sobie z elementami nacechowanymi kulturowo (tj. poprzez umieszczenie przypisów), należy przyrzeć się rodzajom tych elementów, ich liczbie i roli, jaką odgrywają w tekście. W dwóch wywiadach z Nennim i Andreottim zidentyfikowałem ponad sto dwadzieścia elementów nacechowanych kulturowo. Podzieliłem teksty na następujące kategorie według liczby zawartych w nich elementów (od największej do najmniejszej): osoby (52), wydarzenia historyczne (37), grupy/

organizacje (17), miejsca (6), dokumenty i dzieła literackie (6), inne (5). Do wszystkich elementów kulturowych dodałem przypisy dolne. Poniżej prezentuję dwa przykłady (tabela 1.):

TAB. 1. Oryginał, tłumaczenie i przypis

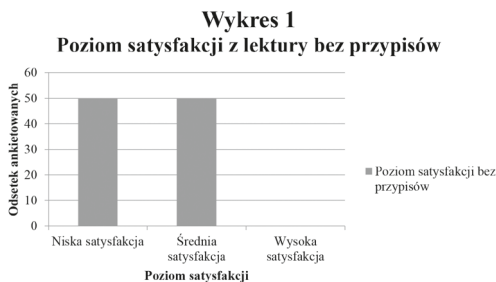
Tekst wyjściowy (włoski)	Tekst docelowy (polski)
(...) <i>non si occupa l'Italia occupando Palazzo Chigi</i> ^[2] (...)	(...) <i>nie okupuje się Włoch przez okupację Pałacu Chigi</i> (...)
Umieszczony zostaje przypis:	
Pałac Chigi, siedziba rządu włoskiego od 1961 roku.	

Tekst wyjściowy (włoski)	Tekst docelowy (polski)
<i>La storia si ripete, insomma, e Giambattista Vico ha ragione.</i>	<i>No cóż, historia się powtarza, a Giambattista Vico ma rację.</i>
Umieszczony zostaje przypis:	
Vico Giambattista, ur. 1668, Neapol, zm. 1744, tamże, włoski filozof i myśliciel społeczny; prekursor nowoczesnego historyzmu i teorii rozwoju społecznego; rozwój społeczeństwa rozpatrywał jako proces przebiegający po linii spiralnej (w cyklach 3-fazowych) od stanu barbarzyństwa do rozwiniętej cywilizacji.	

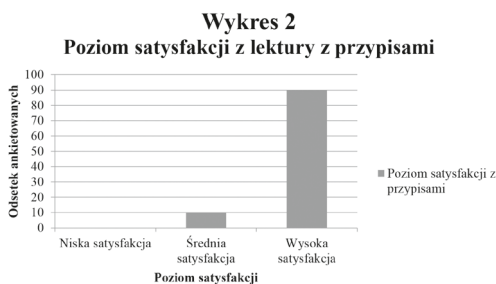
Następnym krokiem jest zadanie pytania o przydatność tych konkretnych elementów nacechowanych kulturowo i ich rolę w odpowiednim, możliwie najlepszym i całościowym zrozumieniu przekazu tekstu źródłowego. W tym celu poprosiłem dziesięć osób o uczestnictwo w ankiecie. Najpierw poprosiłem ankietowanych o przeczytanie fragmentów wywiadów bez żadnych przypisów objaśniających elementy nacechowane kulturowo oraz o zaznaczenie wszystkich takich

[2] Wszystkie wyróżnienia – RK.

elementów. Następnie poprosiłem ich o przeczytanie tych samych fragmentów, ale tym razem opatrzonych przypisami objaśniającymi. Spytałem o poziom satysfakcji z lektury tekstów bez przypisów i z przypisami. Otrzymałem następujące wyniki^[3] (rysunek 2. i 3.):



RYS. 2. Poziom satysfakcji z lektury tekstu bez przypisów



RYS. 3. Poziom satysfakcji z lektury tekstu z przypisami

W pierwszym wypadku – przy tekstach bez przypisów – 50% ankietowanych odczuwało niską, a drugie tyle – średnią satysfakcję; natomiast przy tekstach z przypisami wysoką satysfakcję odczuwało aż 90% ankietowanych, a średnią – 10%. Pokazuje to, że czytelnicy potrzebowali i oczekiwali informacji na temat elementów nacecho-

[3] Wykresy pochodzą z pracy magisterskiej autora (Kurpiel 2014).

wanych kulturowo i odczuwali znacznie większą satysfakcję z lektury, gdy towarzyszyły jej przypisy wyjaśniające.

Kiedy ankietowani zaznaczali elementy nacechowane kulturowo w tekstach bez przypisów, pominęli niektóre z nich. W komentarzach do ankiety wielu z nich zauważyło, że dopiero po przeczytaniu tekstów z przypisami uznali, że wyjaśnienie tych elementów było konieczne do zrozumienia całości przekazu. Ankietowani zwrócili również uwagę na to, że ogólnie teksty bez przypisów były dla nich niezrozumiałe albo trudne do zrozumienia ze względu na liczbę elementów nacechowanych kulturowo, a przypisy pozwoliły im na odpowiednią interpretację słów Fallaci i jej rozmówców.

Rola tłumacza nie ogranicza się więc tylko do przekładania z jednego języka na drugi, ale również do „tłumaczenia” danej kultury innej kulturze. Tłumacz jest jak przewodnik turystyczny – przewodnik mówi w języku uczestników wycieczki, przy czym wyjaśnia znaczenie zabytków i dzieł danego miasta czy kraju i przybliża uczestnikom daną kulturę. Podobnie tłumacz, oprócz przełożenia tekstu na język znany czytelnikowi, powinien pokazywać mu elementy kulturowe, które umożliwią zrozumienie szerokiego kontekstu komunikatu. Tłumacz powinien też wskazywać na te elementy, które są znaczące i godne uwagi, gdyż sam czytelnik może takich elementów nie zauważyć – podobnie jak w przypadku turysty, który zauważa największe budowle w mieście, ale może nie zdawać sobie sprawy z na pozór mało znaczących, niewielkich i nieokazałych budynków i pomników, które jednak odgrywały lub odgrywają bardzo istotną rolę w historii miasta i pomagają ją lepiej zrozumieć.

Jak już wspomniałem, istnieje wiele sposobów postępowania z elementami nacechowanymi kulturowo w tłumaczeniu, jednak w niektórych przypadkach sam gatunek tekstu bardzo ogranicza tłumaczowi wybór. Tak jest też w przypadku pisemnego wywiadu, który nie dopuszcza żadnych ingerencji w sam tekst. Zatem jedynym rozwiązaniem wydaje się zastosowanie przypisów, które umożliwią

czytelnikowi zapoznanie się z bogactwem przekazu tekstu źródłowego. W tym wypadku można wyjść z założenia, że im więcej, tym lepiej – czytelnik nie powinien się obrażać i twierdzić, że tłumacz ma go za ignoranta, bo tyle mu wyjaśnia – w końcu sam wybiera, czy zapoznawać się z danym przypisem czy nie. Jest to łatwiejsze i mniej uciążliwe dzięki współczesnej technologii: stosując chociażby czytelniki e-booków, czytelnik sam decyduje, czy kliknąć dany odnośnik i wyświetlić przypis.

W artykule starałem się podkreślić przede wszystkim dwie kwestie: po pierwsze, że elementy nacechowane kulturowo niejednokrotnie są niezwykle ważne dla odpowiedniego zrozumienia tekstu i dlatego warto poświęcić strategiom rozwiązywania problemów tłumaczeniowych z nimi związanych wiele miejsca, zarówno w dydaktyce przekładu, jak i w codziennej pracy zawodowego tłumacza; a po drugie, że należy zawsze pamiętać o odnoszeniu tych strategii do konkretnych gatunków, a wręcz rozważać pojedyncze, konkretne teksty. Wydaje się to oczywiste, ale nie jest łatwe – pokazały to analizowane przeze mnie wywiady Oriany Fallaci. Połączenie wielkiej liczby elementów nacechowanych kulturowo ze specyfiką wywiadu pisemnego zmusiło mnie do drastycznej redukcji strategii oraz do zastosowania tej, wydaje się, jedynej możliwej: wprowadzenia przypisów. Pokazuje to, jak bardzo indywidualne cechy tekstu biorą górę nad próbą określenia uniwersalnych strategii tłumaczeniowych dotyczących elementów kulturowych. Dowodzi także, że kwestia transferu kulturowego w przekładzie, mimo tak obszernych badań na ten temat, nadal przysparza wielu problemów.

Bibliografia

AIXELÁ, Javier F. 1996. *Culture-Specific Items in Translation* [w:] Álvarez, Roman; Carmen-África Vidal, María (red.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon – Philadelphia – Adelaide: Multilingual Matters.

- DELISLE, Jean; Lee-Jahnke, Hannelore; Cormier, Monique C. (red.). 1999. *Translation Terminology*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.
- FALLACI, Oriana. 1976. *Interview with History*. Tłum. J. Shepley. Boston – New York: Houghton Mifflin, Liverlight.
- . 2010. *Intervista con la storia*. Rizzoli: BUR [e-book].
- . 2012. *Wywiad z historyką*. Tłum. J. Ugniewska, A. Osmólska-Mętrak, A. Czepnik. Warszawa: Świat Książki [e-book].
- GENETTE, Gerard. 1997. *Paratext. Thresholds of interpretation*. Tłum. J.E. Lewin. Cambridge: CUP.
- GRICE, Paul. 1989. *Studies in the Way of Words*. Cambridge, Massachusetts – London: Harvard University Press.
- GUTT, Ernst-August. 2004. *Dystans kulturowy a przekład* [w:] Tabakowska, Elżbieta (red.) *Międzykulturowe konteksty kognitywizmu*. Kraków: Universitas.
- JAKOBSON, Roman. 1960. *Closing Statements. Linguistics and Poetics* [w:] Sebeok, Thomas A. (red.) *Style in Language*. London – New York: MIT Press, John Wiley & Sons.
- KURPIEL, Ryszard. 2014. *Culture-Specific Items in Polish translations of Oriana Fallaci's "Intervista con la storia"*. Kraków: praca magisterska na Uniwersytecie Jagiellońskim.
- MISSIROLI, Mario; Prezzolini, Giuseppe; Botti, Alfonso (red.). 1992. *Carteggio 1906–1974*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, Dipartimento dell'Istruzione e Cultura del Cantone Ticino.
- MONTANELLI, Indro; Cervi, Mario. 2006. *Storia d'Italia*. T. 8–11. Milano: RCS Libri.
- MUNDAY, Jeremy. 2001. *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. London: Routledge.
- NEWMARK, Peter. 1988. *A Textbook of Translation*. Hempstead: Prentice-Hall International.
- SARANGI, Srikant. 2009. *Culture* [w:] Senft, Gunter; Östman, Jan-Ola; Verschueren, Jef (red.) *Culture and Language Use*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.

- SKIBIŃSKA, Elżbieta (red.). 2009. *Przypisy tłumacza*. Wrocław – Kraków: Księgarnia Akademicka.
- VERMES, Albert P. 2003. *Proper names in translation: an explanatory attempt* [w:] *Across Languages and Cultures* 4 (1), s. 89–108.

Summary

The present article deals with Culture-Specific Items (as understood by the Spanish scholar Javier Franco Aixelá in his article *Culture-Specific Items in Translation*) in the Polish translation of Oriana Fallaci's *Intervista con la storia* (*Interview with History*). The author of the article attempts to show that in the face of a considerable number of such culture-bound items, the translator always has a difficult task in determining how to transfer them into the target language. However, the operation becomes even more complex when the translator deals with very specific text genres, such as written interview (as in the case of the analysed texts). The interviews with two Italian politicians, carried out by Fallaci, were analysed by the author of the article in his MA thesis. The author identified many items which, although obvious to source culture readers, seemed to need explanation for target culture readers. Further on, it occurred to the author that the only possible strategy to deal with these culture-specific items in that particular case was to introduce footnotes. It appears that any manipulation of the texts of the interview, which are by default treated as exact quotations of the interlocutors' words, would potentially lead to misunderstandings, misinterpretations and confusion amongst the target culture readership. Not to explain the specific cultural items was out of the question since the author believed the readers would be unfamiliar with them. To validate the claim, the author carried out a survey on a group of Polish readers, which proved his point: the readers deemed the meaning of the items obscure after having read the interviews without any footnotes, while their satisfaction level rose after reading the same excerpts, this time with additional footnotes. This shows not only that considerable attention should still be drawn to the problem of cultural transfer, but also

that establishing a universal set of strategies in dealing with it in translation is a difficult task because of the nature of different textual genres, some of which are very specific, as in the case of a written interview.

Key words

culture-specific items, footnotes in translation, reader satisfaction level, role of translator

Wybór strategii tłumaczeniowej przy przekładzie nazw własnych

Nazwy własne odgrywają bardzo ważną rolę w komunikacji, stanowiąc swego rodzaju most między różnymi językami czy kulturami. Każda znajomość dwojga ludzi rozpoczyna się od poznania imienia współrozmówcy, co dowodzi, że nazwy własne stanowią punkty zaczepienia w komunikacji międzyjęzykowej. Niestety, przez powszechnie panujący pogląd, że onomastyka nie wymaga szczególnej uwagi w procesie nauczania języka oraz przekładu, w podręcznikach oraz słownikach dwujęzycznych często brakuje rzetelnych informacji z tego zakresu.

Warto zastanowić się nad tym, jak przebiega proces decyzyjny tłumacza podczas pracy z takimi nazwami. Wybór strategii tłumaczeniowej zależy przede wszystkim od funkcji, jaką dana nazwa pełni w języku oryginalnym. Zdaniem Siergieja W. Tiulieniewa^[1] „tłumacz powinien podążyć za autorem oryginalnego tekstu i przekazać nazwę w jej znanym wariantcie w języku przekładu tak, by odbiorca tłumaczenia również zrozumiał wspomnianą nazwę i pojął, dlaczego jest użyta w tym konkretnym tekście” (Tulenev, 2004: 154 [tłum. AS]).

[1] W celu łatwiejszej identyfikacji rosyjskich pozycji bibliograficznych w bibliografii podaję wszystkie nazwiska i tytuły w formie transliteracji angielskiej, zaś w tekście transkrybuję je na język polski, by ułatwić czytelnikom wymowę.

Ze względu na to, że nazwy własne mogą być uwarunkowane przez czynniki zarówno społeczne, jak i historyczne czy ekonomiczne, przed tłumaczem stoi trudne zadanie przekazania nie tylko samego znaczenia nazwy własnej, lecz również wszystkich związanych z nią niuansów etnokulturowych (Sukhanova 2012: 105). Wyróżnić można dwie nominatywne funkcje nazw własnych: dosłowną oraz przenośną. Funkcja dosłowna służy wskazaniu na opisywany przedmiot bądź osobę, zaś przenośna umożliwia przeniesienie danej nazwy własnej na inny obiekt, w związku z czym możliwe jest przypisanie konkretnych cech związanych z tą nazwą nie tylko jednemu przedmiotowi, lecz również ich większej liczbie. Obiekt, który posiada nazwę własną nazywany jest referentem. Referentami mogą być nie tylko ludzie i zwierzęta, lecz także obiekty geograficzne i astronomiczne, placówki, tytuły filmów oraz dzieła literatury i sztuki. Dmitrij Jermołowicz podkreśla, że „użytkownicy języka odznaczają się wysokim poziomem wolności w posługiwaniu się nazwami – mogą np. nadawać ludzkie imiona psom, statkom, tajfunom itd.” (Ermolovich 2001: 10 [tłum. AS]).

Po napotkaniu w tekście nazwy własnej tłumacz w pierwszej kolejności powinien sprawdzić, czy istnieje już powszechnie przyjęty w języku przekładu ekwiwalent. Jeśli tak, należy użyć właśnie tej formy niezależnie od tego, czy jest ona zgodna z najnowszymi wytycznymi ortografii języka docelowego. Tak dzieje się chociażby z nazwą Krakowa w języku rosyjskim: zapisuje się ją jako *Краков* /krakow/, chociaż zgodnie z wymową w języku polskim oraz z zasadami transkrypcji powinna figurować jako *Кракув* /krakuw/, tak jak analogiczne nazwy polskich miast zakończone na *-ów* (Tarnów czy Rzeszów). Tłumacz może znaleźć ekwiwalent w odpowiednim tematycznie słowniku dwujęzycznym bądź rzetelnych źródłach internetowych – przede wszystkim na oficjalnych stronach danych osób, miast czy instytucji w języku przekładu.

Jak już wyżej wspomniano, wybór strategii tłumaczeniowej przy przekładzie nazwy własnej zależy przede wszystkim od funkcji, którą

nazwa ta ma pełnić w języku docelowym. Jedną z nich jest możliwość zidentyfikowania danej osoby, miejsca lub spółki w oficjalnych ewidencjach prowadzonych przez urzędy. W związku z tym np. na wizach wydawanych do krajów posługujących się odmiennym systemem graficznym wymagane jest podanie danych w alfabecie języka docelowego w formie transliterowanej, by w razie konieczności można było bez trudu przywrócić ich oryginalną pisownię.

W krajach anglojęzycznych wydawnictwa kartograficzne oddają na mapach toponimy w takiej formie, w jakiej istnieją one w języku oryginału, odchodząc od ich pisowni angielskiej (co oznacza w praktyce, że zamiast formy Cracow na mapach figuruje Kraków, a zamiast Prague – Praha). Nazwy pochodzące z innych systemów graficznych są transkrybowane lub transliterowane na alfabet łaciński. W krajach posługujących się cyrylicą turyści mogą kupić – obok map w językach urzędowych – również mapy z transliterowanymi nazwami ulic i obiektów, jednak nie są one zbyt przydatne ze względu na brak w wielu miejscach tabliczek z napisami w alfabecie łacińskim.

W przekładach literatury pięknej lub dzieł publicystycznych celem tłumaczenia nie jest oddanie nazwy w urzędowej dokładności, lecz przede wszystkim przekazanie czytelnikom ich brzmienia i/lub znaczenia. Tutaj strategia zależy przede wszystkim od tłumacza: przy tłumaczeniu np. na język polski angielskiej nazwy First National Bank może on użyć strategii udomowienia i oddać znaczenie tej nazwy jako Pierwszy Bank Narodowy, przez co będzie ona zrozumiała także dla szerszego grona docelowych odbiorców, w tym osób starszych i nieznających języka angielskiego. Bardziej uniwersalną metodą będzie egzotyzacja – tłumacz może zostawić nazwę w formie oryginalnej i dodać objaśniający przypis dolny; należy jednak pamiętać, że czytelnicy na ogół nie lubią zbyt dużej liczby przypisów, które odciągają ich od lektury. W przypadku napotkania nazwy pochodzącej z innego języka niż ten, w którym napisany został oryginał (np. francuskie

imiona w powieści anglojęzycznej), tłumacz również powinien ją zachować w formie oryginalnej.

Należy pamiętać, że w związku z wielowiekową tradycją kontaktów międzykulturowych, nazwy własne od dawna są zapożyczane z jednych języków do innych, przy czym często podlegają zmianom lub przekształceniom związanym z nieustannym rozwojem języków docelowych. Porównując kilka nazw mających to samo znaczenie w różnych językach, nietrudno zauważyć, że często wcale nie są one do siebie podobne w zapisie i/lub brzmieniu. Ponieważ wszystkie słowa są umowne, jeden przedmiot może posiadać kilka różnych nazw, a każda grupa ludzi może mu nadać kolejną (Ermolovich 2001: 10), np. zrozumiała tylko w pewnym kręgu towarzyskim czy subkulturze (tak dzieje się np. w *Graczach* Gogola, gdzie jeden z bohaterów nadaje swojej talii kart imię Adelajda Iwanowna).

Czasami ogólnie przyjęta na świecie zostaje nie nazwa oryginalna, lecz jej wersja zapożyczona do innego języka. Tak stało się chociażby w przypadku państwa Suomi, którego nazwa przeszła do innych języków dzięki swojemu szwedzkiemu wariantowi Republiken Finland – do języka angielskiego w formie Finland, polskiego jako Finlandia, a rosyjskiego jako Финляндия /finliandija/. W takiej sytuacji tłumacz wybiera oczywiście formę powszechnie używaną w języku docelowym. Na szczególną uwagę zasługuje także Kanał La Manche, który w tekstach anglojęzycznych figuruje pod nazwą angielską (the English Channel), zaś w tekstach francuskojęzycznych pod nazwą francuską (La Manche). W większości języków powszechnie przyjęła się wersja francuska.

Zdarzają się również przypadki, kiedy w jednym państwie istnieje kilka równorzędnych urzędowych wersji tej samej nazwy własnej. Taką tendencję można zaobserwować w krajach, w których jest kilka oficjalnych języków, np. w Szwajcarii (francuski, niemiecki, retoromański oraz włoski). Po napotkaniu takiej nazwy tłumacz, podobnie jak w poprzedniej sytuacji, powinien sprawdzić, która z jej form jest

przyjęta w języku docelowym. Dla przykładu: miasto znane w Polsce jako Bazylea w Szwajcarii, w zależności od kantonu, figuruje jako Basel, Bâle lub Basilea, przy czym najbardziej rozpowszechniona jest forma Basel, ponieważ w kantonie, w którym znajduje się to miasto, oficjalnym językiem jest właśnie język niemiecki.

Kolejną istotną dla tłumacza kwestię stanowi tożsamość nazwy własnej, czyli jej zdolność do tworzenia różnych form (np. skrótów czy form zdrobniałych). Nazwy własne, przede wszystkim imiona, mogą posiadać różne warianty, które wykorzystywane są w zależności od sytuacji i niosą ze sobą dodatkowe informacje na temat obiektu. Tłumacz powinien starać się przekazać tożsamość nazwy w taki sposób, by była ona zrozumiała dla odbiorcy tekstu (np. stosując transpozycję: zdrobniła forma rosyjskiego imienia męskiego Siergiej, Sierioża, może nie być zrozumiała dla polskich czytelników młodszego pokolenia, którzy nie uczyli się obowiązkowo języka rosyjskiego, za to utworzona zgodnie z zasadami języka polskiego forma Siergiejek będzie wzbudzać u nich pożądane konotacje).

Z tożsamością nazwy własnej nieodłącznie wiąże się wariantywność, która jest cechą typową dla języków słowiańskich. Można to zaobserwować głównie na przykładzie nazwisk. W języku polskim – przede wszystkim w formie przekazu ustnego, coraz rzadziej zaś już w formie pisemnej – do nazwisk kobiet dodawane są zakorzenione w tradycji sufiksy *-owa* i *-ówna*, które przekazują informację o ich stanie cywilnym oraz służą do określenia relacji między członkami rodziny. Podobnie dzieje się w innych wschodnich językach: w języku czeskim do nazwiska kobiety dodawany jest sufiks *-ova*, zaś w języku rosyjskim czy ukraińskim – *-a*. Nie zawsze jednak możliwe jest zachowanie w procesie tłumaczenia wariantywności, ponieważ u odbiorcy tekstu mogłyby pojawić się problemy ze zrozumieniem powiązań między poszczególnymi formami: Rosjanin mógłby nie domyślić się, że Peggy to zdrobnienie angielskiego imienia Margaret, zaś Francuz – że od jednego rosyjskiego imienia Aleksandr można

utworzyć kilka różnych zdrobnień, np. Sasza, Sania i Szura. W takiej sytuacji, aby ułatwić czytelnikowi zrozumienie tekstu, tłumacz może zrezygnować z użycia kilku różnych form danej nazwy i konsekwentnie używać wyłącznie jednej.

Nazwa własna, tak jak każdy rzeczownik, posiada kategorie gramatyczne, w tym kategorię rodzaju. W przypadku zapożyczonej nazwy jej rodzaj dyktowany jest przez normy języka przyjmującego, a nie języka oryginału, więc może ulec zmianie. Nazwa francuskiego miasta Cannes jest oryginalnie rzeczownikiem rodzaju żeńskiego, w Polsce zaliczamy ją do rodzaju nijakiego, zaś w Rosji występuje w formie liczby mnogiej. Zmiana rodzaju słowa może nastąpić także wtedy, kiedy jest ono zapożyczane z języka blisko spokrewnionego z językiem docelowym: polskie miasto Bydgoszcz zgodnie z tradycją przynależy do rodzaju żeńskiego, zaś w języku rosyjskim figuruje jako rzeczownik rodzaju męskiego^[2].

Problematyczna może być dla tłumaczy również odmiana przez przypadki imion i nazwisk zapożyczonych z języków blisko ze sobą spokrewnionych, w których przy deklinacji występują te same przypadki, jednak stosowane są odmienne paradygmaty odmian (np. język polski i rosyjski). Niedoświadczony tłumacz może dojść do błędnego wniosku, że skoro w mianownikach obydwu języków występuje dokładnie taka sama forma nazwy, w innych przypadkach będzie analogicznie.

Czasami możliwe jest zastosowanie kilku strategii. Przy tłumaczeniu na język rosyjski nazwy organizacji Greenpeace stosuje się transliterację (Гринпис /grinpis/). Dzięki temu nazwa ta jest wymawiana prawidłowo, jednak nie wzbudza u odbiorców tych samych

[2] Warto również mieć na uwadze, że w językach słowiańskich zapożyczone nazwy własne z końcówką *-a* podlegają odmianie przez przypadki nawet wtedy, kiedy w języku oryginału są one nieodmienne (np. Sahara, Ankara) (Jeremołowicz 2001: 28).

konotacji, które wywołuje u odbiorców anglojęzycznych. Możliwe, że jeśli poszczególne człony tej nazwy (*green* oraz *peace*) zostałyby przetłumaczone na język rosyjski bezpośrednio (jako Зелёный мир /zielionyj mir/, co można przełożyć jako „Zielony świat”), organizacja byłaby postrzegana przez Rosjan w sposób bardziej pozytywny. W takich sytuacjach, w zależności od funkcji oraz grupy docelowych odbiorców tekstu, tłumacz może wybrać pomiędzy przekładem dosłownym a transkrypcją.

Warto pamiętać, że jeśli nazwa własna zapożyczana jest z języka, który posługuje się odmiennym systemem graficznym, a tłumacz decyduje się na zastosowanie transliteracji bądź transkrypcji, powinien on zastosować te strategie zgodnie z zasadami języka przekładu. W polskich mediach można spotkać wschodnie nazwy własne transliterowane zgodnie z wzorcem angielskim (najczęściej imiona i nazwiska, chociażby Sergey zamiast Siergiej czy Sasha zamiast Sasa), jednak formy takie są błędne.

Kiedy nazwa własna zostaje zapożyczona do innego języka, požądane jest również, by zachowała swoje zdolności słowotwórcze. Udaje się to wtedy, kiedy formy od niej utworzone naturalnie przyjmują się w nowym środowisku. Przykładami nazw własnych o zdolnościach słowotwórczych mogą być nazwiska znanych ludzi: w języku angielskim od Salvadora Dalego powstał przymiotnik *Daliesque*, który oznacza „taki, jak w dziełach Dalego” bądź „w stylu Dalego”. W języku polskim i rosyjskim taki przymiotnik nie istnieje i jest od dawany w tłumaczeniach w sposób opisowy. Podobnie dzieje się przy tłumaczeniu z języka polskiego przymiotnika *gierkowski*. Tłumacz może oczywiście stworzyć neologizm, jednak wtedy powinien wyjaśnić sens danego słowa przy pomocy dodatkowego przypisu objaśniającego.

Po przytoczeniu ogólnych zasad warto przypomnieć, w jakich sytuacjach najczęściej używane są trzy podstawowe metody przekładu nazw własnych, czyli transliteracja, transkrypcja oraz transpozycja.

Transliteracja, metoda ukierunkowana przede wszystkim na przekazanie zapisu nazwy, wykorzystywana jest głównie w sytuacjach, kiedy język oryginału i język docelowy posługują się tym samym systemem graficznym. Zapożyczane nazwy w ogóle nie zmieniają wtedy swojej pisowni lub zmieniają ją nieznacznie, kiedy jakaś litera bądź znak diakrytyczny nie występuje w języku docelowym (np. niemiecka spółgłoska *ß* oddawana jest w innych językach jako *ss*, a samogłoski z umlautem *ä, ö, ü* – odpowiednio jako *ae, oe* i *ue*). W przypadku występujących w tekstach obcojęzycznych polskich samogłosek *q* i *ę* powszechną praktyką jest pomijanie tzw. „ogonków”; występują one wyłącznie w publikacjach naukowych oraz encyklopediach. Transliteracja znajduje zastosowanie także przy przekładzie dokumentów, ponieważ pozwala na wspomniane już zachowanie funkcji identyfikacji prawnej obiektu. Dzięki zastosowaniu tej metody odbiorca może również bez problemu wyszukać dodatkowe informacje o obiekcie w obcojęzycznych książkach bądź w Internecie.

Transliteracja możliwa jest również wtedy, kiedy język oryginału i język przekładu posługują się różnymi systemami graficznymi, jednak litery obu alfabetów można uznać za ekwiwalentne. Możliwe jest to przy tłumaczeniu na alfabet łaciński z takich systemów językowych, jak alfabet grecki czy cyrylica oraz przy tłumaczeniu z alfabetu łacińskiego na te systemy.

Zdarza się, że transliterowanie niektórych nazw własnych jest niemożliwe ze względu na możliwość wzbudzenia u odbiorców niepożądanых konotacji. Wtedy tłumacz powinien mieć na uwadze przede wszystkim zasadę eufonii. Taka sytuacja zachodzi podczas tłumaczenia na język francuski nazwiska prezydenta Rosji Władimira Putina. Aby uniknąć skojarzeń z podobnym graficznie i przede wszystkim homofonicznym, wulgarnym słowem *putain*, które oznacza prostytutkę, nazwisko polityka ulega transkrypcji i zapisywane jest jako *Poutine* (co wymawia się jako /*putin*/). Dzięki temu zabiegowi nazwisko wymawia się identycznie jak w języku polskim, lecz z cha-

rakterystycznym dla języka francuskiego oksytonicznym akcentem. Podobna sytuacja zaistniała przy tłumaczeniu z języka rosyjskiego na język angielski nazwiska sowieckiego polityka Алексея Шитикова /aleksieja szitikowa/. Aby uniknąć jednoznacznych skojarzeń z rzeczownikiem *shit*, zdecydowano o przetłumaczeniu tego nazwiska jako Chitikov /czitikow/. Odstępstwo od zasad pisowni pozwala na uniknięcie pomyłki przy wymowie, jednak utrudnia np. szukanie informacji w Internecie, ponieważ gdy wpisujemy do przeglądarki daną formę, nie zostaną wyświetlone strony w żadnym innym języku.

Drugim sposobem tłumaczenia nazw własnych jest ich **transkrypcja**, którą można scharakteryzować jako możliwie najwierniejsze oddanie formy dźwiękowej obcojęzycznej nazwy własnej. Metoda ta opiera się na poglądzie, że ważniejsze od formy graficznej słowa jest jego brzmienie, w związku z czym w przekładzie należy je jak najwierniej przekazać za pomocą środków języka docelowego. Jeremołowicz zauważa, że „celem, do którego dąży metoda transkrypcji, jest nie tylko jak najbliższe przekazanie formy dźwiękowej słowa za pomocą liter języka docelowego, lecz przede wszystkim osiągnięcie zgodności pomiędzy fonemami nazwy oryginalnej a ich graficzną formą w języku docelowym” (2001: 19 [tłum. AS]). Warto zauważyć, że często nie udaje się tego celu osiągnąć, ponieważ systemy fonologiczne niektórych języków są na tyle specyficzne, że znalezienie dokładnych ekwiwalentów głosek w innych językach jest niemożliwe.

Obecnie transkrypcja jest bardziej rozpowszechniona od transliteracji. Może to wiązać się z faktem, że w większości krajów zachodnich istnieje tradycja zapisywania nazw własnych w takich formach, w jakich istnieją one w języku oryginalnym. Jeżeli język oryginału i język docelowy wykorzystują ten sam system graficzny – alfabet łaciński – to nazwy płynnie przechodzą z jednego języka do drugiego, nie zmieniając swojej formy.

Szczególnym problemem dla tłumacza może być przywrócenie oryginalnej formy zagranicznych imion i nazwisk, które zostały w tekście

transkrybowane na cyrylicę. W Rosji transkrypcja jest powszechną praktyką, co często utrudnia tłumaczowi jednoznaczną identyfikację danych, np. zapisywany jako Ли /li/ anglojęzyczny bohater książki może nosić imię zarówno Leigh, Lie, jak i Lee.

Bardzo ciekawa metoda tłumaczenia niektórych nazw własnych stosowana jest w języku łotewskim. Chociaż język ten posługuje się alfabetem łacińskim, wszystkie zapożyczone europejskie imiona ulegają transkrypcji, a następnie dodawane są do nich zgodnie z zasadami ortograficznymi końcówki rodzajowe, które umożliwiają ich odmianę przez przypadki (-s dla rodzaju męskiego, -a dla rodzaju żeńskiego). Imię i nazwisko Dustina Hoffmana zapisywane jest więc jako Dastins Hofmans, a Sharon Stone – jako Šarona Stouna. Udowadnia to, iż przeniesienie nazwy własnej nie jest uniwersalną metodą nawet wtedy, kiedy obydwa języki używają tego samego alfabetu.

Ostatnia z omawianych w tym artykule metod, **transpozycja**, opiera się na podobieństwie etymologicznym obu form, czyli na zastąpieniu nazwy w języku docelowym inną nazwą o tym samym pochodzeniu. Metoda ta może być wykorzystywana w przekładzie konsekwentnie przy każdej nazwie lub epizodycznie w przypadku konkretnej nazwy. Transpozycja była powszechnie stosowana w republikach należących do ZSRR – paszporty mieszkańców tych krajów posiadały dwie strony tytułowe. Na jednej wszystkie dane były zapisane w języku rosyjskim (oficjalnym języku ZSRR), zaś na drugiej – w języku danego kraju. Imiona i nazwiska ulegały transpozycji, więc np. ukraińskie imię Микола /mykoła/ podawane było na stronie rosyjskiej jako Николай /nikołaj/. W tłumaczeniu na języki zachodnie pod uwagę brano wyłącznie nadrzędną formę rosyjską. Po rozpadzie ZSRR, kiedy były republiki stały się oficjalnie samodzielnymi państwami, w alfabecie łacińskim zaczęto powracać do zapisu nazw własnych zgodnie z zasadami pisowni w oficjalnych językach tych krajów. W języku angielskim coraz częściej można spotkać na przykład formę zapisu stolicy Ukrainy jako Kyiv zamiast zruszczonej wersji Kiev. Poza takimi

przypadkami transpozycję najczęściej spotyka się w tłumaczeniach literatury dziecięcej, w przypadkach wystąpienia w tekście historycznych imion i tytułów władców oraz postaci z tekstów religijnych (przykładami transpozycji w języku polskim mogą być Alicja z Krainy Czarów, caryca Katarzyna, Filip Piękny, biblijni Jozue i Ozeasz czy prorok Mahomet).

Podsumowując powyższe wywody, przy wyborze strategii przekładu tłumacz powinien przede wszystkim właściwie zrozumieć cel, w jakim autor tekstu użył danej nazwy własnej, oraz mieć na uwadze funkcję, jaką pełni konkretny tekst. Następnym krokiem jest sprawdzenie, czy nazwa ta posiada rozpowszechniony ekwiwalent w języku przekładu, a jeśli nie – określenie, czy istnieje tradycja przekładu takich nazw. Tłumacz może wybrać jedną z trzech najbardziej rozpowszechnionych metod przekładu (transliterację, transkrypcję lub transpozycję), zostawić nazwę w formie oryginalnej i dodać przypis objaśniający jej znaczenie lub przetłumaczyć nazwę na język przekładu w inny sposób, np. stosując kalkę.

Bibliografia

- ERMOLOVICH, Dmitry I. 2001. *Imena sobstvennyye na styke iazykov i kultur. Zaimstvovanie i peredacha imen sobstvennykh s točki zreniia lingvistiki i teorii perevoda*. Moskwa: P. Valent.
- GARBOVSKIY, Nikolay K. 2004. *Teoria perevoda*. Moskwa: MGU.
- SUKHANOVA, Anastasiya S. 2012. *Peredacha imen sobstvennykh s točki zreniia perevoda* [w:] Shulga, O.A. (red.) *Aktualnye problemy filologii (II). Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya. Perm, oktyabr 2012*. Perm: Merkurii, s. 105–107.
- SUPERANSKAYA, Aleksandra W. 1973. *Obschaya teoriya imeni sobstvennogo*. Moskwa: Nauka.
- TULENEV, Sergey W. 2004. *Teoria perevoda*. Moskwa: Gardariki.

Summary

The main purpose of this article is to review the possible strategies of translating proper names in different text genres. The author also discusses the problem of preserving the cultural identity of the proper name and its adaptation to the grammatical and phonetic systems of the target language. The article deals with such strategies of proper name translation as transliteration, transcription, and transposition. Moreover, it highlights the situations in which the translator can or cannot use these methods (and it explains why this is impossible). The issue of proper name translation is discussed by demonstrating various examples, including commonly used anthroponyms, toponyms, and, less frequently, names of organisations. The article finally examines situations in which the translator can leave a proper name in its original form and add a footnote explaining its meaning or translate the proper name by wholly or partially copying its meaning and/or structure into the target language.

Key words

onomastics, proper names, translation strategies

PAULINA DERYŁO

Uniwersytet Jagielloński

Tłumaczenie dialektu na podstawie powieści *The Help* Kathryn Stockett

Podczas rozważań na temat sposobów tłumaczenia dialektu nieunikniona wydaje się próba definicji tegoż właśnie pojęcia. I już w tym miejscu można napotkać pewnego rodzaju przeszkodę na poziomie próby liczbowej klasyfikacji: podanie dokładnej liczby dialektów, którymi w przeszłości i obecnie posługują się mieszkańcy wszystkich państw świata, wydaje się niemożliwe (Haugen 1966: 64). Jednakże, bazując na definicjach językoznawców (Trudgill 1994: 2; Chambers i Trudgill 1980: 3; Haugen 1966: 65), dialekt można określić jako kombinację słów, rodzajów wymowy i form gramatycznych charakterystycznych dla ludzi, których cechą wspólną jest miejsce zamieszkania czy też pochodzenie społeczne.

Elementy charakterystyczne dla poszczególnych dialektów, jak również te odróżniające dialekty od języka standardowego, stanowią jedno z wielu wyzwań, z którymi przychodzi się zmierzyć tłumaczom. Inne potencjalne problemy wiążą się z kulturowym, społecznym, a niekiedy również politycznym tłem konkretnych odmian języka, których tłumaczenie może być problematyczne ze względu na zupełnie odmienne wzorce kulturowe, tradycje czy choćby miejsce zamieszkania (Alsina 2012: 143). Za jeden z takich przykładów posłużyć może powieść *The Help* autorstwa Kathryn Stockett (2009). Głównymi bohaterkami są dwie Afroamerykanki, Aibileen Clark i Minny Jackson,

które pracują w charakterze pomocy domowej u dwóch rodzin mieszkających w południowej części Stanów Zjednoczonych. Bardzo ważną rolę w fabule odgrywa również Skeeter Phelan – młoda, wyzwolona przedstawicielka białej części społeczności miasta Jackson, której poglądy na temat traktowania służby domowej są bardziej liberalne i stronią od wszelkiego rodzaju uprzedzeń i rasistowskich pobudek. Powieść dotyka tematyki związanej z ruchem na rzecz praw czarnoskórej społeczności Stanów Zjednoczonych w drugiej połowie XX wieku, co sprawia, że tło historyczne jest nacechowane emocjonalnie i stanowi bardzo wyraźny *entourage* do scen z życia pozornie zwyczajnych mieszkańców jednego z największych miast stanu Missisipi.

Tym, co odróżnia Aibileen i Minny od białej części społeczności jest niewątpliwie język, którym się posługują. Jest to afroamerykańska odmiana języka angielskiego (*African American Vernacular English*, AAVE). Obecność AAVE na terenach Stanów Zjednoczonych jest bezpośrednim wynikiem wieloletniej społecznej i kulturowej izolacji Afroamerykanów. Choć jej początki sięgają czasów niewolnictwa, skutki są widoczne jeszcze w drugiej połowie XX wieku (Rickford 1999: 324). Takiego rodzaju izolacja wpłynęła na wykształcenie się specyficznych cech gramatycznych i fonetycznych, które na tle standardowej amerykańskiej odmiany języka angielskiego mogą wydawać się błędne i świadczyć o brakach w procesie kształcenia czy też wskazywać na przynależność do niższej klasy społecznej. Widoczna złożoność AAVE zarówno na poziomie wewnątrzjęzykowym (charakterystyczne struktury językowe, wzorce fonetyczne i słownictwo), jak i kulturowym (wspólne doświadczenia czarnoskórej społeczności trudne do zrozumienia z perspektywy osób do niej nienależących), wydaje się tym bardziej problematyczna, gdy tego rodzaju dialekt staje się przedmiotem przekładu (poziom międzyjęzykowy) wykonywanego przez tłumacza z innego kontynentu.

Cechy charakterystyczne AAVE, które mogą być powodem różnego rodzaju problemów w procesie przekładu, można wpisać w szerszy

obraz ogólnie pojętych wyzwiań towarzyszących tłumaczom mierzącym się z odmianami języka nacechowanymi regionalnie, kulturowo i historycznie. Jeszcze w połowie XX wieku problemy tego rodzaju stanowiły podstawę do stwierdzenia, że dialekt można uznać za nieprzetłumaczalny. Jak twierdzi Olgierd Wojtasiewicz (2005: 82), na nieprzetłumaczalność dialektu składają się nie tylko czysto językowe aspekty języka (odmienne wzorce gramatyczne dialektu i języka przekładu), ale również, a nawet przede wszystkim, kulturowe konotacje, które mogą okazać się zupełnie niezrozumiałe dla odbiorców tekstu docelowego. W przypadku analizowanego tekstu konotacje kulturowe związane są z hermetycznym środowiskiem, do którego należą bohaterowie powieści. Łączy ich wspólna historia i, w dużej mierze, bolesne doświadczenia. Tego rodzaju elementy mogą stanowić przyczynę i tym samym wyjaśniać użycie strategii neutralizacji w tłumaczeniu dialektu (Berezowski 1997: 28). Wyniki analizy fragmentów powieści *The Help* wskazują, że 41% wszystkich znaczników dialektu (*dialect markers*) obecnych w tekście oryginalnym zostało zneutralizowanych i przełożonych na standardową odmianę języka polskiego, tak jak pokazano w tabeli 1. poniżej:

TAB. 1. Neutralizacja

AIBILEEN CLARK: I spot Minny in the back center seat. **Minny short** and big, **got** shiny, black curls. **She seventeen** years younger than I am (46–47)^[1].

AIBILEEN CLARK: Pośrodku ostatniego rzędu widzę Minny. Ma błyszczące, kręcone włosy, jest niska, duża i o siedemnaście lat młodsza ode mnie (18).

[1] Autorka korzystała z wydań: *The Help* (Raleigh 2009: Amy Einhorn Books) oraz *Służące*. Tłum. M. Hesko-Kołodzińska (Poznań 2010: Media Rodzina). Odniesienia w dalszej części artykułu będą dotyczyć tych wydań. Cyfry umieszczane w nawiasach po cytatach z utworu lub jego przekładu oznaczają numery stron w cytowanym dziele. Wyróżnienia pochodzą od autorki artykułu.

Strategia neutralizacji wyraźnie zdominowała również oficjalny przekład napisów do filmu *The Help* w reżyserii Tate'a Taylora, w którym aż 71% wszystkich elementów nacechowanych dialektologicznie zostało zneutralizowanych. Oczywiście podanie tego przykładu nie ma na celu porównania tłumaczenia literackiego i audiowizualnego, gdyż w przypadku tego drugiego niewątpliwie należałoby wziąć pod uwagę techniczne ograniczenia przekładu napisów. Nie zmienia to jednak faktu, że neutralizacja w obu przypadkach okazała się być najpopularniejszą strategią wybieraną przez tłumaczy.

Opcję zupełnie odmienną od neutralizacji stanowi rustykalizacja, czyli tłumaczenie dialektu na dialekt (Berezowski 1997: 81). Tego rodzaju podejście do tłumaczenia prezentował John Cunnison Catford (1965: 86), który podkreślał funkcję, jaką odgrywają odmiany językowe w danym tekście. Zaproponował tym samym tłumaczenie dialektu tekstu oryginalnego na taki dialekt w tekście docelowym, który stanowi ekwiwalent pod względem regionalnym. Idąc za tym rozumowaniem, należałoby wnioskować, że AAVE mieszkańców południowej części Stanów Zjednoczonych w latach 60. XX wieku powinna odpowiadać odmianie języka używanej przez mieszkańców południowej Polski, co w ostatecznym rozrachunku nie do końca wydaje się spełniać funkcję i wywołać reakcję zamierzoną przez autora tekstu oryginalnego. Być może dlatego też zarówno w powieści, jak i w filmie nie pojawia się ani jeden przykład tłumaczenia AAVE na dialekt małopolski czy też gwara podhalańską.

W przekładzie autorstwa Małgorzaty Hesko-Kołodzińskiej można dopatrzeć się innych, alternatywnych do neutralizacji rozwiązań. Zgodnie z metodologią Leszka Berezowskiego (1997) są to: kolokwializacja, leksykalizacja wiejska, leksykalizacja deminutywna i relatywizacja. Poniżej przedstawiono przykłady wymienionych strategii (odpowiednio tabele 2–5.) pochodzące z powieści *The Help*:

TAB. 2. Kolokwializacja

AIBILEEN CLARK: Her **face be** the same shape as that red devil on the redhot candy box, pointy chin and all (19).

AIBILEEN CLARK: Twarz ma **kapkę taką** jak ten czerwony **diabełek** na czerwonej puszcze z cukierkami, ze szpiczastą brodą, **i w ogóle** (4).

TAB. 3. Leksykalizacja wiejska

AIBILEEN CLARK: **We all chatting and smiling** at each other like we own it – not cause we mind that **they’s** white people on here, we sit anywhere we want to now thanks to Miss Parks – just cause it’s a friendly feeling (46).

AIBILEEN CLARK: **Gadamy** i śmiejemy się do siebie. Nie **cobyśmy** miały coś **naprzeciwno** białym, **jakby** z nami jechali – dzięki Pani Parks możemy siadać, gdzie nam się **żywnie podoba** – po prostu nam miło (18).

TAB. 4. Leksykalizacja deminutywna

AIBILEEN CLARK: Babies like **fat**. They like big fat legs, too. This I know (19).

AIBILEEN CLARK: Dzieciaki wolą **tłuszczyk**. Lubieją wetknąć człowiekowi nos pod pachę i pospać (4).

TAB. 5. Relatywizacja (napisy)

CEILIA FOOTE: I just want you to know, I’m really grateful you’re here.

MINNY JACKSON: **You gots plenty** more to be grateful for than me.

CEILIA FOOTE: **Chwała Bogu**, że **panią** mam.

MINNY JACKSON: **Macie** lepsze powody, by **Go** chwalić.

Zamieszczone powyżej fragmenty pokazują, że odchylenie od języka standardowego poprzez stylizowanie go na wewnętrznej płaszczyźnie języka docelowego, czyli poprzez wprowadzenie elementów języka kolokwialnego, zdrobnień, zgrubień, apostrof czy też słownictwa kojarzonego z językiem mieszkańców terenów wiejskich może stanowić rozwiązanie alternatywne do strategii neutralizacji i rustykalizacji. Takie podejście wydaje się bliskie temu, co zaproponował Jiří Levý (2011: 98). W przeciwieństwie do Catforda (1965) jest on zwolennikiem używania takich cech odmiany języka, które nie są kojarzone z konkretnym regionem. Co więcej, Levý twierdzi, że dialekt w tłumaczeniu należy jedynie zasugerować przy pomocy odpowiednich narzędzi językowych: „Tłumacz nie może przełożyć dialektu w całości, jeśli stara się uniknąć językowego neutralizmu – dialekt może zostać jedynie zasugerowany” (ibid. [tłum. PD]). Podobne podejście prezentuje Alsina (2012: 139–141), twierdząc, że przełożenie odmiany językowej zakorzenionej w kulturze i historii danej społeczności przy użyciu strategii rustykalizacji (dialekt na dialekt) może okazać się niemożliwe. W zamian jednak tłumacz ma do dyspozycji nieformalne, kolokwialne lub odchodzące od standardowej odmiany elementy językowe, dzięki którym można uniknąć neutralizacji i tym samym podjąć próbę zaznaczenia relacji, klasy społecznej czy poziomu wykształcenia tych bohaterów, którzy w oryginale posługują się dialektem. Oznacza to zachowanie tzw. „deiksy społecznej” (*social deixis*; Berezowski 1997: 37–47).

W przypadku tekstu nacechowanego dialektologicznie tłumacz ma zatem do wyboru kilka rozwiązań:

- 1 neutralizację, czyli pozbawienie tekstu docelowego jakichkolwiek elementów wskazujących na odmiennosć językową bohaterów w oryginale,
- 2 przełożenie dialektu za pomocą innego dialektu, występującego w języku docelowym, i potencjalne narażenie odbiorcy na błędne skojarzenia,

3 związanie bohaterów z „konkretnymi grupami innego społeczeństwa” (Hejwowski 2010: 45),

4 wprowadzenie takich elementów językowych, których zadaniem będzie zaznaczenie odstępstwa od języka standardowego.

Wybór odpowiedniej strategii będzie zatem zależeć od kontekstu kulturowego i historycznego z uwzględnieniem różnic społecznych, przynależności etnicznej czy przynależności do danej subkultury, jak również charakterystyki indywidualnej postaci.

Bibliografia

- ALSINA, Victoria. 2012. *The Translation of Social Variation in Narrative Dialogue* [w:] Brumme, Jenny; Espunya, Anna (red.) *Translation of Fictive Dialogue*. New York: Rodopi, s. 137–155.
- BEREZOWSKI, Leszek. 1997. *Dialect in Translation*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- CATFORD, John C. 1965. *A linguistic theory of translation*. Oxford: OUP.
- CHAMBERS, Jack; Trudgill, Peter. 1980. *Dialectology*. Cambridge: CUP.
- HAUGEN, Einar. 1966. *Dialect. Language. Nation*. „American Anthropologist” 58, s. 922–935.
- HEJWOWSKI, Krzysztof. 2010. *O tłumaczeniu iluzji językowych* [w:] Lewicki, Roman (red.) *Przekład. Język. Kultura II*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, s. 39–56.
- LABOV, William. 1972. *Some features of the English of Black Americans* [w:] Bailey, Richard W.; Robinson, Jay L. (red.) *Varieties of Present-Day English*. New York: MacMillan, s. 236–255.
- LEVÝ, Jiří. 2011. *The Art of Translation*. Tłum. P. Corness. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.
- MUNDAY, Jeremy. 2001. *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. London: Routledge.
- NEWMARK, Peter. 1988. *A Textbook of Translation*. Hempstead: Prentice-Hall International.

- RICKFORD, John R. 1999. *African American Vernacular English. Features, Evolution and Educational Implications*. Oxford: Blackwell.
- STOCKETT, Kathryn. 2009. *The Help*. New York: Amy Einhorn Books [e-book].
- . 2010. *Służące*. Tłum. M. Hesko-Kołodzińska. Poznań: Media Rodzina [e-book].
- THE HELP. 2012. Taylor, Tate (reż. i prod.). DVD DreamWorks II Distribution, LLC.
- TRUDGILL, Peter. 1994. *Dialects*. Florence: Routledge.
- . 2006. *Standard and Dialect Vocabulary* [w:] Asher, R.E. (red.) *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Oxford: Pergamon Press, s. 119–121.
- WOJTASIEWICZ, Olgierd. 2005. *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Warszawa: TEPIŚ.

Summary

This paper addresses the issue of dialect translation on the basis of a novel by Kathryn Stockett – *The Help* – and its Academy Award movie adaptation directed by Tate Taylor. It demonstrates the inner side of the Civil Rights Movement that was initiated in the second half of the 20th century in the southern part of the United States. The main characters of the novel are two African American women who work as maids for families in the city of Jackson. A distinctive feature typical of the main characters is that they speak African American Vernacular English (AAVE), a dialect very deeply engraved in their culture and dating back to the slavery era. Therefore, translation challenges can be observed on various levels: interlingual (English into Polish), intralingual (standard Polish into its nonstandard variety), and intercultural.

Key words

African American Vernacular English, dialect, dialect translation, neutralization, translation strategy

DOROTA MALINA
Uniwersytet Jagielloński

Lustereczko, powiedz przecie... czyli dziewięć muz badacza przekładu literatury dla dzieci

Badania nad przekładem literatury dla dzieci, nazywane translatoryką literatury dziecięcej (Dymel-Trzebiatowska 2013) lub *Children's Literature Translation Studies* (CLTS; Borodo 2006) stosunkowo niedawno, bo dopiero w latach 90., zostały uznane za dyscyplinę akademicką. Zarówno przekład, jak i książki dla młodszych czytelników długo były kopciuszkami świata uniwersyteckiego, nie dziwi więc, że interdyscyplinarne studia nad tłumaczeniem literatury dziecięcej tak późno zyskały status „poważnej” nauki. Odkąd jednak zostały zinstytucjonalizowane (pod postacią przedmiotów akademickich, konferencji i czasopism), rozwijają się prężnie, a niegdysiejszy kopciuszek podróżuje dziś wspaniałą karetą.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie zarysu nowej dyscypliny. Genezę *Children's Literature Translation Studies*, postaci głównych badaczy oraz kontekst instytucjonalny opisał w tematycznym numerze „Przekładańca” Michał Borodo (2006: 12–23). Tutaj zaprezentowana zostanie próbka problemów tłumaczeniowych, którymi zajmują się badacze przekładów literatury dziecięcej. Z konieczności będzie to wybór arbitralny i bardzo ograniczony – przekład książek dla dzieci otwiera wiele interesujących perspektyw, a studia nad nim rzeczywiście zasługują na miano interdyscyplinarnych.

Aby wprowadzić nieco porządku w chaotyczny wywód spod znaku „o przekładzie na przykładzie”, jako motyw przewodni tekstu wyko-

rzystam lekko zmodyfikowane motto Warsztatów, czyli „Dziewięć muz badacza”. Wybrane zagadnienia podporządkowane zostaną kolejnym mieszkankom Parnasu.

1 Klio, muza historii i wiedzy. Ograniczenia poznawcze

Książki dla dzieci określa się czasem mianem literatury osobnej (Cieślakowski 1985: 5), a o jej odrębności stanowić ma wyjątkowa, asymetryczna sytuacja komunikacyjna: nadawca – czyli dorosły, który wie – pisze dla dziecka, które, w zależności od przyjętej teorii, nie wie, wie mniej albo wie swoje. W związku z tym, żeby akt komunikacji zakończył się pomyślnie, treść komunikatu musi zostać dostosowana do potrzeb i ograniczeń poznawczych odbiorcy^[1]. Pozornie nie jest to problem tłumaczeniowy – tekst z myślą o czytelnikach projektuje przecież sam autor, tłumacz powinien zaś pozostać wierny autorskiemu zamysłowi. W praktyce okazuje się jednak, że przy okazji transferu międzykulturowego w tekstach pojawiają się tak zwane *culturemes* (Nord 1997: 34), czyli elementy typowe dla kultury źródłowej, które w kulturze docelowej konotują obcość (Lewicki 1993: 23). Strategie wobec tego, co obce, tworzą spektrum, którego skrajne bieguny to egzotyzacja (czyli zachowanie obcego) i udomowienie (zamiana obcego na nasze). Choć niektórzy badacze, tacy jak Göte Klingberg czy Zohar Shavit opowiadają się za egzotyzacją (Borodo 2006: 14–15), twierdząc, że elementy obcości zwiększają walory edukacyjne książek, a adaptacja jest wyrazem braku szacunku dla autora, dominującą praktyką w tłumaczeniu dla dzieci zawsze było udomawianie. Tłumaczom przyznaje się prawo do dużej dowolności

[1] Chodzi tutaj oczywiście o odbiorcę modelowego – instancję odbiorczą zaprojektowaną przez autora – a nie o odbiorców rzeczywistych, których potrzeb i reakcji nie da się do końca przewidzieć (por. czytelnik idealny i czytelnik konkretny według Okopień-Sławińskiej (2001: 100–116)).

(takiej jak zmiana imion bohaterów czy przenoszenie geograficznych realiów powieści), by tekst najeżony obcością nie zniechęcił niewyrobionego czytelnika^[2].

Przykładem adaptacji motywowanej przeświadczeniem o ograniczeniach poznawczych czytelnika może być fragment *Mikołajka* René Goscinnego w przekładzie Toli Markuszewicz i Elżbiety Staniszkis. Alcest i Rufus rozprawiają w nim o gatunku sera, który trzymał w dziobie kruk w bajce *Kruk i ser*:

« Un roquefort ? » a demandé l'inspecteur, qui avait l'air de plus en plus étonné ». « Mais non, a dit Alceste, c'était un camembert. » « Pas du tout, a dit Rufus, le camembert, le corbeau il n'aurait pas pu le tenir dans son bec, ça coule et puis ça sent pas bon ! » (Gosciny 1960: 20).

– Co takiego? – zapytał inspektor bardzo zdumiony.

– Ależ nie – powiedział Alcest, to był camembert*.

– Wcale nie – zaprzeczył się Rufus. – To nie mógł być camembert, bo po pierwsze kruk nie mógłby go trzymać w dziobie, bo z tego sera się leje, a po drugie, brzydko pachnie.

* camembert – gatunek sera [tłum. T. Markuszewicz, E. Staniszkis 1964: 47].

Tłumaczki nie zastąpiły obco brzmiącej nazwy polskim wyrobem nabiiałowym, ale słowo *camembert* opatrują przypisem, choć z późniejszej rozmowy wynika, że chodzi o gatunek sera. Przypis, który stanowi ingerencję w świat przedstawiony i ujawnia obecność tłuma-

[2] Ponieważ czytelnik czytelnikowi nierówny, tolerancja dla przekładu wolnego jest odwrotnie proporcjonalna do wieku odbiorcy docelowego, tak że w książkach dla młodzieży obowiązują standardy zbliżone do tych w literaturze dla dorosłych. Niektórzy tłumacze stawiają sobie również za cel „wyrabianie” czytelników, zachowując niektóre elementy obcości (por. Tabakowska 2012: 398).

cza, zastosowano, jak można przypuszczać, by ułatwić czytelnikom lekturę. Badacze pochylają się nad tego typu pozornie drobnymi ingerencjami (mniej spektakularnymi niż zamiana Clotaire'a na Kleofasa), bo na ich podstawie można określić, jak zdolności poznawcze dzieci oceniają tłumacze, decydenci świata wydawniczego i, pośrednio, społeczeństwo. Dostarczają one też ciekawych obserwacji na temat postrzegania dziecka w różnych kulturach oraz diachronicznej zmiany obrazu dziecka – można się zastanowić, czy w dobie globalizacji i powszechnego dostępu do informacji przypis (ten o camembercie pochodzi z lat 60.) nadal jest potrzebny.

2 Melpomena, muza tragedii. Tabu w przekładzie

Zjawisko cenzury tłumaczeniowej rozumianej jako usuwanie z tekstu źródłowego tych elementów, które w kulturze docelowej objęte są tabu, nie dotyczy jedynie książek dla dzieci. W nich jednak ujawnia się szczególnie wyraźnie. Wspomniane przyzwolenie na ingerencje w oryginał jest motywowane nie tylko przeświadczeniem o ograniczeniach poznawczych czytelników, lecz także chęcią ochrony niewinnych uszek przed ewentualnym zgorzeniem. Tradycja adaptowania tekstów dla dorosłych *ad usum Delphini* od dawna dotyczy zarówno przekładu wewnątrzjęzykowego (np. cenzurowania baśni na potrzeby dzieci), jak i międzyjęzykowego.

Ciekawych przykładów dostarczają tłumaczenia literatury szwedzkiej na język polski. Ze względu na wyjątkową pozycję dziecka w krajach skandynawskich, gdzie uważa się je za równego partnera w rozmowie, w książkach dla młodych czytelników porusza się bardzo trudne tematy (Dymel-Trzebiatowska 2013: 217). Przy okazji transferu międzykulturowego dochodzi zatem często do zmian (tzw. puryfikacji), a porównanie oryginałów i przekładów może badaczowi wiele powiedzieć na temat kulturowych różnic w postrzeganiu wrażliwości dziecka.

Za przykład tego typu puryfikacji służyć może fragment *Pippi Pończoszanki* Astrid Lindgren w bliższym litery oryginału przekładzie Hanny Dymel-Trzebiatowskiej oraz w wydany przez Naszą Księgarnię tłumaczeniu Ireny Szuch-Wyszomirskiej. Poniższy fragment opisuje wyprawę do lasu, podczas której tytułowa bohaterka znajduje pięknego muchomora:

– W sumie powinno się nazbierać trochę grzybów – powiedziała Pippi i zerwała pięknego, czerwonego muchomora. – Zastanawiam się, czy można go zjeść – ciągnęła. W każdym razie nie można go wypić, więc trzeba go zjeść. Może da radę! – Odgryzła duży kawałek grzyba i połknęła go. – Dało radę! – stwierdziła zachwycona [tłum. H. Dymel-Trzebiatowska 2013: 228].

– Powinniśmy właściwie nazbierać trochę grzybów – powiedziała Pippi, zrywając wielkiego, czerwonego muchomora. – Ciekawa jestem, czy nadaje się do jedzenia? Bo do picia nie nadaje się z całą pewnością, nie ma więc wyboru, trzeba spróbować go zjeść. Może się uda. – Odgryzła duży kawałek grzyba i **wypluła go**. – **Nie nadaje się – stwierdziła z żalem** [tłum. I. Szuch-Wyszomirska 2002: 69; wyróżn. DM].

W oryginale i w tłumaczeniu Hanny Dymel-Trzebiatowskiej Pippi z rozkoszą zjada muchomora. W opublikowanym przekładzie tłumaczka zmienia natomiast treść książki, sprawiając, że trujący grzyb zostaje wypluty. Ingerencję tę można interpretować jako cenzurę zachowań niebezpiecznych oraz wyraz przeświadczenia, że dzieci przenoszą zachowania, o których przeczytały w książkach, do życia codziennego, a zatem nie do końca odróżniają fikcję od rzeczywistości.

3 Kaliope, muza retoryki. Język bohaterów

Bohaterami książek dla dzieci w znakomitej większości są dzieci, a one, jak wiadomo, bywają niezwykle kreatywne językowo. Nieograniczeni preskryptywnymi normami i patrzący na frazeologiczne skamieliny świeżym okiem młodzi użytkownicy języka swobodnie wymyślają nowe słowa, przekręcają istniejące i niestandardowo budują zdania. Chęć oddania dziecięcego idiomu w literaturze (i w przekładzie) może, zdaniem niektórych, stać w sprzeczności z funkcją dydaktyczną, którą ma ona realizować. Irena Tuwim pisze, że „[j]ęzyk utworu dla dzieci – mam na myśli język przekładu – musi być prosty, jasny, nieskazitelny, konkretny” (1981: 186–187). Postulowana przez tłumaczkę konieczność krzewienia pięknej polszczyzny prowadzi czasem do eliminacji niestandardowych form i konstrukcji. Emer O’Sullivan nazywa ten zabieg cenzurą językową, podczas której tłumacz „poprawia kreatywne i nieortodoksyjne użycia języka” (2005: 71 [tłum. DM]). Badanie takiego „wygładzania” może dostarczyć ciekawych obserwacji na temat pojmowania funkcji literatury dziecięcej – jej mottem jest „bawić i uczyć”, ale w różnych kulturach i różnych epokach kładziono większy nacisk albo na pierwszy, albo na drugi człon tej formuły.

Autorem, którego książki są niezwykle kreatywne językowo, jest Roald Dahl. Ze względu na nagromadzenie neologizmów i gier językowych jego książki stawiają przed tłumaczem nie lada wyzwanie. Poniższy fragment, zaczerpnięty z *BFG*, zawiera opinię tytułowego Wielkiego, Przyjaznego Olbrzyma (ang. *Big Friendly Giant*) na temat ludzi, których uważa za niedowiarków.

The matter with human beans is that they is absolutely refusing to believe in anything unless they is actually seeing it in front of their own schnozzles (Dahl 2007 [1982]: 127).

W tym cały sękacz, że ludzie nie wierzą w nic, czego im się nie pode-
tknie pod sam kinos [tłum. M. Kłobukowski].

Kłopot z ludzinkami jest taki, że wierzą tylko w to, co mają pod sa-
mymi nosami [tłum. J. Łoziński].

Obaj polscy tłumacze podjęli próbę oddania niestandardowego ję-
zyka tytułowego bohatera. Więcej neologizmów występuje we wcze-
śniejszym o dziesięć lat przekładzie Michała Kłobukowskiego. Może to
zaskakiwać, ponieważ powszechnie uważa się, że dawniej kładziono
większy nacisk na aspekt poprawnościowy, podczas gdy obecnie fa-
woryzuje się zabawę.

4 Talia, muza komedii. Komizm w przekładzie

Problem humoru w przekładzie nie jest typowy wyłącznie dla lite-
ratury dziecięcej – żarty językowe, komizm sytuacyjny czy parodie
spędzają sen z powiek wszystkim tłumaczom. Dla badaczy mogą być
zaś użytecznym narzędziem do porównywania kultur. Parafrazując
znane powiedzenie: powiedz mi, z czego się śmiejesz, a powiem ci,
kim jesteś. W przypadku książek dla dzieci w grę wchodzi dodatkowo
kwestia tabu (z czego można żartować z dziećmi?) oraz tzw. podwój-
nego adresata (czy żart skierowany jest do dzieci czy do czytających
im dorosłych?). Źródłem większości problemów jest to, że, zdaniem
jednego z najznamienitszych teoretyków komizmu:

[a]by śmiech zrozumieć, trzeba osadzić go w przyrodzonym mu środo-
wisku, którym jest społeczeństwo, przede wszystkim zaś trzeba okre-
ślić jego funkcję społeczną, tzn. jego użyteczność (Bergson 1995: 34).

Przekład, który z definicji pociąga za sobą zmianę „przyrodzonego
środowiska”, może doprowadzić do zatracenia elementów komicznych.

Humorem zakorzenionym w kulturze anglosaskiej przesycony jest utwór Edwarda Goreya *The Gashlycrumb Tinies* (1963). Ilustrowana przez autora rymowana historyjka opowiada o dzieciach, które poniosły śmierć w drastycznych okolicznościach. Każda strona prezentuje nową ofiarę o imieniu rozpoczynającym się na kolejną literę alfabetu, a brutalnie realistycznej ilustracji towarzyszy lakoniczny podpis (np. *K is for Kate who was struck with an axe*). Na język polski historyjkę przełożył Michał Rusinek (*Cmentarzyk*, 2011). Wydaje się, że makabryczny humor został zachowany – oryginalnej ilustracji towarzyszy podpis po polsku (*K jak Karolcia walnięta toporem*); los Kate/Karolci nie dostarczy badaczowi żadnych ciekawych obserwacji. Warto jednak zauważyć, że popularny w krajach anglojęzycznych oryginał doczekał się przekładu dopiero po niemal czterdziestu latach, co może^[3] świadczyć o tym, że kultura polska musiała dojrzeć do przyjęcia obcego dla jej wrażliwości tekstu. Wykorzystując adekwatnie makabryczną metaforę przekładu jako formy kulturowego kanibalizmu (Dąbska-Prokop 2005) można powiedzieć, że humor Goreya długo był nie w smak polskiemu ludożercy.

5 Euterpe, muza poezji lirycznej. Dźwięczność

W książkach dla dzieci, które bardzo często czytane są na głos, ważną rolę odgrywa warstwa dźwiękowa. Zdaniem fińskiej badaczki Riitty Oittinen tekst tłumaczenia powinien „żyć, płynąć i smakować wspianiale na języku czytającego rodzica” (2005: 32 [tłum. DM]). Konieczność odtworzenia (albo – jak uważa Oittinen – stworzenia) dźwięcznego tekstu w nowym języku bywa dużym wyzwaniem dla tłumacza. Dzięki analizie oryginałów i przekładów badacz może zaś porównywać

[3] Choć nie musi, bo na decyzję o przetłumaczeniu i wydaniu książki składa się również wiele pozatekstowych czynników, np. koszt wykupienia praw autorskich.

różne tradycje literackie pod względem znaczenia przypisywanego „teatralnym” aspektom tekstu oraz sposobów budowania onomatopieczności w języku.

Autorem, który przywiązywał ogromną wagę do warstwy dźwiękowej swojej prozy, był cytowany już Roald Dahl. Załączki jego książek powstawały przy dziecięcych łóżeczkach, kiedy snuł córkom i synowi opowieści na dobranoc. Jego teksty nadal mają cechy języka mówionego, a skłonność do spiętrzania onomatopei i aliteracji sprawia, że rzeczywiście żyją i płyną wartko.

Cytowany poniżej fragment to część tyrady, którą pod adresem tytułowego BFG wygłasza inny, znacznie większy olbrzym. Wściekły potwór obrzuca BFG pełnym neologizmów stekiem obelg, a treść niemal ustępuje tu miejsca rozkoszowaniu się dźwięcznością angielszczyzny. Michał Kłobukowski odtworzył tę tyradę w tłumaczeniu, zręcznie wykorzystując potencjał dźwiękowy języka polskiego (np. dźwięk „sz”).

Ruddy little runt! Troggy little twit! Shrivelly little shrimp! Mucky little midget! Squaggy little squib! Grobby little grub! (Dahl 2007: 96).

Skurłowaciały kurpudel! Mięsziszowaty mazgaj! Zrobalczywiały gliszczak! Krasulowaty krasnoglut! Spleszniczały grzypleszcz! [tłum. M. Kłobukowski 1991: 60].

6 Terpsychora, muza tańca i zabawy. Jedzenie w tłumaczeniu

W literaturze dla dzieci jedzenie odgrywa szczególną rolę (Dymel-Trzebiatowska 2013: 179–185). Bywa elementem rytuału przejścia (np. w baśniach, a także wtedy, gdy Alicja musi zjeść ciasteczko, aby dostać się do Krainy Czarów), służy budowaniu idylli dzieciństwa (po dniu pełnym przygód na dzieci z Bullerbyn zawsze czeka pyszny obiad) oraz współtworzy opisaną przez Michaiła Bachtina (1975: 140)

kulturę dziecięcego karnawału opartego na zabawie i nadmiarze (nie bez przyczyny Pippi prosi w sklepie o 18 kilogramów cukierków). W przekładzie jedzenie może stanowić dodatkowo element obcości – tłumacz, który napotyka w książce tradycyjne, typowe dla danego kraju czy regionu potrawy musi zdecydować się albo na strategię egzotyjacji (zachowanie oryginalnej potrawy), albo udomowienia (zastąpienie jej funkcjonalnym odpowiednikiem z kultury docelowej). Badacze translatorskie wybory mogą wiele powiedzieć o postrzeganiu możliwości poznawczych dzieci czy stosunku kultury docelowej do obcości (utrudnia komunikację czy stanowi dodatkowy walor edukacyjny?).

Dla przykładu, w polskim tłumaczeniu książki *Mikołajek* typowo francuskie *croissant*, *pot-au-feu* i *boudin blanc* zamieniają się w swojego rogalika, rosół i kiszkę pasztetową (Gosciny 1964: 78; tłum. T. Markuszewicz, E. Staniszkis).

7 Urania, muza astronomii (przedstawiana z cyrklem i globusem). Zdrobnienia

Jak napisał Janusz Korczak: „Dziecko małe, lekkie, mniej go jest. Musimy się pochylić, zniżyć ku niemu” (1978: 148). W polskiej tradycji literackiej „pochylenie się” ku dziecku przejawia się czasem w częstym używaniu zdrobnień. Sufiksy deminutywne konotują najczęściej niewielkie rozmiary, często wskazują też na pozytywny (tzw. spieszczenia) lub ironiczny stosunek do desygnatu. Wysuwane czasem oskarżenia o nadużywanie zdrobnień w przekładach z angielskiego trudno udowodnić, bo w angielszczyźnie końcówki deminutywne występują bardzo rzadko, a funkcja zdrobnień realizowana jest lekcykalnie (*nice little house*) albo musi zostać odczytana z kontekstu (czyli jest kwestią interpretacji).

Czasem jednak wybór tłumacza wydaje się zmieniać zamysł autora. Za przykład może posłużyć przekład *The Borrowers* Mary Norton

pióra Marii Wisłowskiej. Pożyczalscy, małe, mieszkające pod podłogą istotki, szczyłą się swoim domostwem – z drobnomieszcząską skrupulatnością urządzają i dekorują swoją podziemną siedzibę, chlubiąc się tym, że kiedy ich krewni wegetują w mysich norach, oni mieszkają w prawdziwym pałacu, z dala od wszelkich niebezpieczeństw. Z poniższego opisu, choć jest to narracja trzecioosobowa, prześwituje punkt widzenia bohaterów:

His wife and child led more sheltered lives in the homelike **apartments** under the kitchen, far removed from the dangers of the dreaded house above (Norton 1952: 15 [wyróżn. DM]).

Jego żona i córeczka zajmowały zaciszne **mieszkanko** pod podłogą kuchni, wolne od ryzyka i niebezpieczeństw, na jakie narażony był cały dom nad nimi [tłum. M. Wisłowska 1997: 19; wyróżn. DM].

Tłumacząc opisy ozdobnych wnętrz i zmyślnych urządzeń, Maria Wisłowska używa wielu zdrobnień, co jest zgodne z polską konwencją pisania i tłumaczenia dla dzieci. Sami Pożyczalscy raczej nie określiliby swojego lokum słowem „mieszkanko”, bo przyrostek sugeruje niewielki rozmiar albo stosunek pogardliwy, a oni są bardzo dumni ze swojego domostwa. Wydaje się, że stosując zdrobnienia, tłumaczka przedstawia *apartments* z punktu widzenia dorosłego, który patrzy na maleńkie istotki z politowaniem.

8 Erato, muza poezji miłosnej. Miłość jako motywacja

Jednym z zagadnień, które frapuje badaczy przekładu literatury dla dzieci, jest „etyczny” aspekt adaptacji – czy daleko idąca ingerencja w oryginał nie jest wyrazem braku lojalności wobec autora? Czy swoboda, z jaką traktowany jest tekst źródłowy, rzeczywiście wynika z konieczności dostosowania go do potrzeb młodych czytelników?

A może raczej jest pochodną peryferyjnego statusu książek dla dzieci w literackim polisystemie?

Oczywiście, badacze udzielają na te pytania różnych odpowiedzi. Niektórzy opowiadają się za tłumaczeniem jak najbliższym oryginałowi (Borodo 2006: 15–17), ale Riitta Oittinen w książce o znaczącym tytule *Translating for Children* proponuje nowe rozumienie lojalności – jej zdaniem tłumacz ma być lojalny nie wobec autora czy litery oryginału, lecz wobec czytelników w nowej sytuacji komunikacyjnej. W ujęciu badaczki tłumacz adaptuje z „miłości do dzieci i do literatury dziecięcej, tak żeby książki żyły i przemawiały językiem dzieci. Lojalność to szacunek nie tylko dla tekstu zawartego w samych słowach, w formach czy w treści – lojalność sugeruje szacunek dla całej sytuacji opowiadania, podczas której tekst jest interpretowany dla nowych czytelników” (2005: 84 [tłum. DM]).

9 Polihymnia, muza pantomimy. Ilustracje

W książkach dla dzieci bardzo ważne są ilustracje, bo jak stwierdziła sama Alicja, „[n]a co komu książka bez obrazków i bez rozmów?” (Carroll 2012: 7; tłum. E. Tabakowska). Cenione przez dzieci, dla tłumaczy mogą być zarówno utrudnieniem, jak i ułatwieniem.

Emer O’Sullivan pisze o ograniczeniach formalnych, z którymi muszą borykać się tłumacze serii wydawanych przez Disneya. Książki ukazują się w tym samym formacie na całym świecie: w ilustracje z kreskówek wkomponowane jest pole tekstowe, które tłumacz musi wypełnić tekstem (2005: 130). Miejsca ma zawsze tyle samo, niezależnie od języka, więc nierzadko tłumacze muszą przykrawać treść niczym brzydkie siostry swoje stopy.

Ilustracje mogą też stanowić dla tłumacza ograniczenie treściowe. Tłumacząc historyjkę Goreya (por. 4. Talia, muza komedii), Michał Rusinek musiał nie tylko znaleźć imię rozpoczynające się na odpowiednią literę i zrymować kolejne wersy, lecz także usmier-

cić bohaterkę w odpowiedni sposób, tak „jak widać na załączonym obrazku”.

Zdaniem niektórych ilustracje mogą stanowić dla tłumacza wskazówki interpretacyjne. W posłowie do swojego przekładu *Alicji w Krańcu Czarów* Elżbieta Tabakowska wspomina, że opracowując strategię przekładową, kierowała się też specyfiką ilustracji Tove Jansson, z którymi wydawnictwo Bona miało opublikować przekład (2012: 115). O ile na kultowych ilustracjach Johna Tenniela bohaterka wygląda osobiście (ma nadnaturalnie dużą głowę) i jest raczej dziewiętnastowieczna, o tyle Alicja fińskiej ilustratorki (ubrana w prostą białą sukienkę i z rozpuszczonymi włosami) jest ponadczasowa. Choć w kieszeni nadal ma bakalie, a nie żelki, równie dobrze mogłaby stać się Alicją urodzoną w dwudziestym pierwszym wieku.

Podsumowanie

Powyższa próbka zagadnień CLTS pokazuje różnorodność nowej dyscypliny – łączy ona elementy językoznawstwa, literaturoznawstwa, pedagogiki i sztuk pięknych. Interdyscyplinarność przekładoznawstwa literatury dziecięcej stanowi duże wyzwanie dla badaczy, bo wymaga od nich otwartego umysłu i szerokich kompetencji. Badania jednak prowadzić warto, bo, parafrazując Stendhala, przekład książki dla dzieci jest jak zwierciadło, w którym może się przejrzeć kultura docelowa. I zobaczyć, jakie ma o młodzieży mniemanie...

Bibliografia

- BACHTIN, Michaił. 1975. *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Tłum. A. i A. Goreniewie. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BERGSON, Henri. 1995. *Śmiech. Esej o komizmie*. Tłum. S. Cichowicz. Warszawa: Wydawnictwo KR.

- BORODO, Michał. 2006. *Children's Literature Translation Studies? Zarys badań nad literaturą dziecięcą w przekładzie*. „Przekładaniec” 16, s. 12–23.
- CARROLL, Lewis. 2012. *Alicja w Krainie Czarów*. Tłum. E. Tabakowska. Kraków: Bona.
- CIEŚLIKOWSKI, Jerzy. 1985. *Literatura osobna*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- DAHL, Roald. 1991. *Wielkomilud*. Tłum. M. Kłobukowski. Warszawa: GiG.
- . 2003. *BFO*. Tłum. Jerzy Łoziński. Poznań: Zysk i s-ka.
- . 2007 [1982]. *The BFG*. London: Puffin.
- DĄBMSKA-PROKOP, Urszula. 2005. *Warsztat tłumacza i jego pułapki*. Kielce: Wyższa Szkoła Umiejętności.
- DYMEL-TRZEBIATOWSKA, Hanna. 2013. *Translatoryka literatury dziecięcej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- GOREY, Edward. 1998. *The Gashlycrumb Tinies*. London: Bloomsbury.
- . 2011. *Osobliwy gość i inne utwory*. Tłum. M. Rusinek. Kraków: Znak Emotikon.
- GOSCINNY, René. 1960. *Le Petit Nicolas*. Paris: Gallimard.
- . 1964. *Mikołajek*. Tłum. T. Markuszewicz, E. Staniszkis. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- KORCZAK, Janusz. 1978. *Prawo dziecka do szacunku* [w:] Wołoszyn, S. *Korczak*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- LEWICKI, Ryszard. 1993. *Konotacja obcości w przekładzie*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- LINDGREN, Astrid. 2002. *Pippi Pończoszanka*. Tłum. I. Szuch-Wyszomirska. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- NORD, Christiane. 1997. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- NORTON, Mary. 1952. *The Borrowers*. London: Dent.
- . 1997. *Kłopoty rodu Pożyczalskich*. Tłum. M. Wisłowska. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- OITTINEN, Riitta. 2000. *Translating for Children*. London – New York: Garland.
- O’SULLIVAN, Emer. 2005. *Comparative Children’s Literature*. London: Routledge.

- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra. 2001. *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. Kraków: Universitas.
- PAPROCKA, Natalia; Wesoła, Justyna. 2009. *Przypisy w przekładach literatury dla dzieci i młodzieży na przykładzie księzek wydawnictwa Nasza Księgarnia* [w:] Skibińska, Elżbieta (red.) *Przypisy tłumacza*. Wrocław – Kraków: Księgarnia Akademicka.
- TABAKOWSKA, Elżbieta. 2012. *Gdzie twój iPad, Alicjo* [w:] Górnikiewicz, Joanna; Piechnik, Iwona; Świątkowska, Marcela (red.) *Le Petit Prince et les amis au pays des traductions*. Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 389–400.
- TUWIM, Irena. 1981. *Między tłumaczeniem a adaptacją* [w:] Balcerzan, Edward; Rajewska, Ewa (red.) 2007. *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 186–187.

Summary

The article presents a sample of problems encountered by translators of children's literature and discussed by scholars within the framework of Children's Literature Translation Studies (CLTS). The picture which emerges out of even such a sketchy presentation is that of an interdisciplinary and highly challenging field. It can be argued, however, that the research is worth pursuing as it provides scholars with valuable insights into their respective cultures.

Key words

censorship, children's literature, domestication, foreignisation, interdisciplinary research

ALEKSANDRA MICHALSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Jeszcze raz w Nibylandii. O polskich przekładach *Piotrusia Pana* Jamesa Matthew Barriego. Rekonesans eseistyczny

Dawno, dawno temu, gdzieś we wschodniej Szkocji, pomiędzy miastami Dundee i Aberdeen, w małej wiosce Kirriemuir, urodził się James Matthew Barrie, znany światu jako autor właściwie jednej książki, która z początku książką wcale nie była – ale wszystko po kolei. Chcę jeszcze na chwilę powrócić do rodzinnej miejscowości pisarza: dziś w samym jej sercu zobaczyć można pokrytą zielenią patyny figurę chłopca grającego na fujarce: to Piotruś Pan, jedyny syn Jamesa Matthew Barriego, jedyny, nieprawdziwy i nieśmiertelny zarazem.

Dzieciństwo autora przygód Piotrusia Pana dalekie było od idylli: James urodził się w ubogiej rodzinie jako przedostatni z dziesięciorga rodzeństwa, ale to nie ubóstwo i ciasnota szkockiego domku położyły się cieniem na życiu chłopca. Gdy James miał sześć lat, pod łyżwami starszego brata Davida, czternastoletniego ulubieńca matki, załamał się lód. Tragiczna śmierć dziecka pogrzyżyła panią Barrie w depresji, a z rozpaczony nie mogła wydobyć jej nawet miłość najmłodszego syna, który daremnie starał się przynieść matce pocieszenie i zyskać jej uwagę, przebierając się w za duże ubrania zmarłego brata^[1]. Ko-

[1] James zapadł na rzadką chorobę, w wyniku której do końca życia nie miał więcej niż 150 centymetrów wzrostu (Olech 2006).

leje życia zaprowadziły Barriego do Londynu, o którym pisał jako o swoim ukochanym mieście. Jego londyńska twórczość dramatyczna i eseistyczna została szybko doceniona, ale prawdziwym sukcesem była dopiero sztuka *Peter Pan Or The Boy Who Would Not Grow Up*, wystawiona na deskach teatru 27 grudnia 1904 roku, a siedem lat później wydana przez Barriego jako powieść pod tytułem *Peter and Wendy*. Sama sztuka w formie książki ukazała się natomiast kolejnych siedemnaście lat później, w 1928 roku. Poprzedziła ją dedykacja autora o tytule *Dla całej piątki*. Kim owa piątka była – o tym należy powiedzieć, bo bez niej nigdy nie pojawiłby się Piotruś Pan. Oto początek dedykacji:

Skoro w końcu wydana zostaje sztuka o Piotrusiu Panu, trzeba poczynić pewne wyznania przełamujące ciszę, a pomiędzy nimi nie może zabraknąć oświadczenia, iż nie przypominam sobie, bym kiedykolwiek tę sztukę napisał. Jednakże o tym niebawem. Po pierwsze bowiem pragnę ofiarować Piotrusia całej Piątce, bez której nie mógłby on zaistnieć. Mam nadzieję, moi kochani panowie, że przez pamięć o tym, kim dla siebie byliśmy, przyjmiecie tę dedykację wraz z wyrazami szczerzego oddania waszego przyjaciela. (...) Czyż to nie my po raz pierwszy sprowadziliśmy Piotrusia na ziemię tą stepioną strzałą wystrzeloną w Ogrodach Kensingtonskich? Pamiętam, jak byliśmy pewni, że nie żyje – a jemu tymczasem zabrakło tylko tchu – i po chwili ekscytacji z naszego walecznego czynu najwrażliwszy z nas zaszlochał, a wszyscy pomyśleli o policji (Barrie 1928: 5 [tłum. AM]).

Rzeczywiście, bez pięciu braci Llewellyn Davies (każdy, kto widział film Marca Forstera *Finding Neverland*, zapewne świetnie ich pamięta) nie istniałby Piotruś. Przyjaźń, o której mówi Barrie, narodziła się w 1897 roku, w londyńskich Ogrodach Kensingtonskich, gdzie pisarz spotkał dwóch najstarszych chłopców, czteroletniego George'a i trzyletniego Jacka, spacerujących z nianią po parku. Wspólne zabawy

z przyszywanym wujkiem Jimmym, odbywające się gdzieś na pograniczu tego, co realne i tego, co zmyślane, stały się kanwą opowieści o chłopcu, który nie chciał i nie musiał dorosnąć: Piotruś Pan to po trosze każdy z pięciu braci i oni wszyscy razem, z tą różnicą, że dla realnych chłopców Nibylandia mogła być tylko pięknym, lecz utraconym marzeniem.

W Polsce Piotruś Pan pojawił się po raz pierwszy w przedwojennym przekładzie Zofii Rogoszówny, który od razu wprowadził zamieszanie związane z tytułami. Książeczka, nosząca tytuł *Przygody Piotrusia Pana*, jest zupełnie innym tekstem, niż *Piotruś Pan. Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy* przetłumaczone przez Macieja Słomczyńskiego w roku 1958. Utwór, który Rogoszówna przełożyła pod mylącym tytułem, w Polsce znany jest dziś jako *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich* (tłumaczenie Słomczyńskiego z 1991 roku). Pierwotnie był to fragment powieści Barriego dla dorosłych *The Little White Bird*, wydanej w roku 1902. Po sukcesie sztuki o Piotrusiu wycinek powieści został przez wydawców opublikowany jako *Peter Pan in Kensington Gardens* wraz z wiktoriańskimi ilustracjami Arthura Rackhama.

Tymczasem kanoniczna i powszechnie znana historia rodzeństwa Darling, Wendy, Johna i Michaela, którzy odlatują do Nibylandii, nosiła pierwotnie tytuł *Peter and Wendy*. Pierwszy polski przekład tej wersji, o tytule *Piotruś Pan i Wandzia*, wyszedł w 1938 roku spod pióra Alicji Strasmanowej i nie był to przekład oryginalnego dzieła Barriego, lecz jego adaptacji, dość luźno odpowiadającej pierwowzorowi, dokonanej w 1931 roku w Londynie przez May Byron (tytuł utworu brzmi: *J.M. Barrie's Peter Pan & Wendy Retold by May Byron for Boys and Girls with the Approval of the Author*). Następnie ukazało się wspomniane już tłumaczenie Macieja Słomczyńskiego (publikowane czasem pod tytułem *Przygody Piotrusia Pana*), które przez pół wieku cieszyło się niczym niezagrożoną pozycją w kanonie literatury dziecięcej – aż do 2006 roku, kiedy to w Krakowie wydany został przekład autorstwa Michała Rusinka – *Piotruś Pan i Wendy*.

Zanim przejdziemy do szczegółowej analizy kilku wybranych miejsc dwóch ostatnich z wymienionych przekładów, chciałabym jeszcze zauważyć, że tłumaczeniowe koleje losów opowieści o Piotrusiu potwierdzają obiegową opinię, że każde pokolenie powinno dokonać własnego przekładu arcydzieł literatury – dziecięcej czy niedziecięcej. Zapewne istnieją przekłady, które starzeją się szybciej i dotkliwiej od innych: do takich należy niewątpliwie tłumaczenie Zofii Rogoszówny. Tłumaczenie owo, zgodnie z duchem czasu, w którym powstawało, wygładza i wychowuje *Piotrusia Pana* na dobrego chłopca i przykładną książeczkę, tak iż z dzieła pełnego czarnego, chropowatego humoru, błyskotliwego dowcipu i całkiem poważnej refleksji o życiu zostaje tylko historyjka dla dzieci, wypiękniona i naiwna. Pomijam fakt, że Rogoszówna uszczupła tekst *Piotrusia Pana w Ogrodach Kensingtonskich* o znaczący, choć niewesoły fragment końcowy, przedstawiający Piotrusia jako grabarza niemowląt, które wypadły z wózków podczas spacerów (Olech 2006). Tłumaczka konsekwentnie stosuje strategię udomawiającą, która rozmywa tło wydarzeń, niezwykle wyraziste przecież w oryginale: zamiast Ogródów Kensingtonskich jest tu Park Leśny, zamiast Londynu – wielkie miasto, nie mówiąc już o imionach dzieci występujących w powieści (Danio zastąpił Davida, Marynka – Mabel, a Tonia – Maimie). Nie mógłby się mylić bardziej ten, kto na podstawie tego przekładu chciałby wnioskować o stylu literackim Barriego. Dzisiejszego czytelnika najbardziej chyba razi nagromadzenie deminutywów, które nadaje narracji charakter stereotypowej dziecinności i infantylności. Oto fragment przekładu Rogoszówny (Barrie 1990: 29) zestawiony z odpowiednim miejscem w tłumaczeniu Słomczyńskiego (Barrie 1994: 14):

Co dzień odwiedzaliśmy małe gniazdko, ale zaglądaliśmy doń tylko wówczas, kiedy żadnego z psotnych chłopaków nie było w pobliżu. Co dzień sypaliśmy dookoła krzaczka okruszki, a ptaszyna podnosiła główeczkę na nasz widok i tak się z nami oswoiła, że trzepotała

skrzydełkami na powitanie. Ale kiedyśmy przybyli pewnego razu, w gniazdeczku brakowało dwóch jajeczek. Nazajutrz nie było już ani jednego. [tłum. Z. Rogoszówna]

Każdego dnia, kiedy byliśmy w Ogradach, szliśmy w odwiedziny do gniazda, pilnując się, żeby żaden okrutny chłopiec nie zauważył nas i rozsypywaliśmy okruchy. Wkrótce ptak uznał nas za przyjaciół i siedział w gnieździe patrząc na nas serdecznie i unosząc przygarbione ramiona. Lecz kiedy pewnego razu zaszliśmy tam, w gnieździe były tylko dwa jajka, a następnym razem nie było żadnego. [tłum. M. Słomczyński]

Uwagi te nie stanowią próby całkowitego pograżenia przekładu Rogoszówny i odmawiania mu jakichkolwiek zalet, a jedynie stwierdzenie faktu o starzeniu się przekładów i ich śmiertelności: to, co dziś wydaje się rażącą manierą obciążającą tłumacza, ponad sto lat temu mogło brzmieć całkowicie naturalnie w uszach odbiorcy zarówno dorosłego, jak i dziecięcego. Nieco zaskakuje natomiast fakt, że *Piotruś Pan*, w przeciwieństwie do innych arcydzieł literatury dziecięcej, nie doczekał się liczniejszej serii translatorskiej – w kilkudziesięcioletnich odstępach czasowych język przecież znacznie się zmienia, tak samo, jak kultura.

Jeśli chodzi o zdrobnienia, tylko jedno z nich odziedziczył Maciej Słomczyński po Zofii Rogoszównie – i chyba nikt nigdy nie zakwestionował tego wyboru tłumaczy. Chodzi mianowicie o zdrobnienie imienia głównego bohatera opowieści: Peter (Piotr) stał się Piotrusiem i najprawdopodobniej na zawsze już jego imię pozostanie uroczym niedorosłem, bo przecież trudno wyobrazić sobie jakikolwiek inny przekład. W tym względzie żadnej rewolucji nie proponuje również Michał Rusinek, który w wielu miejscach przekładu będzie, jak się wydaje, czynił ukłon w stronę swego poprzednika. Tu chciałabym zaznaczyć, że oba przekłady, które będą punktowo zestawiać, znako-

micie oddają zarówno sens, jak i charakter oryginału, a między sobą różnią się przede wszystkim stylem i sposobem rozłożenia akcentów. Ale dość przedwczesnych konkluzji: czas zajrzeć do wnętrza pokoju dziecinnego w domu państwa Darling, w którym niedługo zagości cień Piotrusia Pana.

Zanim dzieci odlecą, w pokoju rozegra się następująca scena pomiędzy synem i ojcem: Michael, najmłodszy z rodzeństwa, nie chce zażyć niesmacznego lekarstwa, które przed snem podaje mu Nana, wierna piastunka-bernardyn. Pan George Darling (lub pan Jerzy Darling u Słomczyńskiego), pragnąc nauczyć syna męznego zachowania, oświadcza, że dla dobrego przykładu z chęcią zażyłby własne lekarstwo, *znacznie paskudniejsze* od specyfiku przeznaczonego dla Michaela – gdyby tylko nie zgubił buteleczki. Buteleczka jednak szybko się odnajduje (w rzeczywistości nigdy nie była zgubiona, tylko ukryta przez sprytnego pana Darling, ukryta jednak nie dość starannie) i ojciec musi spełnić wcześniejszą deklarację, by nie stracić szacunku w oczach dzieci. Następuje wymiana zdań, którą przytaczam w przekładzie Rusinka (Barrie 2006: 26–27) i Słomczyńskiego (Barrie 2010: 28–30):

- Tata pierwszy – powiedział Michael, który miał podejrzliwą naturę.
 - Wiecie, że może mi się zrobić po tym niedobrze – zagroził ojciec.
 - No, dalej, tato – powiedział John.
 - Nie mów do mnie w ten sposób! – krzyknął ojciec.
- Wendy była dość zdumiona.
- Myślałam, że z łatwością je połykasz, tato.
 - Nie o to chodzi – odparł. Chodzi o to, że w mojej szklance jest więcej niż na łyżce Michaela. – Jego dumne serce w tej chwili omal nie pękło. – A to nie *fair*. Nawet gdyby to miały być moje ostatnie słowa, powtórzę: to nie *fair*.
 - Tato, ja czekam – powiedział chłodno Michael.
 - Łatwo ci powiedzieć, że czekasz. Ja też czekam.

- Tata się trzęsie jak galareta!
- Sam się trzęsiesz jak galareta!
- Ja się nie boję.
- Ja też się nie boję.
- No to wypij.
- No to ty wypij.

Wendy wpadła na świetny pomysł.

- Może wypijecie obaj równocześnie?
 - Oczywiście – powiedział pan Darling. – Jesteś gotowy, Michael?
- Wendy powiedziała więc: „raz, dwa, trzy”, i Michael wypił swoje lekarstwo, ale pan Darling schował swoje za siebie. [tłum. M. Rusinek]

- Ojciec pierwszy – powiedział Michał, który miał podejrzliwą naturę.

- Może mi się zrobić słabo – zagroził ojciec.
- Jazda, ojcze! – powiedziała Janek.
- Trzymaj język za zębami, Janku! – zawołał gwałtownie ojciec.

Wendy była zdumiona.

- Myślałam, że połykasz je zupełnie łatwo, tatusiu?
 - Nie o to chodzi – odparł. – Chodzi o to, że w mojej szklance jest o wiele więcej niż na łyżce Michała. – Jego dumne serce o mało nie pękło w tej chwili. – A to nie jest uczciwe. Nawet, gdyby to miały być moje ostatnie słowa, powtórzyłbym, że to nieuczciwe.
 - Czekam, ojcze – powiedział chłodno Michał.
 - Łatwo ci mówić, że czekasz. Ja też czekam.
 - Ojciec jest tchórzliwym plackiem.
 - Ty także jesteś tchórzliwym plackiem.
 - Ja się nie boję.
 - I ja się nie boję.
 - No to wypij.
- Wendy przyszedł do głowy znakomity pomysł.
- Dlaczego nie wypijecie obaj jednocześnie?

– Oczywiście – powiedział pan Darling. – Czy jesteś gotów, Michale?
Wendy dała hasło: – raz, dwa, trzy – i Michał wypił swoje lekarstwo,
ale pan Darling schował swoje za siebie. [tłum. M. Słomczyński]

Powyższa niewielka scenka dialogowa daje znakomite pojęcie o różnych strategiach translatorskich obu tłumaczy: starszy przekład autorstwa Słomczyńskiego jest „poważniejszy”, bardziej podniosły i nacechowany stylistycznie niż przekład Michała Rusinka: szczególnie użycie leksemu *ojcze* (choć jak najbardziej zgodnie z oryginalnym *father* Barriego), nadaje przekładanej rozmowie charakter oficjalny i kojarzący się bardziej ze stylem biblijnym, niż ze stylem zwykłej domowej utarczki słownej pomiędzy rodzicem i dzieckiem. Dość komicznie wypada też w zestawieniu *Jazda, ojcze!*, lecz być może jest to komizm zamierzony. Nieco przestarzała wydaje się konstrukcja niektórych zdań, w oryginale brzmiących bardzo naturalnie i dobrze naśladujących rytm dziecięcych kłótni, polegających na tzw. „odbijaniu piłeczki”. U Barriego cały humor przywołanej sytuacji zawiera się w tym, że pan Darling, szanujący się dorosły człowiek, poprzez konieczność wypicia lekarstwa na chwilę z powrotem staje się przerażonym małym chłopcem, próbującym zrobić wszystko, by odwlec ów straszny moment. Ten fenomen zrównania się ojca z synem odzwierciedlony zostaje w języku: pan Darling intuicyjnie przejmuje sposób mówienia Michaela i teraz obaj kłócą się w podobny, dziecinny sposób: *'Father's a cowardly custard.'* / *'So are you a cowardly custard.'* / *'I'm not frightened.'* / *'Neither am I frightened.'* / *'Well, then, take it.'* / *'Well, then, you take it'* (Barrie 1991: 20). W przekładzie Słomczyńskiego nie jest to do końca widoczne: odpowiedzi pana Darling na zarzuty syna – *Ty także jesteś tchórzliwym plackiem, I ja się nie boję* (Barrie 2010: 30) – są stylistycznie różne od wypowiedzi Michała i brzmią zdecydowanie jak słowa dorosłego, już to przez zastosowanie *także* zamiast *też*, już to przez podniosłą i sztuczną składnię zdania *I ja się nie boję*.

Wręcz przeciwnie jest u Rusinka: rytm wymiany uprzejmości – *Tata trzęsie się jak galareta! / – Sam trzęsiesz się jak galareta! / – Ja się nie boję. / – Ja też się nie boję. / – No to wypij. / – No to ty wypij* (Barrie 2006: 27) – zgrabnie nadaje rozmowie charakter dziecięcej przepychanki słownej. Tłumacz w dodatku dynamizuje całość i zabarwia ją uczuciowo, zamieniając dwa pierwsze wypowiedzenia, które w oryginale są oznajmijące, na wykrzyknienia. Styl przekładu Rusinka jest zdecydowanie bardziej potoczny, prostszy składniowo i chyba lepiej dostosowany do odbiorcy dziecięcego, a także do czytania na głos. Ciekawym momentem jest „odmładzające” język tłumaczenie protestu pana Darling za pomocą angielskiego zapożyczenia, zaczerpniętego wprost z dialogu Barriego: *And it isn't fair: I would say it though it were with my last breath; it isn't fair* (Barrie 1991: 20), co Rusinek przekłada jako *A to nie fair. Nawet gdyby to miały być moje ostatnie słowa, powtórzę: to nie fair* (ibid.).

Kwestią gustu jest sprawa oddania przez tłumaczy dziewiętnastowiecznego przezwiska użytego przez Michaela: *Father's a cowardly custard*. Oczywiście jest, że mowa o tchórzostwie pana Darling, cóż jednak ma z tym wspólnego i czym jest owo *custard*? Po pierwsze, jest to rodzaj budyniu, kremu czy, jak kto woli, puddingu, przyrządzanego z ubitych jajek i mleka, o konsystencji niestałej i trzęsącej się^[2] – właśnie tak, jak przerażony tchórz. Po drugie, budyniowa masa jest żółta, a w angielszczyźnie kolor ten kojarzony jest z tchórzostwem (o czym niekoniecznie wiedzą wszyscy Anglicy, bo pochodzenie skojarzenia jest dość zawiłe)^[3]. Po trzecie i najważniejsze: *cowardly custard* jest

[2] W tym i w kolejnych przypadkach przytaczam znaczenia leksemów angielskich za internetowym *Oxford English Dictionary*.

[3] Kariera koloru żółtego w niepochlebny kontekście rozpoczęła się pod koniec XVIII wieku w Anglii. Jak odnotowują ówczesne słowniki prowincjonalizmów, wyrażenie *yellow-belly* miało odnosić się do „mieszkańców Lincolnshire Fens, o których zwykło się żartobliwie mówić, że mają żółte brzuchy, podobnie jak

bohaterem dziecięcej rymowanki: *Cowardly, cowardly custard, you can't eat mustard*. Trudnym byłoby odnalezienie w polszczyźnie podobnej frazy: raczej nie jest nią określenie *tchórzliwy placek*, wymyślone przez Słomczyńskiego na potrzeby przekładu i nieistniejące w potocznym użyciu. Rusinkowe *trząść się jak galareta* jest natomiast zwrotem frazeologicznym („trząść się jak galareta – drzeć ze strachu lub zdenerwowania”, jak podaje słownik frazeologiczny (Skorupka 1985: 228)) o znaczeniu tożsamym z pochodzeniem frazy o angielskim żółtym puddingu. Lecz nie warto kruszyć kopii o wyższość jednej wersji nad drugą, gdy sens jest zachowany w obu przypadkach, a gra toczy się jedynie o subiektywną przyjemność lektury.

Tymczasem najwyższa pora wyruszyć do Nibylandii, której opis, znajdujący się na początku opowieści o Piotrusiu Panu, należy do najpiękniejszych partii lirycznych tekstu:

[F]or the Neverland is always more or less an island, with astonishing splashes of colour here and there, and coral reefs and rakish-looking craft in the offing, and savages and lonely lairs, and gnomes who are mostly tailors, and caves through which a river runs, and princes with

[cd. 3] miejscowe węgorki” [tłum. AM]; mogło też nawiązywać do niezdrowego, żółtawego koloru skóry ludzi zamieszkujących tamtejsze okolice bagienne. Zresztą proveniencja wyrażenia nie jest do końca jasna – możliwe, że tak naprawdę nie o znaczenie tu chodziło, lecz o przyjemnie brzmiące, wpadające w ucho przezwisko – dość, że nie odnajdziemy tu żadnego powiązania z tchórzostwem: po nie należy wyruszyć do Stanów Zjednoczonych. Pierwsze użycie wyrażenia *yellow-belly* w tym kontekście pochodzi z raportu sprzed pewnej potyczki w Teksasie pomiędzy armią amerykańską a meksykańską, w którym autor wyraża nadzieję, że żołnierze Teksasu „nadzieją na bagnety każdego tchórze (*yellow-belly*) z meksykańskiej armii” [tłum. AM]. Istotnie zatem, kolor żółty i tchórzostwo spotkały się na zawilej drodze, pomiędzy Starym i Nowym Światem, a choć ich splot jest dość powszechnie rozpoznawany, trudno spodziewać się, by użytkownikom języka znane były koleje losu tejsze asocjacji (*Yellow-belly, The Phrase Finder*).

six elder brothers, and a hut fast going to decay, and one very small old lady with a hooked nose. It would be an easy map if that were all, but there is also first day at school, religion, fathers, the round pond, needle-work, murders, hangings, verbs that take the dative, chocolate pudding day, getting into braces, say ninety-nine, three-pence for pulling out your tooth yourself, and so on, and either these are part of the island or they are another map showing through, and it is all rather confusing, especially as nothing will stand still. (...) On these magic shores children at play are for ever beaching their coracles. We too have been there; we can still hear the sound of the surf, though we shall land no more (Barrie 1991: 7–8).

Obaj tłumacze stosują rozmaite zabiegi przy przekładaniu tego pięknego, lecz wcale nie tak oczywistego fragmentu, który przez Jamesa Barriego został odmalowany w kolorystyce znanym jego pięciu młodocianym przyjaciółom. A zatem w przekładach mamy *odmianę czasowników* (Rusinek) i *czasowniki nieregularne* (Słomczyński) zamiast *verbs that take the dative, tort czekoladowy* (Słomczyński) i *dzień deseru czekoladowego* (Rusinek) zamiast *chocolate pudding day, mówienie: „stół-z-powyłamywanymi-nogami”* (Rusinek) i *chrząszcz brzmi w trzcinie* (Słomczyński) zamiast *say ninety-nine* oraz *pieniązek za to, że samemu wyrwie się sobie ząb* (Rusinek) w miejscu *three-pence for pulling out your tooth yourself*. Wyraźnie widać więc, że obaj tłumacze dokonują w tym miejscu przede wszystkim przekładu kontekstu kulturowego, wpisując tym samym *Piotrusia Pana* w kontekst znajomy odbiorcy: zamiast określić odnoszących się do realiów typowo angielskich wprowadzone zostały określenia neutralne lub typowe dla realiów polskich. Jednocześnie oba przekłady odmalowują wyspę baśniową i oniryczną, oba też nazywają ją Nibylandią.

Nibylandię wymyślił Maciej Słomczyński i od czasu powstania jego przekładu (1958 r.) stała się ona powszechnie rozpoznawalną nazwą położonej na oceanie marzeń wyspy Piotrusia Pana, którą zamieszkują

syreny, wróżki, Indianie, piraci i Zagubieni Chłopcy. Nikt nigdy skutecznie nie podważył pomysłu Słomczyńskiego, rozpropagowanego w kulturze popularnej przez film animowany Disneya – wprawdzie Krystyna Wodnicka w wydanej w 1978 roku bajce muzycznej pt. *Przygody Piotrusia Pana* wprowadziła Bajlandię, lecz nazwa nie przyjęła się w szerszym obiegu. Tymczasem Nibylandia nie do końca odpowiada angielskiemu oryginałowi Neverland – wyspy, którą w szczególności określają słowa *My też tam byliśmy. Wciąż jeszcze słyszymy odgłos fal, chociaż już nigdy tam nie wrócimy* (Barrie 2006) – *We too have been there; we can still hear the sound of the surf, though we shall land no more* (Barrie 1991: 8). Gdybyśmy spróbowali powiedzieć to zdanie słowami nieco innymi, niż zrobił to James Barrie, mogłoby ono kończyć się tak: *we can still hear the sound of the surf, though we shall never land [there again]*.

Nigdylandia albo **Wyspa Nigdy** jest w tej opowieści najbardziej znaczącym i najbardziej przejmującym nośnikiem nostalgii związanej z upływającym czasem i pamięcią dawnych dni. Ostatni rozdział, zatytułowany *Gdy Wendy dorosła*, ukazuje nam postarzałą Wendy, która dawno straciła już umiejętność latania i może tylko stać w oknie, patrząc, jak Piotruś, wesoły, niewinny i bez serca, zabiera jej córeczkę Jane tam, dokąd ona sama nigdy już nie poleci. Wyspa ta jest dziecięcym marzeniem, które się spełnia – rozdział, w którym oczom dzieci po raz pierwszy ukazuje się Neverland, Barrie tytułuje *The Island Come True*, co przez polskich tłumaczy oddane zostaje niezupełnie, bo jako *Wyspa staje się prawdziwa* (Słomczyński) i *Wyspa rzeczywista* (Rusinek). Wyspa ta to miejsce, gdzie wszystko jest możliwe, ale nie jest możliwe zawsze, lecz raczej do czasu, gdy najbardziej autentycznym światem jest świat zabawy i wyobraźni, a bardziej realne jest to, co nierzeczywiste.

I tu Neverland spotyka się z Nibylandią: na wyspie posiłki są *na niby* i składają się z wymyślonych potraw, Wendy jest *na niby* matką Zagubionych Chłopców, a Piotruś – ich ojcem. Barrie używa na okre-

ślenie tych zabaw frazy *make-believe* (znaczącej tyle, co „udawać, wymyślać, wyobrażać sobie”): *You never exactly knew whether there would be a real meal or just a make-believe (...). Make-believe was so real to Peter that during a meal of it you could see him getting rounder* (Barrie 1991: 88), co Słomczyński tłumaczy jako *Lecz nigdy nie było wiadomo, czy zjedzą prawdziwy posiłek, czy tylko na-niby (...). Na-niby było dla Piotrusia tak prawdziwe, że podczas posiłków na-niby mogłeś zauważyć, jak się zaokrągla* (Barrie 2010: 106), a Rusinek *Nigdy właściwie nie było wiadomo, czy posiłek będzie prawdziwy czy na niby (...). Jedzenie na niby było dla Piotrusia tak rzeczywiste, że podczas takich posiłków można było dostrzec, jak się zaokrągla* (Barrie 2006: 99). Do Nibylandii dostosowują się też oryginalne nazwy niektórych mieszkańców wyspy: i tak na przykład zamiast *Never Tree* mamy w polskich tłumaczeniach Nibydrzewo (lub Niby-drzewo u Słomczyńskiego), natomiast z opresji w Lagunie Syren ratuje Piotrusia nie *Never Bird*, lecz Nibyptak (czy analogicznie Niby-ptak). W ten sposób Nibylandia traci nieco ze swej różnorodności i zostaje uproszczona, nie traci natomiast na spójności z pierwotną wizją tłumacza.

Niezależnie od jej nazwy, skoro jesteśmy już na wyspie, musimy skorzystać z okazji i zapoznać się z imionami choćby niektórych jej mieszkańców – w oryginale i w przekładzie. Niech pierwszą będzie *Tinker Bell*, w skrócie zwana przez Piotrusia *Tink* – imię kapryśnej wróżki, szalenie zazdrosnej o *Wendy*, nie jest wcale takie proste do przełożenia. Leksem *tinker*, swoje podstawowe znaczenie zawdzięczający rzemieślnikowi latającemu garnki (zabawny to kontrast z wdzięczną postacią wróżki), w Szkocji i Irlandii Północnej oznacza Cygana, włóczęgę i złodziejzka, a ponadto, w użyciu dawniejszym, był stosowany jako na poły pieszczotliwe, na poły karcące określenie małego urwisa, łobuziaka i ananasa. To jeszcze nie koniec wieloznaczności zawartych w jednym wyrazie: *tinker*, a szczególnie *tink*, jest przecież onomatopeją, naśladującą dźwięk dzwoneczka. Potwierdza to Barrie, pisząc o języku wróżek następująco: *The loveliest tin-*

kle as of golden bells answered him. It is the fairy language. You ordinary children can never hear it, but if you were to hear it, you would know that you had heard it once before (Barrie 1991: 26), co Słomczyński tłumaczy jako *Odpowiedziało mu najpiękniejsze dzwonenie, pochodzące jak gdyby od złotych dzwoneczków (...)* (Barrie 2010: 36), a Michał Rusinek: *Odpowiedziało mu coś, co brzmiało jak prześliczny odgłos złotych dzwoneczków (...)* (Barrie 2006: 33). A samo imię panny Tinker Bell? Słomczyński proponuje *Blaszany Dzwoneczek* (w skrócie – niewiele skracającym – *Blaszanecka*), natomiast Rusinek *Cynowy Dzwoneczek* (w skrócie *Cynka*). Oba przekłady są jak najbardziej uzasadnione (*blaszany* i *cynowy* to po angielsku oczywiście *tin*), żaden z nich nie oddaje też wieloznaczności słowa *tinker* (szczególnie znaczenia trzeciego) – do tego momentu są więc sobie równe. Wydaje się jednak, że pomysł Rusinka przewyższa tłumaczenie Słomczyńskiego pod względem dźwiękowym: krótkie słowo *Cynka*, prócz tego, że jest przyjemne dla ucha, zawiera w sobie metaliczne brzmienie, bliższe dźwiękom gry na trójkącie niż złotym dzwoneczkom.

Ostatnią chwilę cennego czasu w Nibylandii warto poświęcić na zapoznanie się z Zagubionymi Chłopcami (Barrie 2010: 72–73 i 2006: 67–68). Wśród nich większego problemu nie sprawia tłumaczenie imion Bliźniaków (Twins) noszących to samo miano u obu tłumaczy, a także (odpowiednio: u Słomczyńskiego i Rusinka) *Loczka/Kędziorka* (Curly), *Drobiny/Kruszyny* (Slightly) i *Stalówki/Stalowy* (Nibs), którego zgrubiałe imię w tłumaczeniu Rusinka jest kolejnym przejawem jego strategii translatorskiej, mającej na celu konsekwentne utrzymanie tekstu w stylu nieco bardziej potocznym niż styl Słomczyńskiego. Najwięcej kłopotu tłumaczowi sprawia *Tootles*, *nie najmniej odważny, ale najbardziej pechowy z całej walecznej gromadki* (Barrie 2006: 67), zwany *Milczkiem* u Słomczyńskiego i *Świstkiem* u Rusinka. Jego imię pochodzi od czasownika *to tootle*, oznaczającego z jednej strony świstanie (gwizdać, świstać, wydawać dźwięki na piszczałce, flecie), z drugiej zaś strony – bezcelowe włóczenie się (*to*

tootle – to walk, to wander casually or aimlessly), które w przypadku tego konkretnego Zagubionego Chłopca może być związane z jego melancholijnym usposobieniem. Świstka nieustannie omijają najkrwawsze i najbardziej ekscytujące przygody. Tłumaczenie Rusinka oddaje zatem tylko jedno z dosłownych znaczeń imienia, natomiast przekład Słomczyńskiego – Milczek – odbiega w ogóle od oryginału i opiera się tylko na cichym, łagodnym charakterze chłopca.

Choć powyższe analizy fragmentów przekładów i oryginału dają tylko częściowe pojęcie o zadaniach czekających na tłumacza arcydzieła Jamesa Barriego, jedno jest pewne: dla przekładającego Nibylandia to również wyspa tajemnicza i niełatwa. Tłumacząc *Piotrusia Pana*, należy bowiem – chyba przede wszystkim – unikać wszystkich stereotypowych znamion literackiej dziecięcości, by nie utracić słodko-gorzkiej powagi, przebijającej spod opowieści dla dzieci, która jednak opowieścią dziecinną ani infantylną nie jest. Zachować trzeba także chropawy, nieraz na czarno zabarwiony humor, pomysłowość nazewnictwa, błyskotliwość dialogów i wymagający liryzm opisów, przy ciągłej dbałości o warstwę dźwiękową tekstu, który musi sprawdzać się w głośnej lekturze – najmłodszy czytelnicy częściej przecież słuchają niż czytają samodzielnie.

Obaj polscy tłumacze Barriego – Maciej Słomczyński i Michał Rusinek – znakomicie spełniają te wymagania, oddając w przekładach sens i styl oryginału, przy czym Michał Rusinek „odmładza” tekst, tłumacząc *Piotrusia Pana* polszczyzną współczesną i codzienną, przez co jego przekład zyskuje naturalność, której w niektórych miejscach brak sześćdziesięcioletniemu bez mała przekładowi Słomczyńskiego. I trudno się temu dziwić: język, opowieść i jej przekład nie należą do świata Nibylandii i podlegają niszczącemu działaniu czasu. Tymczasem pora już wracać z Wyspy Nigdy. Po naszej stronie dorosłość, po tamtej dzieciństwo, a jedyną pociechą dla nas jest to, że do przekładów zawsze można powrócić. I na chwilę wyspa znowu stanie się rzeczywista.

Bibliografia

- ADAMCZYK-GARBOWSKA, Monika. 1988. *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*. Wrocław: Ossolineum.
- BARRIE, James M. 1928 [1904]. *Peter Pan Or The Boy Who Would Not Grow Up*. London: Hodder and Stoughton.
- . 1982. *Piotruś Pan. Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy*. Tłum. M. Słomczyński. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- . 1990. *Przygody Piotrusia Pana*. Tłum. Z. Rogoszówna. Poznań: Księgarnia św. Wojciecha.
- . 1991. *Peter and Wendy* [Dok. elektr.] <http://www.sandroid.org/GutenMark/wasftp.GutenMark/MarkedTexts/peter16.pdf> [2014.04.24].
- . 1994. *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*. Tłum. M. Słomczyński. Wrocław: Jasieńczyk.
- . 2006. *Piotruś Pan i Wendy*. Tłum. M. Rusinek. Kraków: Znak.
- . 2010. *Przygody Piotrusia Pana*. Tłum. M. Słomczyński. Kraków: Zielona Sowa.
- OLECH, Joanna. 2006. *Piotruś Pan powraca*. „Tygodnik Powszechny” 43 [Dok. elektr.] <http://www.tygodnik.onet.pl/piotrus-pan-powraca/e3l41> [2014.04.24].
- OXFORD ENGLISH DICTIONARY [Dok. elektr.] <http://www.oed.com.oxfordenglishdictionary.bu-169.bu.amu.edu.pl> [2014.04.25].
- PANTUCHOWICZ, Agnieszka. 2009. „Nibylandia”: *niby-przekłady Piotrusia Pana?* „Rocznik Przekładoznawczy” 5, s. 145–152.
- SKORUPKA, Stanisław. 1985. *Słownik frazeologiczny języka polskiego*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- YELLOW-BELLY, *The Phrase Finder* [Dok. elektr.] <http://www.phrases.org.uk/meanings/yellow-belly.html> [2014.04.25]

Summary

All children, except one, grow up. Among all the masterpieces of global literature for children, this story surely cannot be defined as a fairytale, even though it tells of wondrous events, a remote island, fairies, mermaids and children that are able to fly. A journey to Neverland is a flight on the wings of imagination, covered with golden fairy dust, but once the travellers long for homecoming, they shall never see the island again. *Peter Pan Or The Boy Who Would Not Grow Up* (1904) was a spectacular success of the Scottish playwright James Matthew Barrie, whose own childhood was far away from idyllic happiness. Seven years after its opening night, the play was adapted by the author into a story for the little ones, but there are many themes and thoughts in the book that are stereotypically not meant for children. The experience of *real-life* (not *making-believe*) strongly marked the language and style of *Peter Pan*. The article focuses on the Polish translations of *Peter and Wendy* by J.M. Barrie, especially those created by Maciej Słomczyński (*Przygody Piotrusia Pana*, 2010) and Michał Rusinek (*Piotruś Pan i Wendy*, 2006). The author of the article analyses selected fragments of the texts and tries to establish a critical comparison between different translation strategies, showing that translator's work with such a masterpiece is full of both challenges and surprises.

Key words

books for children in translation, James Matthew Barrie, literary translation, *Peter Pan*

JAKUB SZPAK
Uniwersytet Jagielloński

Solaryjskie twory, czyli analiza dendrogramów tłumaczeń *Solaris* Stanisława Lema

Solaris, powieść wydana po raz pierwszy w 1961 roku, to jedno z naj-słynniejszych dzieł Stanisława Lema, o czym świadczą liczne prze-kłady na wiele języków oraz trzy ekranizacje: w reżyserii Borysa Nirenburga z 1968 roku, Andrieja Tarkowskiego z 1972 roku i Ste-vena Soderbergha z 2002 roku (z George'em Clooneyem w roli głów-nej). *Solaris* to także jedyna powieść autora, która została przełożona na język angielski dwukrotnie, co zachęca do bliższego przyjrzenia się obu jej tłumaczeniom. Pierwsze tłumaczenie, autorstwa Joanny Kilmartin i Steve'a Coxa, ukazało się w 1970 roku. Jest to przekład pośredni z tłumaczenia francuskiego Jean-Michela Jasienko z 1966 roku. Nowszy angielski przekład, którego autorem jest Bill Johnston, wydano w 2011 roku. Jak możemy się dowiedzieć z artykułu w „The Guardian” omawiającego nowo wydane tłumaczenie Johnstona, sam Lem nie miał pochlebnego zdania o starszym, pośrednim przekładzie (Flood 2011). W tymże artykule wypowiada się również Johnston: „wiele rzeczy nam umyka, gdy książki są tłumaczone na angielski za pośrednictwem innego przekładu, a jednak uderzyła mnie ilość opuszczeń, dodatków i zmian w wersji z 1970 roku” (ibid. [tłum. JS]). Przykład, który przedstawił Johnston, wraz z dodatkowym fragmen-tem zaproponowanym przez autora niniejszego artykułu, przedsta-wia poniższa tabela:

TAB. 1. Porównanie przykładów z tekstu oryginalnego i dwóch tłumaczeń *Solaris*^[1]

Tekst oryginalny	Kilmartin i Cox	Johnston
– Harey! Skuliła się jeszcze bardziej.	I called her name and asked her what was wrong but she	“Harey!” She curled up even more.
– Co z tobą?... Harey... (102).	only curled up tighter (106).	“What’s wrong? Harey...”
– Nie troszcz się o nic. Stacja cię odbierze – powiedzia. – Szczęśliwej drogi! (5).	“Don’t worry about a thing. The Station will pick you up in flight. Have a good trip!” (1).	“Don’t worry about a thing. The Station will bring you in,” he said. “Bon voyage!”

Pierwszy przykład ilustruje, jak pośredni przekład z języka francuskiego na język angielski zastępuje opisy dialogami. Według Johnstona zdarza się to wielokrotnie (Flood 2011). W drugim fragmencie możemy z kolei zaobserwować różnice w stopniu naturalności i potoczności przekładów. *The Station will bring you in* w porównaniu do *pick you up in flight* jest krótsze i bardziej naturalne w kontekście komunikacji radiowej. Zwraca też uwagę druga różnica, czyli zwroty: *Have a good trip!* i *Bon voyage!* To drugie sformułowanie pojawia się oczywiście we francuskim przekładzie Jean-Michela Jasienko. „Zlewa” się tam z resztą francuskiego tekstu i w związku z tym zostaje prze-

[1] Autor korzystał z wydań: *Solaris* (Warszawa 1961: Wydawnictwo Obrony Narodowej), *Solaris* (New York 1987: Harvest, tłum. J. Kilmartin, S. Cox) oraz *Solaris* (New York 2011: Premier Digital Publishing [e-book], tłum. B. Johnston). Odniesienia do numerów stron w tabeli będą dotyczyć tych wydań. Cyfry umieszczone w nawiasach po cytatach z utworu lub jego przekładu oznaczają numery stron w cytowanym dziele. W przypadku wydania e-book numerów stron nie podano.

tłumaczone przez Joannę Kilmartin i Steve'a Coxa, choć *bon voyage* używane jest też często w języku angielskim. Zwrotu użył z kolei Bill Johnston, biorąc najwyraźniej pod uwagę fakt, że wymawia się go szybciej, przez co jest on bardziej naturalny w kontekście rozmowy przez radio. Na podstawie powyższych obserwacji można stwierdzić, że dwa przekłady *Solaris* dają możliwość ciekawego zestawienia. Celem niniejszego artykułu nie jest jednak dokonanie tradycyjnej analizy porównawczej przekładu, lecz analiza z zastosowaniem metod stylistyki komputerowej. Ma to wykazać, że w tym celu można z powodzeniem stosować metodę ilościową, uzupełniając standardowe porównania.

Materiał do porównań stanowiło 14 rozdziałów *Solaris* w obu angielskich tłumaczeniach, zapisanych w osobnych plikach tekstowych. Korpus składał się zatem z 28 plików, które zanalizowano za pomocą pakietu *stylo* (Eder et al. 2013) dla programu statystycznego R. Główna funkcja pakietu, nosząca tę samą nazwę – *stylo* – analizuje korpus pod kątem częstości występujących słów, na podstawie których za pomocą Delty Burrowsa (Burrows 2002: 269) oblicza odległości (tj. różnicę lub podobieństwo) pomiędzy tekstami. Końcowe wyniki *stylo* przedstawia w formie graficznej – za pomocą wykresów, tzw. dendrogramów, na których teksty najbardziej podobne (będące najbliższymi sąsiadami pod względem częstości słów) są umieszczone na sąsiednich gałęziach „drzewka”.

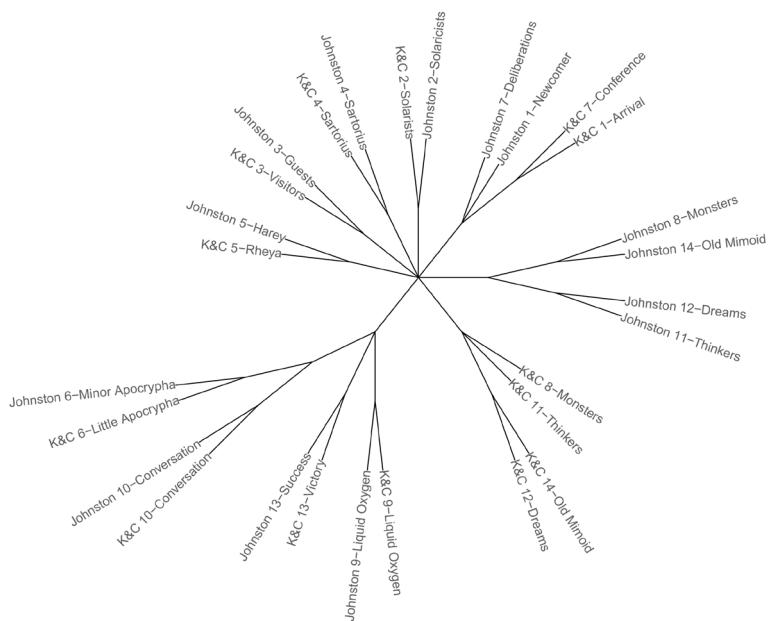
Następnie te same pliki przeanalizowano programem antyplagiatowym WCopyfind, który oblicza procentowy udział identycznych fraz o ustalonej długości w dwóch tekstach, po czym przedstawia wyniki w formie tabeli. W przypadku omawianego korpusu poszukiwano fraz o długości trzech oraz czterech słów. To drugie ustawienie zastosowano, by wyeliminować ewentualny wpływ utartych zwrotów, które w języku angielskim często składają się z trzech słów (na przykład *as soon as*) lub konstrukcji gramatycznych z czasownikami posiłkowymi (na przykład *I did not*).

Ostatnim etapem analizy było porównanie obu tłumaczeń za pomocą funkcji *oppose* z pakietu *stylo*. *Oppose* „przeprowadza analizę kontrastyczną dwóch zbiorów tekstów za pomocą Zety Burrowsa (2007) (...). Funkcja generuje wektor słów istotnie preferowanych przez testowanego autora oraz drugi wektor słów istotnie unikanych” (Eder et al. 2013: 24 [tłum. JS]). W rezultacie z pomocą *oppose* otrzymano listy słów preferowanych i unikanych przez Joannę Kilmartin i Steve’a Coxa – w odniesieniu do wersji Billa Johnstona. Za pomocą funkcji *stylo* wygenerowano dwa dendrogramy o następujących parametrach: 100–1000 MFW^[2], *culling* 0%^[3] oraz 30–90 MFW, *culling* 100%. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że zestawione zostały dwa przekłady tego samego tekstu źródłowego, można by oczekiwać, że odległości na dendrogramie będą niewielkie. W rzeczy samej, dendrogram 100–1000 MFW przedstawia idealne sparowanie: każdy rozdział ma swoją gałąź, która rozdziela się na dwie mniejsze gałązki z dwiema wersjami danego rozdziału. Taki wynik nie jest zaskakujący, gdyż w ujęciu całościowym teksty są do siebie w dużym stopniu podobne, a duży zakres najczęstszych słów (100–1000) i brak *culling* to podobieństwo jeszcze podkreśla. Inaczej ma się rzecz z dendrogramem o parametrach 30–90 MFW, *culling* 100%. W tym przypadku perspektywa zawęża się i skupia na różnicach. Dendrogram ten przedstawiono na poniższym rysunku:

[2] *Most Frequent Words* – badano przedział od pierwszych 100 do 1000 najczęściej występujących w korpusie słów, a następnie od 30 do 90 słów.

[3] *Culling* „wyrażony jest w procentach i określa liczbę tekstów w korpusie, w których dane słowo musi się pojawić, by być uwzględniane w analizie” (Rybicki 2012: 234 [tłum. JS]). W przypadku, gdy ten parametr wynosi 100%, dane słowo musi pojawić się we wszystkich tekstach w korpusie, by być brane pod uwagę. W przypadku *culling* 0% dane słowo jest uwzględnione w analizie, jeśli występuje przynajmniej w jednym z tekstów.

RYS. 1. Dendrogram rozdziałów *Solaris* w obu tłumaczeniach



Na tym wykresie również jest widoczne sparowanie rozdziałów. Jednak cztery rozdziały wyraźnie odstają od reszty: rozdział 8. – *Potwory*, 11. – *Myśliciele*, 12. – *Sny*, 14. – *Stary Mimoid*. Rozdziały te różnią się pod względem najczęściej występujących słów (od 30 do 90), co może oznaczać, że przetłumaczono je w odmienny sposób.

Dendrogram stał się zatem punktem wyjścia dalszych analiz, dostarczając więcej pytań niż odpowiedzi. Nakierowuje on uwagę na zjawiska dotyczące korpusu – „osobliwości” (Eder et al. 2013: x). W kolejnym kroku można sprawdzić, czy owe „osobliwości”, czyli cztery wyróżniające się rozdziały, wyróżniają się także w wynikach porównania tłumaczeń za pomocą programu WCopyfind. Zestawienie procentowego ujęcia zgodności tekstów przedstawiono w tabeli 2. (L – tłumaczenie Johnstona, R – tłumaczenie Kilmartin i Coxa).

TAB. 2. Zgodność tłumaczy *Solaris* – WCopyfind

Rozdz.	Idealna zgodność (4 słowa)	Idealna zgodność (3 słowa)	Zawartość rozdziału
1	434 (12% L, 12% R)	695 (19% L, 20% R)	Głównie dialog
2	843 (13% L, 14% R)	1296 (20% L, 21% R)	Narracja i rozważania
3	406 (14% L, 16% R)	587 (21% L, 23% R)	Głównie dialog
4	570 (10% L, 11% R)	948 (17% L, 19% R)	Głównie narracja, trochę dialogu
5	566 (10% L, 11% R)	1023 (19% L, 21% R)	Dialog i narracja
6	1141 (14% L, 14% R)	1719 (21% L, 22% R)	Głównie dialog
7	562 (10% L, 11% R)	917 (17% L, 18% R)	Głównie dialog + trochę narracji (kilka dłuższych fragmentów)
8	748 (7% L, 8% R)	1324 (13% L, 15% R)	Dialog + opis solaryj- skich tworów
9	540 (9% L, 11% R)	1025 (18% L, 21% R)	Głównie dialog (kilka dłuższych wy- powiedzi) + narracja (kilka dłuższych frag- mentów)
10	396 (9% L, 11% R)	624 (15% L, 17% R)	Głównie dialog (kilka dłuższych wy- powiedzi) + trochę narracji (kilka dłuższych frag- mentów)
11	618 (9% L, 10% R)	1020 (15% L, 16% R)	Narracja i opis teorii solarystycznych

Rozdz.	Idealna zgodność (4 słowa)	Idealna zgodność (3 słowa)	Zawartość rozdziału
12	337 (8% L, 9% R)	539 (13% L, 15% R)	Opis snów Kelvina
13	343 (11% L, 13% R)	550 (19% L, 22% R)	Głównie dialog
14	404 (9% L, 11% R)	681 (16% L, 18% R)	Głównie narracja + trochę dialogu
	Średnia: 10% L, 11,% R	Średnia: 17% L, 19% R	

Najwyższy stopień zgodności dwóch tłumaczeń to odpowiednio 16% i 23% dla fraz cztero- i trójwyrazowych – w przypadku rozdziału 3. *Goście* przetłumaczonego przez Joannę Kilmartin i Steve’a Coxa. Średnia arytmetyczna wszystkich wyników wynosi 10% L/11% R dla fraz czterowyrazowych i 17% L/19% R dla fraz trójwyrazowych. Jak się okazuje, trzy rozdziały, które zwracały naszą uwagę na dendrogramie, wyróżniają się najniższym procentem zgodności obu przekładów (poniżej średniej), a rozdział 14. *Stary Mimoid* wykazuje zgodność niższą od średniej dla fraz trójwyrazowych i dla fraz czterowyrazowych w przekładzie Johnstona oraz zgodność równą średniej dla fraz czterowyrazowych w przekładzie Kilmartin i Coxa (rozdziały te zaznaczono w tabeli kolorem szarym). Zgodność mniejszą bądź równą średniej w różnych konfiguracjach można zaobserwować również w przypadku kilku innych rozdziałów (rozdziały te zaznaczono w ostatniej kolumnie tabeli 2. kolorem szarym).

W tym momencie analiza ilościowa musi jednak ustąpić analizie jakościowej. By uzyskać odpowiedzi co do natury zaobserwowanej prawidłowości, należało przyjrzeć się właściwemu tekstowi powieści. Ostatnia kolumna tabeli 2. przedstawia swego rodzaju typologię rozdziałów. Na szczególną uwagę podczas lektury zasługuje rozróżnienie na dialog i narrację/dyskurs. Jak się okazuje, w czterech najbardziej wyróżniających się na dendrogramie i w tabeli WCopyfind

rozdziałach przeważa narracja lub dyskurs. Również w pozostałych rozdziałach z odsetkiem zgodności mniejszym bądź równym średniej można odnaleźć dłuższe partie narracji przerywające dialogi lub dłuższe wypowiedzi.

Najlepszym przykładem jest rozdział 11. *Myśliciele*, który opisuje historię rozwoju oraz przedstawia badaczy i publikacje fikcyjnej dziedziny nauki – solarystyki – poświęconej badaniom tytułowej planety. Jest to zatem przykład tekstu dyskursywnego, rodzaj wykładu czy też wpleczonego w powieść eseju. Michael Springer, austriacki krytyk, zauważa, że:

Lem jest wielkim wynalazcą historii naukowych: w opowiadaniu *Formula Lymphatera*, żeby wprowadzić jakiś wynalazek, przeskakuje od nauki o owadach do cybernetyki i matematyki; w *Solaris* przedstawia w sposób zajmujący rozwój i upadek całej dyscypliny naukowej, „solarystyki” (1989: 39 [tłum. JS]).

W tymże artykule Springer opisuje różne style pisarstwa Lema, który „przeskakuje (...), dosłownie igrając, rozdział pomiędzy pisarstwem dyskursywnym i narratywnym, tworząc przy tym formy mieszane z eseju, opowiadania, traktatu i epiki” (ibid.: 29 [tłum. JS]). Inni krytycy również piszą o takim rozróżnieniu: między Lemem-pisarzem a Lemem-teoretykiem (Rottensteiner 1989: 18), między dyskursem a fabułą (Smuszkiewicz 1995: 55), między Lemem-pisarzem a Lemem-eseistą (Jarzębski 2013). Co więcej, ten podwójny charakter twórczości pisarza widoczny jest również w analizie stylometrycznej całego korpusu jego prozy w oryginale i w przekładzie – na dendrogramach można zaobserwować dwie grupy powieści, a słowa preferowane i unikane będące wynikiem funkcji *oppose* są charakterystyczne dla języka dyskursywnego (*wszak, podług, oraz, zgodnie, owszem, jakoż, prócz, natomiast, iż, zapewne, niechybnie, mianowicie* itp.) i języka narracji (przysłówki określające relacje przestrzenne,

np. *bliżej, tyłem*; przymiotniki określające przedmioty, np. *ogromna*, i czynności, np. *odruchowo*; nazwy części ciała, np. *palcami*; czasowniki, np. *przeszedł*) (Szpak 2014: 70–71).

Wracając do przekładów *Solaris*, z powyższych obserwacji możemy wywnioskować, że dłuższe fragmenty ciągłego tekstu to miejsca, które można swobodnie tłumaczyć na wiele różnych sposobów. U Lema są to partie tekstu pełne długich zdań podrzędnych, współrzędnych, wielokrotnie złożonych, wyliczeń, terminów, zjawisk i działań. Tłumacz ma zatem duże pole manewru odnośnie wyboru ekwiwalentów, szyku zdania itp. W rzeczy samej, jeśli spojrzeć na dostępny w programie WCopyfind podgląd równoległy tekstów z zaznaczonymi zgodnymi frazami, dialogi często zawierają wypowiedzi niemal w całości zgodne. Natomiast identyczne sformułowania w przypadku dłuższych akapitów są rzadsze.

Ostatni etap analizy wykorzystywał funkcję *oppose*, która wygenerowała listy słów preferowanych i unikanych w wersji Joanny Kilmartin i Steve’a Coxa w porównaniu do przekładu Billa Johnstona. Poniższa tabela przedstawia wybrane słowa unikane, które odzwierciedlają pewne tendencje.

TAB. 3. Słowa unikane w tłumaczeniu Joanny Kilmartin i Steve’a Coxa

1	snaut, harey
2	bunk, lab, flipped, stupid, flipping, blast, creak, scraps, cracked, guy, flashed, ooze, rustle, smash, clatter, crawled, popped, jelly, kid, sluggishly, slimy, sticky, inky, idiot, bony
3	ok, eh, huh
4	gotten, hadn, weren, wouldn, couldn, wasn, doesn ^[4]

[4] Skrócone formy przeczeń są przedstawione w sposób, w jaki wyświetla je funkcja *oppose*, która nie uwzględnia interpunkcji, a zatem także apostrofów i tego, co po nich następuje, czyli ‘t.

Funkcja *oppose* wychwyciła przede wszystkim różnicę w tłumaczeniu nazw własnych bohaterów (tabela 3., 1.), co było jedną z kontrowersji dotyczących starszego przekładu (por. np. Flood 2011), który stosuje nazwy *Snow* i *Rheya*, co można zinterpretować jako próbę udomowienia, podczas gdy Johnston pozostawia oryginalne imiona. Co istotniejsze jednak, *oppose* pokazuje, że przekład z 1970 roku wykazuje tendencję do unikania potocznych określeń, np. różnych onomatopei (w tym czasownikowych), przymiotników (2.), wykrzyknień (3.) i wreszcie skróconych form angielskich przeczeń (4.). W przypadku wersji Johnstona można dopatrzeć się tu strategii unowocześnienia i czynienia tekstu bardziej naturalnym.

Należałoby też zauważyć, że analiza *oppose* tłumaczeń *Solaris* także wpisuje się w obserwacje dotyczące całego korpusu prozy Lema. Jak się okazuje, przekłady powieści i zbiorów opowiadań autora, zestawione z twórczością Philipa K. Dicka, również unikają skróconych form przeczeń (Szpak 2014: 91–92) i trzeba było dopiero tłumaczenia Johnstona z 2011 roku^[5], by skrócone formy przeczeń stały się zauważalne ze statystycznego punktu widzenia.

Metody stylometryczne dotychczas stosowano przede wszystkim w ustalaniu autorstwa – obejmuje to zarówno badanie wątpliwego autorstwa, które można z powodzeniem rozstrzygnąć, jak w przypadku *Consolatio Ciceronis* (Forsyth et al. 1999), jak i tekstów, których wszyscy autorzy są znani, np. poezji angielskiej epoki Restauracji (por. Burrows 2002a), poezji dwudziestowiecznej (por. Hoover 2008) lub też w kontekście przekładu, np. angielskich tłumaczeń *Satyry 10* Juwenalisa (por. Burrows 2002b) czy też powieści współczesnej (por. Rybicki 2012). W tym drugim przypadku, nawet jeśli wszyscy

[5] Zanim ukazało się *Solaris* w przekładzie Billa Johnstona, ostatnią powieścią Stanisława Lema przełożoną na język angielski był *Pokój na Ziemi* w tłumaczeniu Elinor Ford i Michaela Kandla z 1994 roku.

badani autorzy są znani, badania stylometryczne stanowią eksperymenty mające wykazać, czy wyniki analizy stylometrycznej jako autora tekstu wskażą rzeczywiście jego autora (czy też tłumacza). Innymi słowy: czy w rezultatach analizy stylometrycznej widoczny jest ślad autora i/lub tłumacza. Wychwytywane są przy tym różne stylistyczne podobieństwa lub różnice, skąd blisko do rozważań natury literaturoznawczej.

Jak pokazuje porównanie tłumaczeń *Solaris*, metody stylometryczne zastosowane w analizie przekładów mogą przynieść interesujące rezultaty także wtedy, gdy przyjmiemy czysto porównawcze nastawienie. Analiza nie nawiązuje wtedy aż w takim stopniu do pierwotnego celu stylometrii, czyli ustalania autorstwa.

Należy jednak pamiętać o tym, że pakiet *stylo* nie daje nam ostatecznych odpowiedzi. W tym przypadku oferuje on spojrzenie z innej perspektywy i podpowiada, na czym warto skupić uwagę, w jakim kierunku podążać w dalszych poszukiwaniach. Nie można zatem powiedzieć, że metody komputerowe i statystyczne są lepsze i bardziej „naukowe” od tradycyjnego, humanistycznego podejścia. Do ciekawych wyników można dojść wtedy, gdy po analizie ilościowej następuje jakościowa. Tym samym otrzymujemy materiał stanowiący wsparcie dla interpretacji tekstu. Tak jak zetknięcie stylometrii i stylistyki może być „początkiem pięknej przyjaźni” (Rybicki i Heydel 2013: 716 [tłum. JS]), tak i inne podobne próby uzupełnienia tradycyjnych podejść metodami komputerowymi, jak ta opisana w niniejszym artykule, mogą się przyczynić do budowania takiej przyjaźni między humanistą a komputerem.

Bibliografia

- BURROWS, John. 2002a. *“Delta”: a Measure of Stylistic Difference and Guide to Likely Authorship*. „Literary and Linguistic Computing” 17 (3), s. 267–287.

- . 2002b. *The Englishing of Juvenal: Computational Stylistics and Translated Texts*. „Style” 36 (4), s. 677–699.
- . 2007. *All the way through: testing for authorship in different frequency strata*. „Literary and Linguistic Computing” 22 (1), s. 27–48.
- EDER, Maciej; Rybicki, Jan; Kestemont, Mike. 2013. *stylo: a package for stylometric analyses*. Computational Stylistics Group 31.08.2013 [Dok. elektr.] <https://sites.google.com/site/computationalstylistics/stylo> [2014.05.27].
- FLOOD, Alison. 2011. *First ever direct translation of Solaris published*. „The Guardian” 15.06.2011 [Dok. elektr.] <http://www.theguardian.com/books/2011/jun/15/first-direct-translation-solaris> [2014.05.20].
- FORSYTH, Richard; Holmes, David; Tse, Emily. 1999. *Cicero, Sigonio and Burrows*. „Literary and Linguistic Computing” 14 (3), s. 375–400.
- HOOVER, David. 2008. *Quantitative Analysis and Literary Studies* [w:] Schreibman, Susan; Siemens, Ray (red.) *A Companion to Digital Literary Studies*. Oxford: Blackwell [Dok. elektr.] <http://www.digitalhumanities.org/companionDLS> [2014.07.25].
- JARZĘBSKI, Jerzy. 2013. *Wszechświat Lema*. Kraków: Cyfrant [e-book].
- LEM, Stanisław. 1961. *Solaris*. Warszawa: Wydawnictwo Obrony Narodowej.
- . 1966. *Solaris*. Tłum. J. M. Jasienko. Paris: Denoël.
- . 1970. *Solaris*. Tłum. J. Kilmartin, S. Cox. New York: Walker.
- . 1987. *Solaris*. Tłum. J. Kilmartin, S. Cox. New York: Harvest.
- . 2011. *Solaris*. Tłum. B. Johnston. New York: Premier Digital Publishing [e-book].
- ROTTENSTEINER, Franz. 1989. *Mędrzec dialektyczny z Krakowa*. Tłum. Z. Wawrzyniak [w:] Jarzębski, Jerzy (red.) *Lem w oczach krytyki światowej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 28–43.
- RYBICKI, Jan. 2012. *The Great Mystery of the (Almost) Invisible Translator. Stylometry in Translation* [w:] Oakes, Michael; Ji, Meng (red.) *Quantitative Methods in Corpus-Based Translation Studies*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, s. 231–248.

- RYBICKI, Jan; Heydel, Magda. 2013. *The stylistics and stylometry of collaborative translation: Woolf's "Night and Day" in Polish*. „Literary and Linguistic Computing” 28 (4), s. 708–717.
- SMUSZKIEWICZ, Antoni. 1995. *Stanisław Lem. Czytani dzisiaj*. Poznań: Rebis.
- SPRINGER, Michael. 1989. *Rozległość i różnorodność fantastycznego stylu. Pisarz Stanisław Lem*. Tłum. R. Wojnakowski [w:] Jarzębski, Jerzy (red.) *Lem w oczach krytyki światowej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 28–43.
- SZPAK, Jakub. 2014. *A stylometric analysis of works by Stanisław Lem in original and translation*. Kraków: praca magisterska na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Summary

The article presents the results of the comparison of two English translations of Stanisław Lem's *Solaris* with the use of computational stylistics (or stylometry, as it is also named). The analysis aims to demonstrate that the methods, which have originally been concerned with authorship attribution, can also be used for comparison purposes and as such they complement the traditional comparative approach to translation analysis. The two translations, by Kilmartin & Cox (1970) and Johnston (2011), were divided into chapters, which were analysed with the *stylo* package (Eder et al. 2013) for the R statistical software. Based on the most frequent words in the corpus (28 texts – 14 chapters of respective renderings), distances between the texts were calculated using Burrows's Delta (Burrows 2002) and a dendrogram was created. The translations of four chapters have been found more distanced from each other and not forming a pair. Subsequent analysis with anti-plagiarism software (WCopyfind) has revealed the lowest percentage of matches for these chapters. As close reading of the novel shows, the chapters comprise long parts of continuous narrative or discursive text, which provides more opportunities for different renderings, as opposed to dialogue, in case of which the matches are more frequent. The translations were also

compared using the *oppose* function from the *stylo* package. The list of words avoided by the older version includes colloquial expressions and contracted forms of negation, which may reveal Johnston's attempts to make the most recent rendering more natural and modern.

Key words

dendrogram, *Solaris*, Stanisław Lem, stylometry, WCopyfind

II. POEZJA I DRAMAT

ANDRZEJ PAWELEC I MAGDALENA SITARZ
Uniwersytet Jagielloński

Lekcja martwego języka: *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie Jicchoka Kacnelsona*^[1]

an ejche-lid a lects fun lectn, lectn jid
(*pieśń żałobna ostatnia ostatniego, ostatniego Żyda*)
(Kacnelson II, 13, 2 [tłum. AP & MS]).

Język to dialekt z armią i flotą wojenną.
Max Weinreich

W artykule chcemy przedstawić losy tekstu napisanego w języku wspólnoty – największej europejskiej diaspory przed II wojną światową – która w dużej mierze została wymordowana jeszcze przed powstaniem *Pieśni...*, a wkrótce potem właściwie przestała istnieć. Tytułowy „martwy język”, czyli jidysz, nie jest wprawdzie „językiem martwym”, jak starożytna łacina czy greka, gdyż jest on – jeszcze – językiem ojczystym dla paru milionów użytkowników (w większości jednak zaawansowanych wiekiem). Nie jest też zapewne „językiem wegetującym”, gdyż używa go demograficznie prężna wspólnota

[1] W odróżnieniu od przyjętej w Polsce pisowni imienia poety (Icchak) posługujemy się transkrypcją z języka jidysz, stosując tak zwaną transkrypcję „literacką” polską zaproponowaną przez Ewę Geller (Geller i Polit 2008: 13–14). Nazwisko i imię poety jest różnorodnie transkrybowane w poszczególnych językach, co widać między innymi w bibliografii.

chasydów (głównie w USA i w Izraelu). Jest on jednak językiem pozabawionym swojego (pierwotnego) ludu: Żydzi aszkenazyjscy, Żydzi wschodnioeuropejscy, Ostjuden, zostali w większości wymordowani przez Niemców, a ci nieliczni, którzy zdołali przeżyć, wcześniej czy później wyemigrowali albo zasymilowali się. W związku z tym chcielibyśmy popatrzeć na elegię Kacnelsona inaczej niż zwykle: nie przez pryzmat martyrologii Żydów, Zagłady, ale jako na głos (w imieniu) wspólnoty językowej, której już nie ma.

Zadanie, jakie przed sobą stawiamy, można też odnieść do żartobliwej na pozór definicji języka rozpowszechnionej przez Maxa Weinreicha – przed II wojną światową współzałożyciela Żydowskiego Instytutu Naukowego (YIVO) oraz autora czterotomowej *Historii języka jidysz*. Takie rozróżnienie między językiem a dialektem („język to dialekt z armią i flotą wojenną”) miało w intencji Weinreicha pokazać, że niski status „języka żydowskiego” (zwanego też w przedwojennej Polsce żargonem) wynika z przygodnego w gruncie rzeczy faktu, że posługująca się nim grupa ludzi nie jest wyposażona w akcesoria władzy. Jednakże fakt ten można uznać za „przygodny” jedynie z perspektywy czysto językoznawczej, gdyż żywotność języka jest powiązana z losami wspólnoty, która jest jego nośnikiem. Naturalnie, jest to temat rozległy i wielowymiarowy. Losy *Dos lid funem ojsgehargetn jidysz n folk* w powojennych przekładach mogą służyć za skromny przyczynek.

Zacznijmy od przedstawienia autora i jego dzieła ([za:] Pawelec i Sitarz 2014). Jicchok Kacnelson urodził się 1 lipca 1886 roku w Koreliczach koło Nowogródka, gdzie przez pierwsze lata życia mieszkał pod opieką babci, wdowy po rabinie. Kiedy jego ojciec Jakub Benjamin (którego praprzodkiem był słynny rabin Jomtow Lipman Heller, zmarły w 1654 r. i pochowany na krakowskim Kazimierzu) objął posadę dyrektora chederów w Zgierzu i Łodzi, mały Jicchok przeniósł się z rodziną na zachodnie kresy Imperium Rosyjskiego i zaczął pobierać nauki w szkole prowadzonej przez ojca. Chłopiec był bardzo uzdolniony literacko. Pierwszą sztukę napisał po hebrajsku

(i wystawił z kolegami na podwórku) w dwunastym roku życia, a od 1899 r. publikował w czasopiśmie wiersze. Choć z powodu trudności finansowych rodziny Jicchok podjął pracę w fabryce, to nie zaprzestał twórczości literackiej (głównie w języku hebrajskim, ale także w jidysz). W 1907 roku odbył służbę wojskową, a potem przez rok podróżował po Europie. W 1910 roku wydał w dwóch tomach zbiór poezji hebrajskich *Dimdumin (Zmierzchy)*, a w 1912 r. został współzałożycielem trupy teatralnej Ha-Bamah ha-Ivrit, w której występował jako aktor. Między innymi wziął udział w tournée po Rosji w sztuce *Uriel Acosta* Karla Gutzkova. Jeszcze przed I wojną światową otworzył szkołę w Łodzi, a w okresie międzywojennym prowadził na ulicy Zawadzkiej (obecnie Próchnika) dwie placówki: prywatną szkołę pod numerem 4 i gimnazjum męskie pod numerem 43. Był czynnym uczestnikiem życia literackiego: należał do grupy Jung Jidysz i był prezesem Łódzkiego Związku Literatów i Dziennikarzy Żydowskich. Podróżował po świecie: odwiedził rodzinę w Nowym Jorku i dwukrotnie w Palestynie (1925 i 1934 r.). Był szczęśliwym mężem i późnym ojcem (żona Chana była od niego młodsza o czternaście lat) trójki synów (Cwi, Bencjona, Jomele). W 1938 roku wydał w trzech tomach swoje wiersze zebrane, które jednak nie doczekały się dystrybucji w związku z wybuchem wojny.

Powyższe dane znaleźć można przede wszystkim w encyklopedycznych źródłach internetowych (Szczepan-Wojnarska, Szwarzman-Czarnota), ponieważ nie powstała dotąd solidna biografia pisarza. Dostępne są jedynie opublikowane w roku 1948 powojenne wspomnienia jego siostry Cypory (Kacnelson-Nachumow 1948), które dotyczą dzieciństwa i czasów młodości Kacnelsona, przy czym ich „dostępność” jest ograniczona do kręgu osób władających jidysz^[2].

[2] Krótki fragment tej książki dotyczący związków brata ze Zgierzem można znaleźć w przekładzie na angielski w dostępnej w Internecie *Księdze Pamięci Zgierza* (Katznelson Nachumow).

Pełniejszą biografię znajdziemy w wydanej niedawno pracy Tsura *Wichry boleści. Śladami Jicchoka Kacnelsona*, lecz książka ta – napisana po hebrajsku – została skierowana do czytelników w Izraelu^[3] i w gruncie rzeczy może być dostępna w Polsce tylko dla nielicznych. Na marginesie, choć postać Kacnelsona jest ściśle związana z przedwojenną Polską, to współczesny badacz, który chciałby zająć się jego życiem i twórczością, nie znajdzie właściwie źródeł w języku polskim, a bariera, jaką stawiają języki jidysz i (zwłaszcza) hebrajski, jest dla większości zaporą nie do przebycia.

Po wybuchu wojny pięćdziesięcioletni pedagog i autor musi się ukrywać przed gestapo. Wyjeżdża z Łodzi do Warszawy, gdzie po paru miesiącach dołącza do niego rodzina. Najważniejszym wydarzeniem w warszawskim getcie było dla Kacnelsona spotkanie z młodzieżą z syjonistycznej organizacji Dror [*Wolność* – AP & MS], a w szczególności z Icchakiem „Antkiem” Cukiermanem, który uznał Kacnelsona za duchowego przewodnika i otoczył go opieką (Cukierman 2000). Tylko dzięki współpracy z tą podziemną grupą – która wraz z „bundowcami” Marka Edelmana utworzyła później Żydowską Organizację Bojową – pisarz wydobył się z depresji i znalazł siłę do działania. W getcie podjął działalność edukacyjną (uczył w podziemnym gimnazjum, przygotowywał w sierocińcach przedstawienia swoich sztuk dla dzieci i organizował wieczory poezji) oraz literacką: pisał wtedy dużo w jidysz, żeby trafić do szerokiej publiczności (Sened 2008). Wraz z najstarszym synem pracował w *szopach* – warsztatach zorganizowanych na potrzeby wysiłku wojennego – co dawało, do czasu, względne bezpieczeństwo jemu i rodzinie. Najtragiczniejsze wydarzenie w życiu Kacnelsona miało miejsce 14 sierpnia 1942 roku. W wielkiej akcji likwidacyjnej getta, którą Niemcy rozpoczęli 22 lipca, żona Chana i dwóch młodszych synów, Bencjon i Jomele, zostali

[3] „Jej celem jest przywrócenie [tej postaci] do dyskursu literackiego i pedagogicznego we współczesnym Izraelu” – czytamy w recenzji (Shner).

wywiezieni do Treblinki, gdzie zginęli w komorze gazowej zaraz po przyjeździe na miejsce. Kacnelson do końca swoich dni (niemal dwa lata później) nie mógł sobie wybaczyć, że nie zdołał temu zapobiec i w głębi duszy uważał, że zginął wraz z nimi. Przed popadnięciem w obłąd ocaliła go współpraca z Drorem, a w ostatnim roku życia – nadzieja na to, że uda mu się ocalić najstarszego syna Cwi.

Od połowy sierpnia 1942 do maja 1943 roku Kacnelson pozostał w getcie, gdzie wraz z bojownikami (do których przyłączył się Cwi) udało mu się przetrwać kolejne wywózki – w tym „kocioł na ulicy Miłej”^[4] – i powstanie. Przez ostatnie trzy tygodnie ukrywał się – wraz z dwudziestoma pięcioma osobami – w bunkrze „Krysia” przy ul. Grójeckiej, skąd miał zostać przerzucony do innej kryjówki po stronie aryjskiej. Zamiast tego zdecydował się na przyjęcie paszportu Hondurasu w ramach akcji „Hotel Polski” i wraz z synem trafił w transporcie do miejscowości uzdrowskiej Vittel we wschodniej Francji, gdzie Niemcy ulokowali obóz internowania dla cudzoziemców. Przebywał tam w hotelu Providence od 22 maja 1943 do 18 marca 1944 roku. Następnie naziści przenieśli Żydów, których paszporty „zostały unieważnione” przez państwa południowoamerykańskie, do oddalonego o kilometr hotelu Beausite, skąd 18 kwietnia przewieźli ich do obozu przejściowego w Drancy (sześć kilometrów od Paryża). Stamtąd Kacnelson został przetransportowany do Auschwitz, gdzie zaraz po przybyciu na miejsce – prawdopodobnie 1 maja – został wraz z synem zgładzony w komorze gazowej. W ten sposób powtórzył tragiczną drogę, którą wcześniej przebyli Chana, Bencjon i Jomele.

„Na początku nie wiedział, jaki tytuł będzie nosić poemat ani jak będzie długi” – czytamy we wprowadzeniu do *Dziennika z Vittel* (Cohen 1964: 29 [tłum. AP & MS]). Kacnelson miał także wybór, w jakim języku pisać. Ten dwujęzyczny autor – pisujący równolegle po hebraj-

[4] Ostatni etap „wielkiej akcji” wywożenia Żydów z warszawskiego getta do komór gazowych Treblinki (od 6 do 11 września 1942) (Leociak).

sku i w jidysz – mógł zdecydować, że napisze epitafium dla swojego zamordowanego ludu w języku, który całe życie pielęgnował jako największy skarb narodu żydowskiego – w *loszn-kojdesz*, w *świętym języku* hebrajskim. Tym bardziej, że utwór, który stanowi najważniejszy literacki pierwowzór *Dos lid...*, poemat *W mieście rzezi* Chaima Nachmana Bialika, został napisany po hebrajsku^[5]. Kacnelson nie mógł wprawdzie wiedzieć, że hebrajski zostanie w 1948 roku uznany za język urzędowy państwa Izrael, ale mógł mieć pewność, że jidysz podzieli los zamordowanego narodu żydowskiego. Mimo to wybrał jidysz w geście solidarności z umarłymi.

Ukończony 18 stycznia 1944 roku tekst liczy piętnaście pieśni, z których każda składa się z piętnastu czterowersowych strof o strukturze rymów *abab* (z nielicznymi wyjątkami). Tę formę znamy już z poprzednich długich utworów Kacnelsona, takich jak *Pieśń o Żelichowskim*. Otwarte pozostaje pytanie o długość *Dos lid...*: dlaczego akurat piętnaście pieśni złożonych z piętnastu strof? Możliwą odpowiedź podpowiada numerologia. Liczba piętnaście oznaczała w starożytności najwyższy punkt cyklu księżycowego. Według Starego Testamentu było piętnaście pokoleń od Abrahama do Salomona – za panowania którego Królestwo Judy znajdowało się u szczytu potęgi – i kolejne piętnaście od Salomona do Sedecjasza, ostatniego władcy państwa przed niewolą babilońską (Endres i Schimmel 1984: 230). Ponadto, w żydowskiej gematrii liczbę piętnaście można zapisać jako sumę 5 i 10 (w formie alfabetycznej *hej* i *jud*), co oznacza pieśń żałobną, lub w odwrotnej kolejności (*jud* i *hej*), co oznacza Boga. Można więc założyć, że Kacnelson uznał schemat „15 po 15” za sugestywną formułę dla zamknięcia losów narodu żydowskiego.

[5] Utwór napisany po pogromie Żydów w Kiszyniowie w 1903 roku (Łastik i Ślucki 1986: 70–75). Z relacji Miriam Nowitsch wiemy, że Kacnelson miał egzemplarz poematu Bialika w Vittel i czytał go podczas ich ostatniego dłuższego spotkania (Cohen 1964: 37).

Po ukończeniu *Dos lid...* Kacnelson poświęcił parę tygodni na sporządzenie kopii. W lutym 1944 roku jeden rękopis zakopał w parku w trzech butelkach przy pomocy Miriam Nowitsch – Żydówki z francuskim paszportem. Kolejny rękopis Nowitsch przekazała obozowej praczce, która przemyciła go na zewnątrz i ukryła w piwnicy własnego domu. Kolejna kopia została na wiosnę 1944 wywieziona z obozu w ręczce do walizki przez Ruth Adler, Żydówkę z brytyjskim paszportem, której pozwolono wyjechać do Palestyny w ramach wymiany za tamtejszych niemieckich kolonistów, internowanych w czasie wojny przez Brytyjczyków. 12 września 1944 obóz w Vittel został wyzwolony przez Aliantów. Nowitsch wykopała ukryte butelki i odzyskała przemycony na zewnątrz manuskrypt (zachował się w tak złym stanie, że nie nadawał się do odczytania). Czytelny rękopis zawiozła do przyjaciela Kacnelsona jeszcze z czasów łódzkich, Nathana Ecka, który był wraz z poetą w transporcie z Vittel do Drancy, ale zdołał wyskoczyć z wagonu, a następnie dotarł do Paryża. Eck przepisał *Dos lid...* na maszynie i wydał poemat w lutym 1945 roku w stolicy Francji, spełniając tym samym obietnicę daną Kacnelsonowi, że doprowadzi do publikacji jego dzieł, jeśli ten nie przeżyje wojny^[6]. Nowitsch została kustoszem muzeum (pierwszego na świecie muzeum Zagłady) w kibucu Bojowników Getta imienia Jicchoka Kacnelsona, który do dnia dzisiejszego jest strażnikiem pamięci o poecie^[7].

Poemat *Dos lid funem ojsgehargetn jidysz folk* jest powszechnie uznawany za jedno z najważniejszych i najbardziej wstrząsających

[6] Eck miał jeszcze wówczas nadzieję, że Kacnelson przeżył, i dlatego usunął z tekstu dane, które mogły pozwolić na identyfikację miejsca i czasu powstania utworu. Informacje na temat powstania i dalszych losów *Dos lid...* pochodzą z wydania tekstu w przekładzie Biermanna (1994).

[7] Ghetto Fighter's House Museum, <http://www.gfh.org.il/eng> [07.06.2014]. Oprócz działalności wydawniczej udostępnia online bogate zbiory archiwalne, w tym manuskrypty Kacnelsona.

świadczeń Zagłady oraz za jedyny w swoim rodzaju „kamień nagrobny” dla wymordowanych Żydów Europy. Nie przypadkiem cytat z *Dos lid...* pojawia się na Pomniku Ofiar Getta w Lublinie: *w każdej garstce popiołu szukam swoich bliskich* (nieco zmieniony przekład Ficowskiego – autor mówi o *moich umarłych* (Kacnelson I, 8, 3–4). Co więcej, sam autor nie szczędził wysiłków, żeby utwór przetrwał i przemówił do potomnych (nawet jeśli potomni nie będą już mówić w jidysz). W imieniu *swoich umarłych* – a w szczególności w imieniu zamordowanych dzieci – kieruje wezwaniem do *swoich żywych*, żydowskich emigrantów i uciekinierów: *un blajbt a jid wajt in Amerike, in Erec-Jisroel noent – mon ojch di kinder ba der welt, mon, mon (I dopóki pozostanie jakiś Żyd daleko w Ameryce, w Ziemi Izraela bliskiej – przypominaj światu także o dzieciach, przypominaj, przypominaj)* (ibid.: xv, 5, 3).

Można by więc oczekiwać, że poemat tej miary zajmie poczesne miejsce w światowym dziedzictwie kulturowym – zwłaszcza w tych krajach, których losy splotły się z dziejami żydowskiej diaspory, nie wspominając już o nowo powstałym państwie Izrael. Tak się jednak nie stało. Przez całe półwiecze – do lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia – poemat tylko w niewielkim stopniu pełnił rolę, jaką powinien odegrać zgodnie z ostatnią wolą Kacnelsona. Zgodnie z cytowanym powyżej przesłaniem, o jego „drugie życie” w przekładach dbali niemal wyłącznie rodacy autora, a w szczególności Miriam Nowitsch z kibucu Bojowników Getta. Posiłkując się danymi z katalogu internetowego Worldcat, które być może nie są kompletne, możemy stwierdzić, że bezpośrednio po wojnie pojawiły się tylko dwa przekłady: na hebrajski w 1948 roku (tłum. Menahem Zalman Wolfowski) i na niemiecki w 1951 r. (tłum. Hermann Adler). Dzięki staraniom Nowitsch, w 1966 roku ukazał się przekład na włoski (tłum. Fausta Beltrami-Segre), w 1980 r. – na angielski (tłum. Noah H. Rosenbloom), a w 1983 r. – na francuski (tłum. Miriam Nowitsch i Susanne Der). Przekład niemiecki, który powstał na zamówienie mi-

nistra edukacji i późniejszego prezydenta Izraela, Zalmana Schasara, aby „ostrzec żywych, dokąd może zaprowadzić ludzkość nienawiść” (Popp 2013: 137), został wznowiony tylko raz, w 1992 roku. Z kolei przekład hebrajski był wznawiany parokrotnie, ale po raz ostatni w 1971 roku. Poza wspomnianymi ukazały się jeszcze przekłady na rosyjski (tłum. Efrem Bauch, 1992), wydany przez kibuc Bojowników Getta, oraz na hiszpański, w Argentynie (tłum. Eliahu Toker, 1993).

Na tym tle wyjątkowe miejsce zajmuje przekład na polski Jerzego Ficowskiego, gdyż powstał bez wsparcia ze strony rodaków Kacnelsona, strażników pamięci po pomordowanych (ale z nieodzowną pomocą znajomego Żyda polskiego, Jana Leńskiego *vel* Juliana Leszczyńskiego, który dostarczył tłumaczenia filologicznego). Gotowy w 1973 roku – na czterdziestą rocznicę Powstania w Getcie Warszawskim (jak czytamy w dedykacji tłumacza, który swój przekład poświęca „naszym braciom Żydom polskim”) – doczekał się publikacji dopiero dziewięć lat później, w pierwszym roku stanu wojennego, kiedy władza stwarzała pozory „otwartości”. Przekład ma wysoką wartość poetycką i jest zaopatrzony w znakomitą przedmowę Ficowskiego. Został wydany w dużym (na dzień dzisiejszy) nakładzie 10 tys. egzemplarzy (na owe czasy jednak niezbyt wysokim). Co więcej, w 1986 roku Czytelnik opublikował wydanie dwujęzyczne w jidysz i po polsku – zapewne na zamówienie z Izraela – w nakładzie 2300 egzemplarzy.

Nie podejmując w tym miejscu głębszej analizy, która wymagałaby zmierzenia się z kontekstem historycznym w jego lokalnych odmianach, można stwierdzić, że w pierwszym półwieczu od powstania poemat Kacnelsona wzbudził nikły odzew. Sytuacja zmieniła się diametralnie w 1994 roku, kiedy ukazał się drugi niemiecki przekład pióra Wolfa Biermanna, niemieckiego barda żydowskiego pochodzenia. Przekład ten sprawił, że Jicchok Kacnelson stał się postacią bodaj bardziej znaną w Niemczech niż w Izraelu. To niebywałe osiągnięcie jest zapewne zasługą nie tylko samego przekładu,

ale również rangi tłumacza w życiu kulturalnym Niemiec. Biermann urodził się w 1936 roku w Hamburgu. Jego ojciec był niemieckim komunistą żydowskiego pochodzenia, którego naziści najpierw zamknęli w więzieniu jako komunistę, a po odsiedzeniu wyroku wywieźli do Auschwitz i zamordowali jako Żyda. Po wojnie, w 1953 roku, Biermann zdecydował się opuścić swój rodzinny Hamburg i przeniósł się do Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Był głęboko przekonany, że w ten sposób podąża śladami ojca i pomaga w spełnieniu jego komunistycznych ideałów (Dubrowska 2002: 139). Związany najpierw z teatrem Brechta Berliner Ensemble, w późniejszych latach został opozycjonistą i bardem (na wiele lat przed Jackiem Kaczmarskim). W 1976 roku, podczas koncertu w RFN, władze pozbawiły go obywatelstwa NRD i odmówiły ponownego wpuszczenia do kraju. Przekład *Dos lid...* przez niemal sześćdziesięcioletniego człowieka miał podobne podłoże, jak decyzja o budowaniu komunizmu przez zaledwie osiemnastoletniego młodzieńca: chciał być wierny swojemu ojcu i zaprotestować przeciwko niesprawiedliwości (historycznej raczej niż społecznej, jak za młodu).

Biermann (mimo żydowskiego pochodzenia) stanął przed wyzwaniem zrozumienia tekstu w języku zapewne niezbyt trudnym dla Niemców czy Słowian (bo został ukształtowany pod wpływem obydwu kręgów językowych), ale napisanym w alfabecie hebrajskim. Biermann (tak jak Ficowski) musiał więc skorzystać z transkrypcji na alfabet łaciński i pomocy, dotyczącej między innymi „fałszywych przyjaciół” (niektóre słowa w jidysz mają podobną formę, ale inne znaczenie niż słowa niemieckie), leksyki słowiańskiej (przede wszystkim polskiej i rosyjskiej) oraz hebrajskiej. Ten stan rzeczy dotyczy zapewne większości tłumaczy, którzy po Biermannie (i zapewne również dzięki rozgłosowi, jaki wywołał jego przekład) zdecydowali się zmierzyć z tekstem Kacnelsona. Bezpośrednią reakcją na swobodne podejście do oryginału przez Biermanna było dosłowne tłumaczenie na niemiecki autorstwa pastora Helmuta Homfelda

(1997). Ponadto, w kolejnych latach wychodziły przekłady na włoski (Daniel Vogelmann, 1995; Erri de Luca, 2009), holenderski (Willy Brill, 1996), szwedzki (Joachim Nelhans, 1998), japoński (Masahiko Nishi, 1999), rosyjski (Efim Etkind, 2000), francuski (Batia Baum, 2001–2005), ladino, język żydów sefardyjskich (Arnau Pons, 2008) i węgierski (Zoltan Halasi, 2014).

W kolejnych publikacjach zamierzamy pokazać, jakie wyzwania poemat Kacnelsona stawia tłumaczom. Chcielibyśmy przy tym przede wszystkim wyjaśnić osobliwości, które staraliśmy się udokumentować powyżej: dlaczego tekst o tak znaczącej randze nie wzbudzał większego zainteresowania przez pół wieku i jakie siły sprawiły, że dopiero w ostatnich dwudziestu latach spotkał się z szerszym odzewem?

Bibliografia

- BIERMANN, Wolf. 1994a. *Jizchak Katzenelson, ein Jude* [w:] Katzenelson, Jizchak. *Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk. Aus dem Jiddischen übersetzt von Wolf Biermann*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, s. 7–29.
- . 1994b. *Katzenelson, der Jid (oder über die Arbeit des Übersetzers)* [w:] Katzenelson, Jizchak. *Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk. Aus dem Jiddischen übersetzt von Wolf Biermann*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, s. 197–226.
- COHEN, Myer. 1964. *Biographical Notes* [w:] Katzenelson, Yitshak. *Vittel Diary, translated from the Hebrew by Myer Cohen*. Tel-Aviv: Ghetto Fighters' House, s. 9–40.
- CUKIERMAN, Icchak. 2000. *Nadmiar pamięci*. Warszawa: PWN.
- DUBROWSKA, Małgorzata. 2002. *Auseinandersetzung mit der jüdischen Identität in Werken ausgewählter Schriftsteller aus der DDR*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- ENDRES, Franz C.; Schimmel, Annemarie. 1984. *Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich*. Köln: Eugen Diederichs Verlag.

- FICOWSKI, Jerzy. 1982. *Słowo o Icchaku Kacenelsonie* [w:] Kacenelson, Icchak. *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*, przekład, wstęp i przypisy Jerzy Ficowski. Warszawa: Czytelnik, s. 6–11.
- GELLER, Ewa; Polit, Monika (red.). 2008. *Jidyszland – polskie przestrzenie*. Warszawa: WUW.
- KACENELSON, Icchak. 1982. *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*. Tłum., wstęp i przypisy J. Ficowski. Warszawa: Czytelnik.
- KATSENELSON, Yitskhok. 1963. *Dos lid funem oysgehargetn yidishn folk*. New York: Ikuf.
- KATSENELSON, Jizchak. 1994. *Dos lied vunem ojsgehargetn jidishn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk. Aus dem Jiddischen übersetzt von Wolf Biermann*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- KATSENELSON, Yitshak. 1964. *Vittel Diary. Translated from the Hebrew by Myer Cohen*. Tel-Aviv: Ghetto Fighters' House.
- KACENELSON-NACHUMOW, Cipojre. 1948. *Jicchok Kacenelson*. Buenos-Ajres: Central farlag fun pojlisze jidn in Argentine.
- KATSENELSON NACHUMOW, Tzipora. [Dok. elektr.] <http://www.jewishgen.org/yizkor/zgierz/zgi421.html> [2014.06.07].
- LEOCIĄK, Jacek. *Spojrzenie na warszawskie getto. Ulica Miła* [Dok. elektr.] <http://www.warszawskiegetto.dsh.waw.pl/?page=spojrzzenia&subpage=place&place=6> [2014.06.07].
- ŁASTIK, Salomon; Ślucki, Arnold (red.). 1986. *Antologia poezji żydowskiej*. Warszawa: PIW.
- PAWELEC, Andrzej; Sitarz, Magdalena. 2014. *Ostatni Żyd w Europie*. „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 11 [w druku].
- POPP, Wolfgang. 2013. ... *starker aber ist die Liebe. Hermann Adler (2.10.1911 18.2.2000)* [w:] Nolz, Bernhard; Popp, Wolfgang (red.) *Leben im Zeichen von Verfolgung und Hoffnung*. Berlin: LIT Verlag, s. 127–142.
- SENED, Yonad. 2008. *Vorwort* [w:] Katzenelson, Jizchak. *Aufzeichnungen aus dem Internierugslager Vittel*. Tłum. H. Homfeld. Rendsburg: Helmut Homfeld [wydanie prywatne], s. 1–6.

- SHNER, Tali. [Dok. elektr.] <http://gfh.org.il/Eng/?CategoryID=349&ArticleID=553&dbsAuthToken=> [2014.06.07].
- SITARZ, Magdalena. 2013. *Wolf Biermann: deutsch-jüdischer Dichter und Übersetzer* [w:] Paslawska, Alla J. (red.) *XX. UDGV-Tagung. Begegnungen zwischen der Ukraine und den deutschsprachigen Ländern in Literatur, Sprache und Kultur*. Lwiw: Ukrainischer Deutschlehrer- und Germanistenverband, s. 230–232.
- SZCZEPAN-WOJNARSKA, Anna M. [Dok. elektr.] <http://www.sztetl.org.pl/pl/person/72,icchak-kacnelson> [2014.06.07].
- SZWARCMAN-CZARNOTA, Bella. [Dok. elektr.] <http://www.culture.pl/pl/tworca/icchak-kacnelson> [2014.06.07].
- TSUR, Muki. [Dok. elektr.] <http://www.gfh.org.il/Eng/ViewImage.asp?Image=Uploads/dbsArticles/Katznelson.jpg> [2014.06.07].
- WORLD CAT. [Dok. elektr.] <http://www.worldcat.org/title/lid-funem-oysgehargetn-yidishn-folk/oclc/12260367> [2015.04.22].

MAŁGORZATA HANDZEL
Uniwersytet Jagielloński

Z Innisfree do Bizancjum. Symbolizm Williama Butлера Yeatsa w dwóch odsłonach i pięciu polskich przekładach

„Przez całe życie W.B. Yeats usiłował ujednoczyć swoją wizję poetycką” – tak rozpoczyna swoje studium o utworze *Nineteen Hundred and Nineteen* Wit Pietrzak (2007: 321 [tłum. MH])^[1]. Jest jednak faktem niezaprzeczalnym, że podejście irlandzkiego autora do kwestii poezji podlegało na przestrzeni lat nieuchronnym zmianom. Warto wobec tego przyrzeć się temu, jakie miejsce na przeciwległych biegunach jego kariery poetyckiej zajmuje kluczowy i nieodłączny wyróżnik jego twórczości – symbolizm. Celem niniejszego artykułu jest więc zarysowanie problematyki symbolu na przykładzie sztandarowych utworów Yeatsa: *The Lake Isle of Innisfree* (1893) oraz *Sailing to Byzantium* (1928), których daty publikacji dzieli ponad trzydzieści lat. Skupię się również na wybranych problemach pojawiających się w polskich przekładach obu wierszy.

Dobrym punktem wyjściowym dla naszej dyskusji będzie analiza formy, jaką przybiera symbolizm Yeatsa u początków jego poetyckiej drogi. Jak pisze Wanda Rulewicz: „[z]biory poezji *The Rose* (1893) i *The*

[1] To stwierdzenie staje się dla badacza punktem wyjściowym do dyskusji na temat nurtujących poetę wątpliwości oraz obecnych w jego utworach odniesień do mitu apokaliptycznego (por. Pietrzak 2007, zwł. 321).

Wind [A]mong the Reeds (1899) to te utwory, w których najpełniej przejawia się praktyka symbolistyczna Yeatsa. Następane wiersze (...) wyrastają [już] z innej teorii poezji” (1997: XLIV). Badaczka podkreśla charakterystyczną dla wymienionych tomów atmosferę oniryzmu oraz brak tematyki politycznej czy miłosnej. Na tym etapie swojej kariery Yeats twierdził bowiem, że celem twórczości poetyckiej nie jest wcale opisywanie osobistych przeżyć autora, lecz przeciwnie – odebranie się od spraw świata materialnego i dotarcie w ten sposób do własnej duszy (ibid.: XLV). Przechodząc do drugiej fazy swojej twórczości^[2], poeta odrzucił jednak wcześniejsze podejście, krytykując je jako *impersonal beauty* (*bezosobowe piękno*; *The Norton Anthology* 2292 [tłum. MH]). To właśnie ze zbioru *The Rose* pochodzi wiersz, od którego chciałabym rozpocząć niniejszą dyskusję, a mianowicie *The Lake Isle of Innisfree*. Choć nazwa własna w tytule odnosi się do miejsca autentycznego – „wysp[y] (...) w pobliżu miejscowości Sligo w zachodniej części Irlandii” (Barańczak 1993: 545)^[3] – wiersz Yeatsa ukazuje miejsce niczym z baśniowej krainy, tajemnicze i pełne magii (McDonald 1999: 205):

I WILL arise and go now, and go to Innisfree,
And a small cabin build there, of clay and wattles made:
Nine bean-rows will I have there, a hive for the honey-bee,
And live alone in the bee-loud glade.

And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow,
Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings;

[2] Podział twórczości Yeatsa na pięć faz zilustrowano w *The Norton Anthology of English Literature* (1987: 2290–2294).

[3] Źródłem, które wywarło wpływ na twórcę *The Lake Isle of Innisfree*, był przeczytany mu przez ojca fragment utworu *Walden* Thoreau ([za:] *The Norton Anthology* 1987: 2296).

There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow,
And evening full of the linnet's wings.

I will arise and go now, for always night and day
I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavements grey,
I hear it in the deep heart's core. (Yeats 1983b: 16)

Na początku niniejszej analizy warto odwołać się do zarysowanej wyżej „praktyki symbolistycznej Yeatsa”, objaśnionej przez Rulewicz, która zauważa, że „[w] tworzeniu nastroju odgrywa (...) rolę wersyfikacja: jej rytmiczność ma wprowadzać czytelnika w swoisty trans. (...) [K]iedy zaczynamy rozumieć dzieło sztuki, zwłaszcza gdy pełne jest ono symboli, znajdujemy się na granicy snu” (1997: xLI). Omawiając symbolizm obecny w zbiorach *The Rose* i *The Wind Among the Reeds*, badaczka zaznacza, że ich wersyfikacja „jest sformalizowana, ale nie mechaniczna. Wersety nie zawsze są ujednolicone, co wprowadza nastrój wahania, jak gdyby poszukiwania właściwych słów na określenie stanu duszy poety” (ibid.: xLV). Chociaż przytoczone opisy nie odnoszą się bezpośrednio do *The Lake Isle of Innisfree*, trudno nie zauważyć ich trafności w stosunku do formy omawianego utworu. Na jego rytmiczność składają się nie tylko pełne rymy przeplatane czy przewaga metrum jambicznego^[4], lecz także częste powtórzenia i paralelizmy, jak choćby wstępna deklaracja podmiotu lirycznego: *I will arise and go now*^[5], która – niczym echo – zostaje przywołana również

[4] Na kształt niniejszej dyskusji o warstwie formalnej *The Lake Isle of Innisfree*, a także na późniejsze komentarze dotyczące wyborów leksykalnych w *Sailing to Byzantium* w przekładzie Barańczaka miały wpływ, oprócz cytowanych źródeł, również komentarze czytelników Yeatsa.

[5] Początkowe słowa wiersza Yeatsa stanowią aluzję biblijną (por. McDonald 1999: 205, Yeats 1997: 16).

w strofie ostatniej. Aż dziesięć razy pojawia się w utworze spójnik *and* (wpływa to na budowanie „nastroju wahania”, o którym była mowa wcześniej), a siedem razy – zaimek *I*; w większości przypadków są to anafory. Paralelizmy składniowe dotyczą również krótkich zdań zakończonych przysłówkiem *there*, natomiast ciekawym przykładem powtórzenia jest kombinacja słów *peace* i *dropping* w strofie drugiej. W związku z powyższym można by uzupełnić cytowaną wcześniej uwagę, stwierdzając, że do budowania atmosfery marzeń sennych znacznie przyczynia się ogólnie pojęta warstwa dźwiękowa, obejmująca także aspekt składniowy.

Przyjrzyjmy się teraz trzem polskim przekładom wiersza autorstwa Jarosława Marka Rymkiewicza, Leszka Engelkinga i Stanisława Barańczaka.

Innisfree, wyspa na jeziorze

Czas teraz wstać, wyruszyć ku wyspie Innisfree,
Tam z trzciny i gliny wzniesić szopę pod strzechą niską,
W dziewięciu rzędach groch i ul, gdzie pszczoła śni,
Tam będę żył, gdzie w liściach pszczoła błyska.

Tam w łasce czekać mam, bo wolno spływa łaska,
Kropla za kroplą świt spada nad świerszczy spory;
Południe w żarach łśni i północ cała w blasku,
I ptasich skrzydeł pełne są wieczory.

Czas teraz wstać i iść, bo ciągle słyszę głosy,
To woda noc i dzień o brzeg się tam ociera.
A czy po jezdni idę, czy ścieżką wzdłuż szosy,
Ten głos, ten wody głos, w przedsionkach serca wzbiera.

[Tłum. J.M. Rymkiewicz]

Innisfree, wyspa na jeziorze

Wstanę teraz, by pójść ku wyspie Innisfree,
Chatka z gliny i łóz na środku wyspy stanie:
W dziewięciu rzędach groch i ul, i pszczoły, i
Mieszkanie będę miał na pełnej pszczoł polanie.

I znajdę spokój tam, gdzie świerszczy śpiewny gwar,
Spokój z poranka mgieł powoli spłynie w końcu;
Północ tam zawsze lśni, błyszczą południa żar,
A purpurowy zmierzch pełen jest skrzydeł dzwońców.

Wstanę teraz, by pójść, bo słyszę fali głos,
Choć plusk, gdy liże brzeg, ledwie się wsącza w ciszę;
Jezdni pod stopą bruk, chodnik czy asfalt szos,
Słyszę go dzień i noc, na serca dnie go słyszę. [Tłum. L. Engelking]

Innisfree, wyspa na jeziorze

Wstanę i pójdę, pójdę, gdzie wyspa Innisfree,
I będzie tam lepianka z gliny i z witek wierzb,
Fasoli dziewięć rzędów, i ul; i każdy z dni
Brzęczenie pszczoł wypełni aż po zmierzch.

I będę sam, i będzie spokój – bo on jak miód
Sączy się z chmur poranku na łąki, gdzie dzwoni świerszcz;
A noc to migot gwiazd, a dzień to biały żar wód,
A zmrok – jaskółczy puch, królicza sierść.

Wstanę i pójdę, pójdę, bo słyszę dzień i noc
Plusk fal o brzeg jeziora, puls mojej własnej krwi,

I nad szarością ulic wciąż woła mnie ten głos
I chce, bym szedł, bym szedł do Innisfree. [Tłum. S. Barańczak]

Zwróćmy uwagę na formę powyższych przekładów. Każdemu z tłumaczy udało się odtworzyć oryginalny układ rymów przeplatanych; Barańczak zachował nawet obecne w wierszu Yeatsa rymy męskie (u Engelkinga pojawia się mieszanka rymów męskich i żeńskich, Rymkiewicz natomiast zrezygnował z imitowania pod względem rytmu oryginału i zastosował wyłącznie rymy żeńskie). Wrażliwość Barańczaka na rytm oryginału przejawia się również w użyciu licznych powtórzeń. Tendencja ta jest widoczna już w początkowych słowach jego przekładu, w których tłumacz dwukrotnie powtarza czasownik *pójdę*, oddając w ten sposób charakterystyczne dopowiedzenie Yeatsa z pierwszego wersu. Barańczak idzie jednak o krok dalej, używając wymienionego powtórzenia (oraz jego nieco zmodyfikowanej formy) w miejscach, gdzie nie występuje ono w oryginale, jak np. w ostatniej linijce wiersza: *I chce, bym szedł, bym szedł do Innisfree*. Ponadto Barańczak częściej niż dwaj pozostali autorzy przekładów stosuje anafory (wersy rozpoczynające się od spójników „i” oraz „a”) i struktury paralelne. Ciekawym przykładem tej ostatniej jest wers: *Plusk fal o brzeg jeziora, puls mojej własnej krwi*, w którym obok paralelizmu na poziomie składni znajdziemy również podobieństwo brzmieniowe słów „plusk” i „puls”. Dzięki obu zabiegom Barańczak ukazuje harmonię życia ludzkiego i świata przyrody.

Omawiając aspekt formalny, którego zadaniem ma być budowanie atmosfery między snem a jawą, warto zwrócić uwagę także na inne zabiegi rytmiczne zastosowane w poszczególnych polskich przekładach. Dla przykładu, tłumaczenie Engelkinga zawiera niepełny rym wewnętrzny, obecny w wersie: *I znajdę spokój tam, gdzie świerszczy śpiewny gwar* [wyróżn. MH]. W zacytowanym fragmencie można dodatkowo dostrzec – czy raczej usłyszeć – ciekawą aliterację na bazie spółgłoski „s” (podobna aliteracja pojawia się zresztą u Rymkiewi-

cza: *świt spada nad świerszczy spory*). Engelking posługuje się tym środkiem poetyckim również wtedy, gdy pisze o mieszkaniu na *pełnej pszczół polanie*; wybór tłumacza jest tu o tyle ciekawy, że zastępuje werbalne odniesienie do dźwięku – *the bee-loud glade* – bezpośrednim odtworzeniem efektu akustycznego.

Co znamienne, idylliczną krainą Innisfree bohater ma rozkoszować się w samotności – wskazuje na to choćby użyta w oryginale fraza *live alone*. Spośród omawianych tłumaczy jedynie Barańczak podkreślił ten aspekt, rozpoczynając drugą zwrotkę słowami: *I będę sam, i będzie spokój*. Cytowany fragment sugeruje, że samotność stanowi niejako warunek odpoczynku czy błogości. Inaczej sprawa wygląda w przekładzie Rymkiewicza – sformułowanie *Tam w łasce czekać mam* można zinterpretować jako sygnał oczekiwania na jakieś wyższe dobro.

Kwestia samotności podmiotu lirycznego, odcięcia się od otaczającego go świata, zajmuje również centralne miejsce w utworze *Sailing to Byzantium*. Zbiór *The Tower* (1928), z którego pochodzi, a także następujący po nim *The Winding Stair* (1933) „są uważane za szczytowe osiągnięcie poezji Yeatsa” – podkreśla Rulewicz. „Wydaje się paradoksalne, że najlepsze swe utwory poeta napisał po ukończeniu sześćdziesięciu lat życia” (Rulewicz 1997: LXIX–LXX). Problem wieku jest jednak tutaj kluczowy; Yeats stara się bowiem oddać „paradoksy czasu i zmiany, (...) miłości i wieku, życia i sztuki” (*The Norton Anthology* 1987: 2294 [tłum. МН]). To właśnie ostatni z nich stanowi naczelny motyw wiersza *Sailing to Byzantium*, w którym „tytułowa nazwa stolicy staje się symbolem sztuki (...). Uciekając od świata bezmyślnego witalizmu, poeta chce odjechać do Bizancjum po to, aby przebywać tam wśród (...) pomników intelektu” (Rulewicz 1997: LXXII). Swoją zachwyty Bizancjum wyraził Yeats w traktacie *A Vision*, stwierdzając, że gdyby miał możliwość spędzenia miesiąca w czasach starożytnych, wybrałby właśnie wczesne Bizancjum, ponieważ tam, „jak nigdy przedtem ani później w spisanych dziejach świata, życie

religijne, estetyczne i praktyczne były jednym” (*The Norton Anthology* 1987: 2311 [tłum. MH]; por. Pietrzak 2007: 322).

Kolejnym etapem naszej dyskusji będzie analiza funkcjonowania utworu w przekładach Czesława Miłosza oraz Stanisława Barańczaka. Ograniczę się tutaj do kwestii nacechowania emocjonalnego związanego z naczelną opozycją starości i młodości. Choć skupię się przede wszystkim na strofie pierwszej (przedrukowanej poniżej), będę odnosić się również do dalszych części wiersza:

Sailing to Byzantium

THAT is no country for old men. The young
In one another's arms, birds in the trees
– Those dying generations – at their song,
The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
Fish, flesh, or fowl, commend all summer long
Whatever is begotten, born, and dies.
Caught in that sensual music all neglect
Monuments of unageing intellect. (Yeats 1983a: 104)

Odjazd do Bizancjum

To nie jest kraj dla starych ludzi. Między drzewa
Młodzi idą w uścisku, ptak leci w zieleni,
Generacje śmiertelne, a każda z nich śpiewa,
Skoki łososi, w morzach ławice makreli.
Całe lato wysławiać będą chóry ziemi
Wszystko, co jest poczęte, rodzi się, umiera.
Nikt nie dba, tą zmysłową muzyką objęty,
O intelekt i trwałe jego monumenty. [Tłum. Cz. Miłosz]

Odpywając do Bizancjum

Ląd, który mam za sobą, to nie kraj dla starca.
Splecione ciała młodych, drzewa pełne treli
Ptaków, którym na jedną pieśń życia nie starcza,
Wędrujące łososie, ławice makreli:
Przez całe lato huczy wrzawa bałwochwalcza
Poczęć, narodzin, zgonów. Wszyscy zapomnieli
W tej hipnotycznej zmysłów muzyce, jak wiele
Znaczy trwałość dzieł, które buduje intelekt. [Tłum. S. Barańczak]

Intrygujący problem translatologiczny ilustruje fraza *old men*, która u Miłosza przybiera formę *starych ludzi*, a u Barańczaka – *starca*. Wersja pierwsza jest bez wątpienia określeniem neutralnym, druga natomiast posiada wyraźne zabarwienie pejoratywne. Ponadto wybrany przez Miłosza rzeczownik w liczbie mnogiej podkreśla odniesienie do zbiorowości, podczas gdy decyzja Barańczaka wskazuje na jednostkę, a konkretnie na osobę mówiącą. Podmiot liryczny staje się jeszcze bardziej krytyczny wobec swego podeszłego wieku w strofie drugiej, stwierdzając: *An aged man is but a paltry thing*. Miłosz tłumaczy to jako: *Nędzną rzeczą jest człowiek na starość*, zaś Barańczak, podobnie jak we wcześniejszym przykładzie, ucieka się do bardziej dosadnych określeń: *Człowiek na starość staje się żałonym śmieciem*.

Zwróćmy teraz uwagę na to, jak wygląda stosunek podmiotu lirycznego do wszechogarniającego świata zmysłowości. Na początku utworu Yeats ukazuje dwa jego wyznaczniki: *The young in one another's arms, birds in the trees*. Przekład Miłosza wskazuje na ruch, dynamikę wymienionych grup: *Młodzi idą w uścisku, ptak leci w zieleni* [wyróżn. MH]. Barańczak natomiast sugeruje raczej ich urzeczowienie; w jego przekładzie „widzimy” nie młodych ludzi, lecz tylko ich *splecione ciała*. Brak jest także ptaków – jedynie drzewa są *pełne [ich] treli*. W ten

sposób tłumacz podkreśla stagnację świata doczesnego i nieuchronną śmiertelność jego poszczególnych elementów. Ciekawie wygląda też różnica między tłumaczeniami fragmentu *commend all summer long*. Wybór Miłosza – *Całe lato wystawiać będą chóry ziemi* – cechuje nie tylko wysoki rejestr, ale i obecność konotacji religijnych, podczas gdy wyrażenie użyte przez Barańczaka – *huczy wrzawa bałwochwalcza* – wskazuje raczej na próbę odcięcia się od jakiegokolwiek religijności. Zwraca uwagę również fakt, że ta krótką, trójwyrazowa fraza składa się wyłącznie z określeń pejoratywnych.

Przenieśmy się na chwilę do strofy trzeciej. Tutaj poeta prosi mędrców uwiecznionych na złotej mozaice o przeniesienie go do nieśmiertelnego świata sztuki (Rulewicz 1997: LXXII, *The Norton Anthology* 1987: 2294): *Consume my heart away; sick with desire / And fastened to a dying animal*. U Miłosza, serce [c]hore jest, pożąda, / (...) zwierzę z nim spętane kona. U Barańczaka z kolei serce jest [c]hore od żądz, zaszyte w zwierzęce zdychanie / Ciała (...). Należy tutaj zwrócić uwagę na tłumaczenia słowa *dying*: w wersji Miłosza *zwierzę kona*, podczas gdy Barańczak podkreśla *zwierzęce zdychanie* [wyróżn. MH]. Inny przykład nacechowania emocjonalnego zastosowanego w przekładzie Barańczaka pojawia się na początku strofy czwartej (ostatniej), gdzie Yeats deklaruje: ***Once out of nature I shall never take / My bodily form from any natural thing*** [wyróżn. MH]. Przyjrzyjmy się tłumaczeniom wytłuszczonej frazy – Miłosz pisze: *A kiedy za natury krainą już będę*, natomiast Barańczak: *A gdy rzucę naturę*. W tym miejscu język drugiego z tłumaczy staje się nie tylko nacechowany negatywnie, ale i dość kolokwialny.

Ogólnie rzecz ujmując, w przekładzie Barańczaka, pomimo obecności sformułowań i metafor charakterystycznych dla stylu wysokiego (jak np. otwierająca zwrotkę trzecią apostrofa: *Mędrcoy, którzyście dotąd w Bożym ogniu stali / Niby w centrum złocistej mozaiki* (...) [wyróżn. MH]), wyodrębnić można frazy o wyraźnym zabarwieniu pejoratywnym. Widać u niego większą niż u Miłosza skłonność do

dosadnego nazewnictwa. Tłumaczenie Miłosza cechuje z kolei większa dosłowność (jak choćby zachowanie obecnych w oryginale niejasności, np. *Those dying generations* jako *Generacje śmiertelne*). Wpływa stąd wniosek, że Barańczak stara się jak najwyraźniej zarysować krytyczny stosunek osoby mówiącej do świata doczesnego, a także uwypuklić kluczowe kontrasty: „zmysłowości i intelektu, starości i wiecznej młodości po śmierci” (Rulewicz 1997: LXXII), jak również natury i sztuki.

Podsumowując całokształt dyskusji, chciałabym zwrócić uwagę na dwa obrazy symbolizmu przedstawione w omawianych utworach. Cechą wspólną obu wierszy jest motyw metaforycznej wędrówki oraz ukazanie autentycznego miejsca jako krainy pełnej magii, światła, w którym realizują się marzenia i aspiracje podmiotu lirycznego (McDonald 1999: 205). Jedną z kluczowych różnic jest natomiast odmienne podejście poety do natury: w *The Lake Isle of Innisfree* staje się ona dla niego miejscem ucieczki i schronienia (ibid.), natomiast w *Sailing to Byzantium* podmiot liryczny świadomie ją odrzuca, wybierając świat sztuki (Rulewicz 1997: LXIX-LXXVI, *The Norton Anthology* 2294). Analizując pierwszy z utworów zarówno w oryginale, jak i w przekładach, zbadalam funkcjonowanie symbolu na poziomie dźwiękowym, wersyfikacyjnym i składniowym. Jeśli zaś chodzi o tłumaczenia *Sailing to Byzantium*, skoncentrowalam się raczej na elementach treściowych, a konkretnie na kwestii nacechowania emocjonalnego i jego konsekwencji dla globalnego ujęcia tekstu. Interesujące jest to, jak na tle innych przekładów wyglądają rozwiązania Barańczaka. Jego tłumaczenia cechuje ogromna wrażliwość na cechy formalne, takie jak rytm, wersyfikacja czy składnia (w pozostałych przekładach *The Lake Isle of Innisfree* powtarzalność i obecność paralelizmów są z pewnością mniej widoczne), a także na charakter osoby mówiącej. W drugim przypadku wrażliwość ta przejawia się w dostosowaniu rejestru do wymogów sytuacyjnych i doborze fraz o określonych konotacjach (w odróżnieniu od Miłosza, którego tłu-

maczenie *Sailing to Byzantium* charakteryzuje się stylem bardziej wysokim i formalnym, przypominającym miejscami rejestr akademicki). Gdy spoglądajmy na przedstawione przekłady Barańczaka, może nam przyjść na myśl cytat z jego *Manifestu translatologicznego*, w którym tak oto odnosi się on do motywacji tłumaczy poezji już wcześniej przełożonej: „Potrafię lepiej (niż inni tłumacze) (...). Potrafię nie gorzej (niż autor)”^[6] (2004: 14).

Bibliografia

- BARAŃCZAK, Stanisław. 1993. *Objaśnienia* [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci. Antologia w wyborze, przekładzie i opracowaniu Stanisława Barańczaka*. Kraków: Znak, s. 525–550.
- . 2004. *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny* [w:] *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Kraków: a5, s. 13–62.
- CAMPBELL, Harry M. 1955. *Yeats's "Sailing to Byzantium"*. „Modern Language Notes” 70 (8), s. 585–589 [Dok. elektr.] <http://www.jstor.org/stable/3040451> [2014.03.25].
- HOLLANDER, John. 1975. *Vision and resonance. Two senses of poetic form*. New York: OUP.
- JEFFARES, Alexander N. 1983. *Introduction* [w:] Yeats, William B. *Selected Poetry. Edited with an introduction and notes by A. Norman Jeffares*. Bungay: Richard Clay (Chaucer Press), s. xiii–xxi.
- MAŁY SŁOWNIK JĘZYKA POLSKIEGO. 1996. Sobol, Elżbieta (red.). Warszawa: PWN.
- MCDONALD, Peter D. 1999. *A Poem for All Seasons. Yeats, Meaning, and the Publishing History of "The Lake Isle of Innisfree" in the 1890s*. „The

[6] Przeglądając dyskusje internautów na temat Barańczakowej wersji *The Lake Isle of Innisfree*, można natrafić na opinię, że jest ona lepsza od oryginału.

- Yearbook of English Studies” 29: *The Text as Evidence. Revising Editorial Principles*, s. 202–230 [Dok. elektr.] <http://www.jstor.org/stable/3508943> [2014.03.20].
- NOTOPOULOS, James A. 1945. “*Sailing to Byzantium*”. „The Classical Journal” 41 (2), s. 78–79 [Dok. elektr.] <http://www.jstor.org/stable/3292201> [2014.03.25].
- PIETRZAK, Wit. 2007. *The Rage for Unity in Time of Disorder. The Myth of Apocalypse in W.B. Yeats’s “Nineteen Hundred and Nineteen”* [w:] Kala-ga, Wojciech; Kubisz, Marzena; Mydla, Jacek (red.) *PASE Papers 2007. Vol. 2: Studies in culture and literature*. Katowice: Agencja Artystyczna PARA Zenon Dyrzka, s. 321–332.
- RULEWICZ, Wanda. 1997. *Wstęp* [w:] Yeats, William B. *Wiersze wybrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. III–XCIV.
- THE NORTON ANTHOLOGY OF ENGLISH LITERATURE. 1987. Abrams, Meyer H. (red.). Fifth Edition. London – New York: W.W. Norton & Company, s. 2290–2294.
- YEATS, William B. 1974a. *Odjazd do Bizancjum*. Tłum. Cz. Miłosz [w:] Krzecz-kowski, Henryk; Sito, Jerzy S.; Żuławski, Juliusz (red.) *Poeci języka angielskiego*. T. 3. Warszawa: PIW, s. 78–79.
- . 1974b. *Innisfree, wyspa na jeziorze*. Tłum. J.M. Rymkiewicz [w:] Krzecz-kowski, Henryk; Sito, Jerzy S.; Żuławski, Juliusz (red.) *Poeci języka angielskiego*. T. 3. Warszawa: PIW, s. 96–97.
- . 1983a. *Sailing to Byzantium* [w:] *Selected Poetry. Edited with an introduction and notes by A. Norman Jeffares*. Bungay: Richard Clay (Chaucer Press), s. 104–105.
- . 1983b. *The Lake Isle of Innisfree* [w:] *Selected Poetry. Edited with an introduction and notes by A. Norman Jeffares*. Bungay: Richard Clay (Chaucer Press), s. 16–17.
- . 1987a. *Sailing to Byzantium* [w:] Abrams, Meyer H. (red.) *The Norton Anthology of English Literature*. Fifth Edition. London – New York: W.W. Norton & Company, s. 2311–2312.

- . 1987b. *The Lake Isle of Innisfree* [w:] Abrams, Meyer H. (red.) *The Norton Anthology of English Literature*. Fifth Edition. London – New York: W.W. Norton & Company, s. 2296–2297.
- . 1993a. *Odplywajac do Bizancjum*. Tłum. S. Barańczak [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci. Antologia w wyborze, przekładzie i opracowaniu Stanisława Barańczaka*. Kraków: Znak, s. 404–405.
- . 1993b. *Innisfree, wyspa na jeziorze*. Tłum. S. Barańczak [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci. Antologia w wyborze, przekładzie i opracowaniu Stanisława Barańczaka*. Kraków: Znak, s. 399–400.
- . 1997. *Innisfree, wyspa na jeziorze*. Tłum. L. Engelking [w:] *Wiersze wybrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 16.

Summary

The article makes an attempt at discussing the symbolism of W.B. Yeats as represented in his two famous poems: *The Lake Isle of Innisfree*, a relatively early work, and *Sailing to Byzantium*, written in one of the last phases of his literary career. In the case of the former poem, my focus is mostly on its dream-like atmosphere evoked by the sound effects, syntactic parallelisms and repetitions. Thus, I approach the problem of symbolism as residing in the form. The qualities mentioned are also referred to in my discussion of three Polish translations of the poem, produced by Rymkiewicz, Engelking and Barańczak. It is the latter translator who is particularly attentive to the original rhyming patterns, repetitions, anaphoras and parallelisms. With respect to *Sailing to Byzantium*, I briefly analyse its content by sketching the key contrasts depicted there, which involve such issues as age, art and spirituality. When discussing the renditions by Barańczak and Miłosz, I focus on the speaker and the emotional colouring of his particular linguistic choices. Again, it is Barańczak's rendition which invites my additional comments. The major point of interest is the translator's use of pejorative expressions

referring to the speaker's self-perception and his attitude to the young generations, which symbolise the omnipresent mortality.

Key words

art, nature, symbolism, translation of poetry, William Butler Yeats

ANNA FILIPEK
Uniwersytet Jagielloński

O tłumaczach *Pana Tadeusza* na język angielski

(...) *To fakt, że Pan Tadeusz jest praktycznie nieznanym anglojęzycznemu czytelnikowi poezji. Można zadać sobie pytanie, co jeszcze da się z tym zrobić? Kogo winić, jeśli nie lenistwo i brak spostrzegawczości brytyjskiego odbiorcy?*^[1] (Davie 1990: 43).

Powyższe słowa krytyki Donalda Daviego trafnie podsumowują status polskiej epopei narodowej w krajach anglojęzycznych: *Pan Tadeusz* jako dzieło literackie *de facto* nie istnieje w świadomości odbiorców o narodowości innej niż polska. Jest tak pomimo tego, że w różnych okresach dziejowych poemat Mickiewicza przełożono na język angielski aż siedem razy. Dlaczego więc dzieło o tak wysokim lokalnym statusie, tłumaczone tak często, nie funkcjonuje w świadomości anglojęzycznych czytelników? Czy zawiedli tłumacze? Kim byli i dlaczego podjęli się przekładu tekstu, który można by z definicji uznać za nieprzekładalny – ze względu i na treść (silny pierwiastek kulturowy), i formę (rymowany trzynastozgłoskowiec)?

Niniejszy artykuł stanowi próbę odpowiedzi na powyższe pytania. Autorka przedstawi sylwetki siedmiu tłumaczy *Pana Tadeusza* na

[1] Wszystkie tłumaczenia – AF.

język angielski^[2], jak również powody, które skłoniły ich do podjęcia się tłumaczenia oraz wpływ wybranego odbiorcy docelowego na podjęcie określonych strategii przekładu. Analiza będzie miała na celu ocenę zasadności zarzutów Daviego oraz zasadności przekładu *Pana Tadeusza* w ogóle.

Z punktu widzenia chronologii, tłumaczenia polskiej epopei narodowej powstawały w trzech cyklach. Pierwszy cykl to przekłady Maude Ashurst Biggs (1885 r.) i George'a Rapalla Noyesa (1917 r.), które miały na celu wprowadzenie nieznanego utworu do literatury anglojęzycznej. Po prawie pół wieku przerwy nastąpił drugi cykl, obejmujący przekłady Watsona Kirkconnella (1962 r.) i Kennetha Rodericka MacKenziego (1964 r.), które najprawdopodobniej były zainspirowane lub zmotywowane obchodami setnej rocznicy śmierci wieszczki narodowego w 1955 r. Po kolejnych czterech dekadach pojawił się trzeci cykl przekładów: Marcela Weylanda (2004 r.), Leonarda Kressa (2006 r.) i Christophera Adama Zakrzewskiego (2010 r.), gdzie autorami są głównie tłumacze-amatorzy o polskich korzeniach, dla których *Pan Tadeusz* jest nie tyle dziełem literackim samym w sobie, co symbolem polskości i patriotyzmu.

Epos Mickiewicza stanowił esencję polskości również dla jego pierwszej tłumaczki, Brytyjki Maude A. Biggs. Biggs, wychowana w rodzinie, która miała zwyczaj popierać wszelkie radykalne ruchy i przemiany społeczne (Crawford 2003: 53), zaangażowała się w polską walkę narodowyzwoleńczą i postanowiła ją wesprzeć, dokonując własnych przekładów literatury polskiej. Jeden z jej współczesnych tak opisywał tę pracę:

W pierwszym szeregu tych, rzeczy można, dawnych, w pomoc nie-
szczęśliwym spieszących, każdą ich krzywdę pomścić pragnących ry-

[2] Analiza obejmie wyłącznie opublikowane przekłady całości tekstu Ksiąg I–XII niebędące adaptacjami.

cerzów, uznanie nam jedna (...) literatka, poetka Miss Ashurst Biggs. Do studyów nad językiem polskim wzięła się p. Biggs przed dwunastu mniej więcej latami, pragnąc poznać w oryginale poezje Mickiewicza, z którym zapoznała się za pośrednictwem francuskiego tłumacza Krystyna Ostrowskiego (Badeni 1890: 29–30 [pisownia oryginalna – przyp. AF]).

Co ciekawe, Biggs zdecydowała się na strategię zupełnie odmienną od Ostrowskiego, na którym teoretycznie mogłaby się wzorować. W 1845 r. Ostrowski opublikował przekład eposu prozą, napisany zgodnie z francuską tradycją tłumaczenia tamtej epoki (Skibińska 1999: 43). Ten tekst prozatorski miał cechować brak wartości literackich (ibid.), chociaż sam Mickiewicz był z niego zadowolony (Ziejka 1996: 302). W przeciwieństwie do swojego poprzednika, Biggs zdecydowała się natomiast na przekład poetycki, wybierając jako formę wiersz biały – nierymowany pentametr jambiczny. Sięgając po tę najbardziej popularną w angielskiej poezji formę literacką, tłumaczka odwołała się do tradycji Szekspira, Milтона i Chaucera. W ten sposób chciała zapewne pokazać, że talent Mickiewicza jest równy talentowi największych brytyjskich pisarzy – że jego poemat epicki plasuje się na równi z poematem epickim Milтона i jako taki powinien zostać doceniony.

Sama Biggs określiła swój przekład jako „(...) próbę wprowadzenia do tego kraju po raz pierwszy obrazu myśli i uczuć ludu, którego literatura pozostaje niezauważana tylko dlatego, że lud ten nie jest uznawany wśród narodów” (1885: xxii–xxiii). W ten sposób wskazała na wartość polskiej literatury i należne jej miejsce w kanonie, zaznaczając jednocześnie swój stosunek do polskiej sprawy narodowej i *raison d'être* własnego przekładu.

Podejście jej następcy, Amerykanina George’a R. Noyesa, było jednocześnie podobne i bardzo odmienne. Noyes jako profesor języków słowiańskich na Berkeley University of California popularyzował

ogólnie rozumianą literaturę słowiańską; razem ze swoimi studentami *de facto* założył szkołę przekładu literatur słowiańskich na angielski w Stanach Zjednoczonych (Gardner 1930: 226). Polska stanowiła więc tylko jeden z obszarów jego zainteresowań. Noyes starał się natomiast wykorzystać ówczesną popularność polskiej powieści w Ameryce (por. Rybicki 2003), przedstawiając swojemu odbiorcy docelowemu *Pana Tadeusza* jako kolejną powieść historyczną w stylu Sienkiewicza. We wprowadzeniu do przekładu napisał, że „wielki poeta romantyczny był zarazem pierwszym polskim powieściopisarzem epoki realizmu” (1917a: xv) – postanowił zatem wykorzystać jeden z potencjałów oryginalnego tekstu.

Noyes, chociaż – jak sam zaznacza – nie miał dostępu do przekładu swojej poprzedniczki (Noyes 1917b: v), to jednak doskonale zdawał sobie sprawę ze sztuczności, jaką narzuciłaby językowi poetycka forma przekładu. Jako zwolennik niewidzialności tłumacza i strategii udomowienia, Noyes „zawsze utrzymywał, że dobre tłumaczenie powinno zachować smak oryginału, a jednocześnie brzmieć tak, żeby nie było podejrzeń, że tekst powstał oryginalnie w innym języku” (Maslenikov 1957: 123). Był to drugi powód wyboru prozy jako formy przekładu, który znów zaznacza nakierowanie przekładu Noyesa na odbiorcę docelowego, dla którego *Pan Tadeusz* miał być przystępną w odbiorze powieścią historyczną.

Inne strategie tłumaczenia przyjęli Watson Kirkconnell i Kenneth MacKenzie. Ich przekłady, wydane w odstępie zaledwie dwóch lat, zostały napisane rymowanym pentametrem jambicznym, tzw. *heroic couplet* – jest to dotychczas najtrudniejsza i jednocześnie najbliższa oryginałowi forma wybrana do przekładu *Pana Tadeusza*. Wybór Kirkconnella i MacKenziego podyktowany był chęcią oddania w angielszczyźnie formalnego kunsztu poezji Mickiewicza. Jednak ograniczenie w postaci metrum i rymów spowodowało, że polskiego wersu oczywiście nie dało się zmieścić w wersie angielskim. Chcąc uniknąć przerzutni, które niszczyłyby klasycystyczną regularność

wiersza, przekład należało uzupełnić znacznymi nadwyżkami (jak w przypadku Kirkconnella) lub też okroić go z części oryginalnych znaczeń i obrazów (jak w przypadku MacKenziego). W rezultacie powstał jeden tekst obszerniejszy o prawie połowę (por. Filipek 2014: 38) i drugi tekst znacznie uboższy w znaczenia.

Taki rezultat zdaje się niejako odpowiadać sylwetkom obu tłumaczy. Dorobek naukowy Kirkconnella, jednego z najwybitniejszych kanadyjskich naukowców, liczy ok. 150 własnych książek, ponad 1000 artykułów i przekłady książek z ponad 50 języków (Toye i Benson 1997). Ilość osiągnięć każe jednak wątpić, czy Kirkconnell był w stanie poznać każdy z języków, z którego tłumaczył, w stopniu wystarczającym do samodzielnego przekładu. W istocie: badania statystyczne i stylometryczne wykazują, że tłumaczenie Kirkconnella to prozatorski tekst Noyesa przerobiony na poezję (Filipek 2014: 52–61). Kirkconnell mógł się jedynie konsultować z oryginałem. To, że pracował na bazie tekstu poprzednika, sam zresztą zasugerował we wprowadzeniu do swojego przekładu (1962: vii).

W przeciwieństwie do Kirkconnella, Brytyjczyk Kenneth MacKenzie jest praktycznie nieznaną postacią. Z zawodu był urzędnikiem w Izbie Gmin w brytyjskim parlamencie i napisał kilka broszur na temat jego funkcjonowania; w czasie wolnym tłumaczył dzieła m.in. Słowackiego i Dantego. W *Panu Tadeuszu* najprawdopodobniej urzekła go „głębia duszy polskiego narodu, zamknięta [w tym dziele]” (*British Books* 1966: 9). W tej „głębi” MacKenzie dostrzegł też wymiar ponadnarodowy – we wprowadzeniu do swojego przekładu napisał bowiem: „*Pana Tadeusza* nie cechuje wyłącznie lokalny patriotyzm. (...) To poemat o miłości do ojczyzny w ogóle. (...) Soplicowa nie można znaleźć na żadnej mapie Polski, ani nigdzie na ziemi; to miejsce w tej podniebnej krainie, do której należą wszyscy ludzie” (1964: xi).

Ten nieco patetyczny komentarz zdradza motywację tłumacza: MacKenzie znalazł w Mickiewiczu elementy emocjonalne wspólne dla wszystkich narodowości i te elementy postanowił przekazać swojemu

odbiorcy docelowemu. Kluczowe były dla niego patriotyzm i tęsknota za lepszą przeszłością, co skutkowało naciskiem na wierność jakościową, a nie ilościową. Uzasadnia to jego wybór strategii przekładu.

O ile przekład MacKenziego w swoich założeniach dążył do uniwersalizmu, o tyle przekład Marcela Weylanda był bardzo zindywidualizowany. Weyland jest jak dotąd jedynym urodzonym na ziemiach polskich tłumaczem *Pana Tadeusza*. W wieku dwunastu lat, w momencie wybuchu II wojny światowej, wraz z rodziną uciekał z kraju przez tereny dzisiejszej Litwy, Rosji, Japonii i Chin, aż do Australii, gdzie osiedlił się na stałe. Podczas krótkiego pobytu w Wilnie natrafił na egzemplarz eposu Mickiewicza, w którym – jak sam twierdzi – natychmiast się zakochał (2006). Do tekstu wracał wielokrotnie, z czasem próbując go przedstawić swojej żonie Australijce.

Ponieważ wcześniejsze przekłady *Pana Tadeusza* okazały się z różnych względów niewystarczające (Weyland 2004, 2012), polski patriota w myśl idei Barańczaka postanowił sam przełożyć Mickiewicza lepiej, niż inni tłumacze (por. Barańczak 1994: 14). Tak opisuje te doświadczenia: „[z]awsze to żonie czytałem. (...) Dla żony, dzieci i wnuków pisałem... Najpierw myśleli, że tata wariat, a teraz dumni są ze mnie” (2006). Dopiero, kiedy przekład zaczął zbliżać się ku końcowi, Weyland postanowił go wydać, aby dotrzeć do szerszego kręgu odbiorców. Publikacja odbiła się głośnym echem w kręgu australijskiej Polonii, która przyjęła ją bardzo entuzjastycznie (2007).

Przekład wywołał szeroką dyskusję również ze względu na swoją formę dwunasto- i trzynastozgłoskowca. Weyland zdecydował się na egzotyzację, którą uzasadniał nieprzystawalnością angielskich form metrycznych do tradycyjnego polskiego metrum: pentametr jambiczny skrytykował za jego monotonię (2004). Pod względem metrycznym przekład Weylanda zachowuje wierność niemalże absolutną – można jednak zadać sobie pytanie, czy zasadniczo jest to dobra strategia. Ewa Teodorowicz-Hellman, badaczka szwedzkich przekładów *Pana Tadeusza*, zauważa, że tego typu tłumaczenie brzmi dobrze tylko dla

Polaków, którzy słyszą w nim echo oryginału (2006) – dla pozostałych odbiorców nieznanie metrum pozostanie wyłącznie dodatkową barierą w odbiorze.

W przypadku przekładów Leonarda Kressa i Christophera Za-krzewskiego trudno mówić o odbiorze ze względu na lokalną skalę przedsięwzięcia – tłumaczenia zostały wydane przez niszowe wydawnictwa. Wiadomo jednak, że były one adresowane do nieco innych czytelników. Leonard Kress, Amerykanin o polsko-litewskich korzeniach, tłumaczył *Pana Tadeusza* w pierwszej kolejności dla... samego siebie. Wyjaśnia to w następujący sposób:

[Tłumaczenie *Pana Tadeusza*] zaczęło się jako swego rodzaju wyzwanie (...), które pomogło mi poczuć, że jako poecie słusznie należy mi się miejsce w ciągu poetów sięgającym aż do Homera. Poczułem, że faktycznie przynależę do tej tradycji (...). Dzięki temu przynajmniej we własnym mniemaniu odseparowałem się od mnóstwa innych współczesnych amerykańskich autorów stronicowych wierszy wolnych opartych na indywidualnym doświadczeniu (2004).

Podobnie jak MacKenzie, Kress znalazł w eposie Mickiewicza element uniwersalny – szerszy od „indywidualnego doświadczenia”, na którym opiera się poezja amerykańska – i postanowił przedstawić go w przekładzie, jednocześnie udowadniając własną wartość sobie samemu jako poecie. Jednak zapytany o to, kto ma czytać jego tłumaczenie, Kress odpowiada, że powinien to być przeciętny amerykański czytelnik (2014). Dostosowanie tekstu do takiego stereotypowego odbiorcy jest wyraźnie widoczne: pojawia się dużo emocjonalnych wyrażań, których brak w oryginale, a postaciom przypisywane są bardziej skrajne uczucia i motywy działania. Z drugiej jednak strony Kress zwiększył literacką intertekstualność dzieła, wprowadzając aluzje m.in. do Johna Keatsa i Boba Dylana (Kress 2014) – co również miało na celu „zbliżenie” tekstu do czytelnika. Ogólnie rzecz biorąc,

tłumacz traktował tekst oryginału z dużą dozą dowolności, co znajduje odzwierciedlenie na poziomie treści i formy – pentametr **zazwyczaj** jambicznego o **zazwyczaj** regularnej strukturze rymów *ababcdcd*.

W przypadku Christophera Zakrzewskiego dowolność oznaczała rezygnację z poetyckiej formy wiersza na rzecz prozy. Zakrzewski, wykładowca akademicki urodzony w Wielkiej Brytanii w rodzinie polskich emigrantów, przyznaje, że do tłumaczenia *Pana Tadeusza* skłoniły go bardzo osobiste powody (2014). Poszukując własnych korzeni, postanowił przełożyć poemat dla anglojęzycznego czytelnika przy rezygnacji z poetyckiej formy na rzecz prozatorskiej łatwości przekazu – swoje pierwsze tłumaczenie, napisane wierszem, uznał za nieudane i zniszczył, a następnie przystąpił do tłumaczenia prozą (ibid.). O swojej strategii Zakrzewski mówi tak:

Podjąłem specjalne starania, żeby narracja była przystępna i przyjemna w odbiorze dla współczesnego anglojęzycznego czytelnika, bo w gruncie rzeczy jakiegokolwiek tłumaczenie *Pana Tadeusza* z prawdziwego zdarzenia powinno, jak i polski oryginał, być „porywającą lekturą” (2010).

Tego *Pana Tadeusza* faktycznie czyta się z przyjemnością i bez trudności, jakich mogłaby stawiać forma wiersza. Strategia przekładu jest więc dobrze nakierowana na odbiorcę, nawet jeśli oznacza ona straty formalne i semantyczne dla całości znaczeniowej utworu (por. Barańczak 1994: 26).

Podsumowując, każdy z tłumaczy obrał nieco inną strategię i innego adresata, co było podyktowane własną historią, kontekstem historyczno-literackim i (nie)obecnością wcześniejszych przekładów epopei. W tym ograniczonym zakresie każdy przekład się sprawdza – tłumacze dobrze dobrali strategię do przewidywanych odbiorców docelowych. Jednocześnie jednak nie sposób powiedzieć, że *Pan Tadeusz* jest dziełem szerzej znanym anglojęzycznemu czytelnikowi. Nie ma

w tym jednak winy tłumacza, który na różne sposoby starał się przybliżyć tekst epopei swojemu odbiorcy; rację ma raczej Donald Davie, czyniąc zarzuty wobec czytelników niezainteresowanych lekturą.

Czy zatem tworzenie kolejnych przekładów *Pana Tadeusza* ma w ogóle jakikolwiek sens? Ogół czytelników pomija Mickiewicza i nic nie wskazuje na to, by sytuacja miała się zmienić. Nieosiągalność celu nie znaczy jednak, że należy zrezygnować z samego dążenia. Brak uniwersalnej recepty na przekład *Pana Tadeusza* świadczy o tym, że każde kolejne tłumaczenie może być tylko mniej lub bardziej udaną interpretacją, trafiającą do węższej lub szerszej publiczności. Zbigniew Folejewski zauważa, że utwór „często musi bardzo długo czekać na ten rzadki gatunek *homo scribens*, który sprawi, że [tekst] pięknie zabrzmie w obcym języku” (1962: 436). Być może epos Mickiewicza czeka jeszcze na swojego *homo scribens*^[3].

Bibliografia

- BADENI, Jan. 1890. *Polacy w Anglii*. Kraków: Anczyca i spółka.
- BARAŃCZAK, Stanisław. 1994. *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translologiczny* [w:] Barańczak, Stanisław (red.) *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań: a5, s. 13–62.
- BIGGS, Maude. 1885. *Translator's Preface* [w:] Mickiewicz, Adam. *Master Thaddeus; or, The Last Foray in Lithuania. An Historical Epic Poem in Twelve Books*. Tłum. M.A. Biggs. London: Trübner & Co., Ludgate Hill, s. xiii–xxiv.
- BRITISH BOOKS 179 (1966). Minnesota: Publisher's Circular.
- CRAWFORD, Elizabeth. 2003. *The Women's Suffrage Movement. A Reference Guide 1866–1928*. London: Routledge.

[3] A nowe przekłady *Pana Tadeusza* na język angielski powstają nawet w tym momencie, np. przekład przygotowywany przez Billa Johnstona (por. <http://newsinfo.iu.edu/news/page/normal/24105.html>).

- DAVIE, Donald. 1990. *"Pan Tadeusz" in English Verse* [w:] Davie, Donald (red.) *Slavic excursions. Essays on Russian and Polish literature*. Chicago: University of Chicago Press, s. 43–53.
- FILIPEK, Anna. 2014. *"Pan Tadeusz", or translating the untranslatable: an analysis of English translations*. Kraków: praca magisterska na Uniwersytecie Jagiellońskim.
- FIVE IU BLOOMINGTON PROFESSORS AWARDED 2013 GUGGENHEIM FELLOWSHIPS. 16.04.2013. [Dok. elektr.] <http://newsinfo.iu.edu/news/page/normal/24105.html> [2014.03.02].
- FOLEJEWSKI, Zbigniew. 1962. *Review of "Pan Tadeusz or the Last Foray in Lithuania" by Adam Mickiewicz*. „Books Abroad” 36 (4).
- GARDNER, Monica. 1930. *"Pan Tadeusz" by Adam Mickiewicz; George Rapall Noyes; J. M. Dent; "Anhelli" by Juliusz Slowacki; Dorothea Prall Radin; George Rapall Noyes*. „The Slavonic and East European Review” 9 (25), s. 226–228.
- KIRKCONNELL, Watson. 1962. *Translator's Preface* [w:] Mickiewicz, Adam. *Pan Tadeusz or The Last Foray in Lithuania*. Tłum. W. Kirkconnell. New York: The Polish Institute of Arts and Sciences in America, s. vii–ix.
- KRESS, Leonard. 2004. *Interview with poet Leonard Kress by Ryan Sparks* [w:] Sparks, Ryan. *Santa Fe Writing Project* [Dok. elektr.] <http://www.sfwp.com/interview-with-poet-leonard-kress-by-ryan-sparks> [2014.03.07].
- . 2014. [Prywatna korespondencja] [2014.03.04].
- MACKENZIE, Kenneth R. 1964. *Introduction* [w:] Mickiewicz, Adam. *Pan Tadeusz or The Last Foray in Lithuania. A Tale of the Gentry in the Years 1811 and 1812*. Tłum. K.R. MacKenzie. London: Polish Cultural Foundation, s. vii–xi.
- MASLENIKOV, O.A. et al. 1957. *University of California. In Memoriam [1957]*. California: University of California, s. 122–125.
- MICKIEWICZ, Adam. 1885. *Master Thaddeus; or, The Last Foray in Lithuania. An Historical Epic Poem in Twelve Books*. Tłum. M.A. Biggs. London: Trübner & Co., Ludgate Hill.

- . 1917. *Pan Tadeusz or The Last Foray in Lithuania. A Story of Life among Polish Gentlefolk in the Years 1811 and 1812 in Twelve Books*. Tłum. G.R. Noyes. London – Toronto: J.M. Dent & Sons. Paris: J.M. Dent et fils. New York: E.P. Dutton & Co.
 - . 1962a. [1834]. *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
 - . 1962b. *Pan Tadeusz or The Last Foray in Lithuania*. Tłum. W. Kirkconnell. New York: The Polish Institute of Arts and Sciences in America.
 - . 1964. *Pan Tadeusz or The Last Foray in Lithuania. A Tale of the Gentry in the Years 1811 and 1812*. Tłum. K.R. MacKenzie. London: Polish Cultural Foundation.
 - . 2004. *Pan Tadeusz or The Last Foray in Lithuania. A Tale of the Gentry during 1811–1812*. Tłum. M. Weyland. Sydney: Brandl & Schlesinger [Dok. elektr.] <http://www.antoranz.net/BIBLIOTEKA/PT051225/PanTad-eng/PT-books/BOOK00.HTM> [2014.03.07].
 - . 2006. *Pan Tadeusz or the Last Foray in Lithuania: a History of the Nobility in the Years 1811 and 1812 in Twelve Books of Verse*. Tłum. L. Kress. Philadelphia: HarrowGate Press.
 - . 2010. *Pan Tadeusz or the Last Foray in Lithuania. A Tale of the Minor Nobility in the Years 1811–1812*. Tłum. Ch.A. Zakrzewski. New York: 208/30 Press [e-book].
- NOYES, George R. 1917a. *Introduction* [w:] Mickiewicz, Adam. *Pan Tadeusz or The Last Foray in Lithuania. A Story of Life among Polish Gentlefolk in the Years 1811 and 1812 in Twelve Books*. Tłum. G.R. Noyes. London – Toronto: J.M. Dent & Sons. Paris: J.M. Dent et fils. New York: E.P. Dutton & Co, s. ix–xxi.
- . 1917b. *Preface* [w:] Mickiewicz, Adam. *Pan Tadeusz or The Last Foray in Lithuania. A Story of Life among Polish Gentlefolk in the Years 1811 and 1812 in Twelve Books*. Tłum. G.R. Noyes. London – Toronto: J.M. Dent & Sons. Paris: J.M. Dent et fils. New York: E.P. Dutton & Co, s. v–vi.

- RYBICKI, Jan. 2003. *Trylogia po amerykańsku*. „Konspekt” [Dok. elektr.] <http://www.up.krakow.pl/konspekt/14/rybicki.html> [2014.03.02].
- SKIBIŃSKA, Elżbieta. 1999. *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza”*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- TEODOROWICZ-HELLMAN, Ewa. 2006. *O szwedzkich odczytaniach polskiej epopei narodowej* [w:] Cudak, Romuald (red.) *Literatura polska na świecie. Zagadnienie recepcji i odbioru*. Katowice: Gnome, s. 128–138.
- WATSON Kirkconnell. *Oxford Companion to Canadian Literature*. 1997. Toye, William; Benson, Eugene (red.). Oxford: OUP.
- WEYLAND, Marcel [w:] Mikołajewska, Lidia. 2006. *Marcel Weyland i „Pan Tadeusz”*. „Panorama w sieci” luty 2006 [Dok. elektr.] <http://www.przegląd.australink.pl/sztuka/artykuly/weyland.php> [2014.03.07].
- . 2007. *Marcel Weyland's Story* [Dok. elektr.] <https://www.international.amu.edu.pl/why-amu/why-amu/general-information/patron/marcel-weylands-story> [2014.03.07].
- . 2012. *„Pan Tadeusz” na Antypodach. Rozmowa z p. Marcelem Weylandem* [w:] Serafińska, Jurata B. *Blog Juraty Bogny Serafińskiej* [Dok. elektr.] <http://www.alternatywnyblog.blog.interia.pl/?id=2206271> [2014.03.07].
- ZAKRZEWSKI, Christopher A. *Introduction* [w:] Mickiewicz, Adam. *Pan Tadeusz or the Last Foray in Lithuania. A Tale of the Minor Nobility in the Years 1811–1812*. Tłum. Ch.A. Zakrzewski. New York: 208/30 Press [e-book].
- . 2014. [Prywatna korespondencja] [2014.03.08].
- ZIĘJKA, Franciszek. 1996. *„Nieżnani, zapomniani...”. O tłumaczach literatury polskiej we Francji w XIX wieku*. „Ruch Literacki” 3.

Summary

Any attempt to translate Mickiewicz's epic poem into a foreign language may seem destined to failure almost by definition. The text defies transla-

tion due to both its cultural load and versification. Why, then, as many as seven translators have already decided to render *Pan Tadeusz* in English? For whom did they translate and how did the choice of the target reader define their strategies? The article attempts to answer these questions by presenting the seven translator figures: Maude A. Biggs (1885), George R. Noyes (1917), Watson Kirconnell (1962), Kenneth R. MacKenzie (1964), Marcel Weyland (2004), Leonard Kress (2006), and Christopher A. Zakrzewski (2010). This brief discussion leads to general conclusions concerning the purpose of translating *Pan Tadeusz* in general.

Key words

epic poem, Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*

ROBERT KIELAWSKI I AGATA SAMANIPOUR

Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu

Różne wymiary udomowienia w tłumaczeniu dramatu – *Love and Information* Caryl Churchill w przekładzie Pawła Demirskiego

Teoretyczne spory o przekład dramatu skupiają się na relacji między tekstem a jego reprezentacją na scenie. Podział na dramat jako literaturę wytrzymującą próbę czasu i jako scenariusz teatralny, ulotny tak samo jak niepowtarzalny spektakl, nie rozwiązuje wszystkich problemów. W niniejszym artykule omawiamy ten podział na przykładzie tłumaczenia dramatu brytyjskiego, reprezentującego tradycję, w ramach której ten rodzaj literacki ciągle funkcjonuje jako istotny element w pracy wielu instytucji teatralnych w Wielkiej Brytanii, a szczególnie w Londynie. Znane na całym świecie National Theatre czy Royal Court Theatre uznają teksty dramatyczne za barometr trendów kulturowych i nastrojów społeczno-politycznych. Niemniej kwestie teoretyczne są tu jedynie wstępem do analizy przekładu sztuki Caryl Churchill *Love and Information* (2012) na język polski w wykonaniu Pawła Demirskiego, zwolennika brytyjskiego modelu teatru, który nazywa on „teatrem dramatopisarzy” (2007: 298–303). Szukając wspólnych płaszczyzn w twórczości Demirskiego i Churchill, analizujemy nie tylko język przekładu, lecz również konteksty mające istotny wpływ na zastosowane strategie. Te z kolei klasyfikujemy w odniesieniu do ram pojęciowych nakreślonych przez Lawrence’a Venutiego w tekście *The Translator’s Invisibility* (1995). W tłumaczeniu Demir-

skiego dopatrujemy się udomowienia, związanego z użytym przez niego językiem, który przypomina język jego własnych dramatów.

Przekład dramatu uwikłany jest w szereg kwestii związanych z kontekstem jego recepcji. Z definicji dramat jest utworem (przynajmniej potencjalnie) scenicznym. To właśnie jego sceniczność^[1] – rozumiana jako kompatybilność form językowych (kwestii i didaskaliów) i formy zapisu tekstu (rozmieszczenie kwestii, pauzy, oznaczenie postaci itp.) z obowiązującymi konwencjami reprezentacji na scenie – wydaje się być istotnym aspektem do uwzględnienia przez tłumaczy. Tak przynajmniej stanowią prace teoretyczne, rozróżniające przekład dramatu ze względu na produkt końcowy: tekst literacki lub scenariusz spektaklu. W *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* można przeczytać, że każdy tłumacz dramatu „staje przed wyborem, ponieważ może postrzegać dramat albo jako literaturę, albo jako integralną część produkcji teatralnej” (Anderman 2001: 71)^[2]. Z kolei Susan Bassnett zwraca uwagę nie tylko na powszechne przeświadczenie, że dramat na papierze (dzieło literackie) jest czymś „niekompletnym”, lecz również na status i funkcję tekstu dramatycznego w relacji do innych elementów języka teatru. Tym samym wpisuje problem przekładu dramatu w kwestie związane z modelem teatru w danej kulturze (2002: 124–126). Badaczka optuje za jednoznacznie zdefiniowaną rolą tłumaczy dramatu, która nie zakłada „poszukiwania głębokich struktur sensu i dbania o sceniczność tekstu” (Bassnett 1998: 105). Opowiadając się przeciwko obowiązkom dostosowywania przekładu dramatu do konwencji sceniczności, autorka wyda-

[1] Pojęcia „sceniczności” używamy w niniejszym artykule jako odpowiednika angielskich *performability*, *speakability*, *playability* i *gestic subtext*, które są często stosowane wymiennie w poświęconych temu zagadnieniu opracowaniach anglojęzycznych (por. Anderman 2001: 71–72, Bassnett 1998: 90–108, 2002: 123–135, Johnston 2011: 11–30).

[2] Przekład cytowanych opracowań naukowych – RK.

je się proponować schludny z punktu widzenia teorii – ale trudny dla praktyków – podział ról na tłumacza literackiego i teatralnego. Podział ten niezupełnie pasuje do działalności Pawła Demirskiego, który jest przede wszystkim dramaturgiem i dramaturgiem, a nie tłumaczem^[3] i którego przekład *Love and Information* Caryl Churchill posłużył w pierwszej kolejności jako scenariusz spektaklu w reżyserii Moniki Strzępki^[4], a następnie został opublikowany w miesięczniku „Dialog” (kwiecień 2013) bez informacji, że jest to przekład związany z konkretnym spektaklem. Badaczka podkreśla, że dramat jest autonomicznym (choć otwartym na różne reprezentacje sceniczne) dziełem literackim. Zgodnie z jej tezami Demirski w przekładzie opublikowanym w „Dialogu” nie powinien być mieć na względzie widzów wrocławskiej filii PWSZ w Krakowie, ponieważ ich względami powinna była zająć się już Strzępka – a w konsekwencji owocem pracy Demirskiego miałyby być tekst dramatyczny, a nie scenariusz spektaklu (por. 1998: 106–107). Bassnett opiera swoje wnioski na rozważaniach teatrologicznych, które znoszą dominację tekstu w teatrze i w konsekwencji obowiązki dramaturgów (i tym samym tłumaczy) do pisania podług przyjętych zasad reprezentacji tekstu na scenie^[5].

[3] W analogii do rozróżnienia przekładu dramatu albo jako literatury, albo jako tekstu scenicznego David Johnston proponuje podział na tłumaczy dramatu, czyli tych, którzy tłumaczą dramat jako literaturę, która ukaże się drukiem i nie jest związana z konkretną produkcją, oraz na tłumaczy-praktyków (*translator-practitioner*), którzy pełnią funkcje dramaturgów lub współpracują z reżyserami spektaklu, czyli mają zobowiązania nie wobec czytelników, a wobec aktorów i konkretnej widowni (2011: 15–18). Demirski wpasowuje się w tę drugą kategorię.

[4] Spektakl ten miał premierę 23 marca 2013 roku na scenie wrocławskiej filii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. L. Solskiego w Krakowie. Był pracą dyplomową studentów IV roku Wydziału Aktorskiego rzeczonoj uczelni.

[5] W szczególności chodzi o odejście od tradycji teatru dramatycznego, utrwalonej przez neoklasycyzm i naturalizm, według której spektakl jest formą ilustracji tekstu, który z kolei jest zapisem „prawdziwych” dialogów.

Badacze udaje się więc nie tyle rozwiązać niektóre teoretyczne problemy związane z przekładem dramatu, co częściowo je obejść przez przesunięcie problemu interpretacji i realizacji problematycznej sceniczności w tekście dramatu z tłumaczy na realizatorów spektakli, czyli innych czytelników, którzy mają inne priorytety.

Powyżej nakreślony spór o sceniczny potencjał dramatu można również zinterpretować jako pochodną podstawowego podziału w teorii przekładu na tłumaczenie dosłowne i wolne. Pojęcie sceniczności w tych rozważaniach można przyrównać do takich pojęć, jak „naturalność” i „płynność” języka, czyli do ogólnych oczekiwań odbiorców dotyczących języka na scenie. Można jednak założyć, że w przypadku dramatu w przekładzie większy odsetek odbiorców ma pewne kompetencje i swoje oczekiwania dotyczące sceniczności opiera nie tylko na naturalności języka, ale również na wiedzy na temat gatunku dramatu, pochodzenia tekstu, stylu reżyserskiego czy wreszcie rozpoznawalności i widzialności tłumacza. Komentując tekst Bassnett o wymownym tytule *Still Trapped in the Labyrinth*, Edwin Gentzler sugeruje, że kierowanie się kryterium sceniczności w przekładzie dramatu jest rodzajem udomowienia (1998: xviii). Teoretycznie więc brak nakierowania na sceniczność może z kolei wywołać efekt egzotyzacji, który wiąże się z niewymazywaniem obcości dramatu (Venuti 1995: 20). Gentzler próbuje więc zastosować pojęcia Venutiego do dyskusji wokół przekładu dramatu. Wykładnia strategii udomowienia i egzotyzacji według Venutiego wydaje się w tym kontekście o tyle istotna, że zwraca uwagę na kwestie relacji władzy między kulturami oraz (nie)widzialności tłumacza. Polaryzujące tezy Venutiego sformułowane w *The Translator's Invisibility* (1995) są w teorii przekładu rodzajem interwencji w obronie niewidzialnych tłumaczy literatury, na których polityczna, ekonomiczna i kulturowa dominacja świata anglojęzycznego wymusza wymazywanie różnicy kulturowej, czyli stosowanie strategii udomowienia (ibid.: 5–20). W tak nakreślonym kontekście politycznym autor postrzega

egzotyzację jako antyimperialistyczną formę oporu, przy czym nie twierdzi on, że strategia ta pozwala zachować „dosłowny” sens oryginału^[6]. Model komunikacji, który się za tym kryje został zwięźle opisany przez Venutiego w *The Scandals of Translation*: „każde użycie języka wpisane jest w relacje władzy, ponieważ w każdym momencie swojej historii język jest zbiorem silnych form dominujących nad ich słabszymi odmianami” (1998: 10). Kiedy Gentzler twierdzi, że tłumaczenie dramatu bez oglądania się na jego potencjalną sceniczność jest równoznaczne ze strategią egzotytacji, to tak jakby sugerował, że sceniczność jest wyłącznie domeną teatru, a dramatopisarze nie biorą jej pod uwagę podczas pisania (1998: xviii). Tego rodzaju uproszczenie całkowicie pomija rolę i kompetencje czytelników w interpretowaniu dialogów, didaskaliów, nazewnictwa postaci, przestrzeni między kwestiami, czyli samego zapisu dramatu i tego, co składa się na sceniczność właśnie^[7].

Widzialność tłumacza ma istotny wpływ na odbiór przekładu. Poziom widzialności zależy jednak od wielu czynników, takich jak rela-

[6] Strategie udomowienia i egzotytacji bywają interpretowane jako ekwiwalenty odpowiednio funkcjonalizmu i literalizmu, co wydaje się wynikać z przyjęcia perspektywy przekładoznawczej zakorzenionej w funkcjonalnych teoriach językowych (Hejwowski 2006: 46). Perspektywa Venutiego przeczy temu, jakoby tylko udomowienie było podejściem funkcjonalnym. Egzotyacja może również spełniać funkcje ideologiczne, jak choćby te, na które uwagę zwrócił już Friedrich Schleiermacher, opisując wpływ przekładu na tożsamość narodową i klasową w XIX wieku (Venuti 1995: 99–147). Uogólniając, nie tylko konkretne strategie tłumaczeniowe, ale przekład w ogóle eksponuje konkretne sensory i realizuje cele, które różne grupy społeczne w kulturze docelowej mogą różnie interpretować.

[7] Z tez postawionych przez Gentzlera wynika, że adaptuje on opisaną przez Venutiego relację władzy między kulturą angloamerykańską i innymi kulturami podług podziału na literaturę i teatr, co wydaje się bardziej zabiegiem mającym na celu pilnowanie granic przekładoznawstwa (a tym samym odpowiedzialności tłumaczy) niż rzetelnym ujęciem praktyki przekładu dramatu.

cje międzykulturowe^[8], rodzaj literatury, gatunek, przeświadczenie o (od)twórczej naturze przekładu^[9] oraz – co istotne w przypadku przekładu dramatu – związek tłumaczenia z innymi wydarzeniami kulturalnymi. Przekład dramatu Churchill ukazał się w miesięczniku „Dialog” już po premierze spektaklu, więc wiele osób sięgających po jego lekturę widziało spektakl lub przynajmniej o nim słyszało. Widzialność Demirskiego jest jednak przede wszystkim związana z jego dotychczasowym dorobkiem dramatopisarzkim oraz ze współpracą z Moniką Strzępką. Spory wpływ na jego styl pisanie i stosunek do tradycji politycznie zaangażowanego dramatu brytyjskiego miały warsztaty w londyńskim Royal Court Theatre, w których uczestniczył w 2003 roku (Minałto 2011: 349). Nie przeceniając tego epizodu, warto zauważyć, że model teatru z dramatopisarzem w centrum, który z wrażliwością dziennikarza, socjologa czy wreszcie filozofa identyfikuje problemy społeczne, został przez Demirskiego opisany w eseju *Teatr dramatopisarzy*. Oprócz zmian w samym modelu teatru polskiego proponuje on również zmiany w formie i kompozycji dramatu: stosuje nieliniową i fragmentaryczną fabułę, tworzy nierealistyczne postaci oraz eksperymentuje z zapisem dialogów i didaskaliów (Wycisk 2011: 305–307).

Nie bez znaczenia dla działalności artystycznej Demirskiego są afiliacje polityczne i ideowe – jest on członkiem zespołu Krytyki Po-

[8] Jak zauważa Brian James Baer, widzialność tłumaczy literatury w krajach Europy Wschodniej jest związana z historią tego regionu oraz jego relacjami z Europą Zachodnią (2011: 5–6). Autor dodaje, że ze względu na procesy kształtowania kultury i tożsamości we wschodnioeuropejskich krajach niektóre autorytety literackie pełnią funkcję łączników z kulturą Europy Zachodniej. Widzialność tłumaczy może więc częściowo wynikać z roli owych łączników, którzy mają kompetencje, uznanie lub odpowiednią pozycję w instytucjach kultury (ibid.: 5–6, 10–11).

[9] Jerzy Jarniewicz zauważa, że osoby przekładające poezję bywają bardziej widoczne od tych, które przekładają prozę z uwagi na powszechne przeświadczenie, że „przekład wiersza wymaga od tłumacza większej inwencji” (2012: 11).

litycznej, czyli lewicowego *think-tanku*^[10], a jego felietony polityczne publikuje „Gazeta Wyborcza”. Podejmując się krótkiej syntezy dramtopisarstwa Demirskiego, Przemysław Czapliński podkreśla związek lewicowej wrażliwości autora z tym, że w swoich dramatach nadaje on głos postaciom z marginesu polskiego społeczeństwa, rozprawia się z mitami narodowymi, odrzuca psychologizm na rzecz perspektywy ekonomicznej i kulturowej czy wreszcie eksperymentuje z językiem (2009: 5–21). Postaci dramatów Demirskiego są tubami różnych (często przerysowanych) dyskursów publicznych, jakby nieświadomie powtarzały za popkulturą, forami internetowymi, mediami i politykami frazy, które nie do końca do nich należą, odtwarzając tym samym społeczne konflikty i fobie. Czapliński nazywa eksperymenty językowe Demirskiego „demontażem języka”, co jest równoznaczne z „demontażem” postaci – podważa ich podmiotowość, możliwości ekspresji i zrozumienia otaczającej ich rzeczywistości. Jak jednak na dramat zaangażowany przystało, pojawiają się momenty politycznego uświadomienia, czyli uwolnienia z językowych zapętleń. Jak zauważa Czapliński, w takich momentach od razu pojawiają się inne przeszkody, realne lub ciągle językowe (2009: 17–18). Na wspomniany „demontaż języka” składają się: częsty brak interpunkcji i wielkich liter, zapis przypominający wiersz wolny, liczne powtórzenia, urwane zdania, wieloznaczności (często wynikające z nietypowego szyku wyrazów) oraz wulgaryzmy. Te ostatnie u Demirskiego niełatwo analizować z socjolingwistycznego punktu widzenia, ponieważ wydają się pełnić wiele funkcji jednocześnie – odczarowują rzeczywistość i postaci, obnażają ich agresję, gniew i niemoc, ale zarazem wywołują efekt humorystyczny^[11]. Może właśnie dlatego Anna R. Burzyńska

[10] Więcej informacji na stronie <http://www.krytykapolityczna.pl/krytykapolityczna> [2015.04.14].

[11] Nietrudno znaleźć przykłady wspomnianych zabiegów językowych. W dramacie *Dziady. Ekshumacja* (na podstawie *Dziadów* Adama Mickiewicza, premiera

nazywa Demirskiego „politycznym wojownikiem kung-fu”, a jego pisarstwo – „ostrym, mocnym, przesadnym, nieco karykaturalnym, zarazem brutalnym i absurdalnie śmiesznym” (2011: 288). Komentując zbiór dramatów Demirskiego wydany jako *Parafrazy*, badaczka podkreśla „szabrowniczy” charakter jego twórczości – dramatopisarz czerpie z różnych źródeł, skleja swoje sztuki (i postaci) z różnych języków i sensów kulturowych, ceni fragmentaryczność, sprzeczność i konflikt zamiast spójnej fabuły (ibid.: 290). Charakterystyka ta nijak się ma do tego, co dotychczas napisali Harold Pinter czy David Hare, których Demirski poznał podczas wspomnianych już warsztatów w Royal Court Theatre. Poznał jednak również Martina Crimpa, którego eksperymenty formalne można porównywać do tego, co od kilku lat robi Caryl Churchill. Wydaje się więc, że wyjątkowy stosunek Demirskiego do dramatu brytyjskiego wynika zarówno z zakorzenienia tegoż dramatu w rzeczywistości społeczno-politycznej, jak i z jego własnych poszukiwań formalnych.

Churchill znana jest właśnie z tego, że od początku swojej około pięćdziesięcioletniej kariery eksperymentuje z formą. Jednocześnie

[cd. 11] w 2007 r.) Konrad podczas sceny zatytułowanej „improvizacja” mówi: „Mówię chuj wam w dupę / Mówię wszyscy pokutujemy za to że żyjemy / Za to że żyliśmy / Ze trzeba było wstać rano i bać się / Za to że się nie wiedziało / Za to że być może w pewnym takim momencie / W momencie wyjątkowo trudnym / W momencie kiedy nie wiadomo było co właściwie / Zrobić / Kiedy ręka drżała / Jak podbródki starców ze snu / Kiedy być może tak / Złożyłem podpis” (Demirski 2011a: 66). Sonia w dramacie *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty* (na podstawie *Wujaszka Wani* Antona Czechowa, premiera w 2008 r.) daje dobry przykład na zaburzoną łączliwość, kiedy mówi: „dlaczego wszyscy mówią o Helenie? / dlaczego wszyscy mówią o Helenie na kolanach? / dlaczego nikt o mnie tak nie kłęczy” (Demirski 2011b: 121). Z kolei postać Pani Prezydent w *Tęczowej Trybunie 2012* (premiera w 2011 r.) używa homofobicznej urzędowej nowomowy: „to nie chodzi o homoseksualne usposobienie was (...) no ale tak no przecież nie będziemy waszej tu sodomii zgłębiać (...) Ja wiem że zarzuty dla was prokuratorские absurdalne” (cytat za broszurą z tekstem dramatu wydaną przez Teatr Polski we Wrocławiu, s. 11).

reprezentuje dramat społecznie zaangażowany, podszyty ideami feministycznymi i socjalistycznymi. Jak jednak zauważają krytycy, nie jest to zaangażowanie, które sprowadza się do podsuwania widzom gotowych recept na uporządkowanie świata, lecz polega na zmuszaniu ich do podjęcia intelektualnego wysiłku w celu lepszego zrozumienia przedstawianych problemów (Aston 2003: 18–20, Borowski 2006: 56–57 i 82–83). Podobnie jak Demirski, Churchill nie tworzy spójnych fabuł. W przeciwieństwie do polskiego dramatopisarza, nie odrzuca ona w swoich sztukach psychologizmu i postaci realistycznych, których przeżywanie świata scenicznego może wydać się widzom bardzo wiarygodne. W fantazmatycznych światach Demirskiego nie ma miejsca na subtelne problemy postaci, które można by interpretować przede wszystkim z psychologicznego punktu widzenia. Jeśli już miejsce się znajdzie, to głównie po to, by szybko „rozbić psychologiczną spójność postaci” i przyjąć optykę sporów tożsamościowych, ideowych lub ekonomicznych (Czapliński 2009: 18–25). Z kolei u Churchill psychologizacja bez ironicznego dystansu bywa ważnym elementem obnażania przyzwyczajzeń intelektualnych odbiorców^[12].

- [12] Oczywiście porównywanie tak różnych artystów może mieć tu charakter tylko wybiórczy. Próba rzetelnego porównania musiałaby wziąć pod uwagę różne wątki historyczno-literackie i gatunkowe, nie wspominając już o politycznych i społecznych, o których w niniejszym tekście tylko nadmieniamy. Jednak z punktu widzenia przekładu *Love and Information* kwestia psychologicznej wiarygodności postaci wydaje się istotna, zwłaszcza, że Churchill krytykowała w przeszłości przypadki zamiany postaci z jej dramatów z realistycznych na groteskowe. Tak właśnie w jednej z amerykańskich realizacji została zagrana postać Betty ze sztuki *Cloud Nine* (1979), która to postać zgodnie z didaskaliami jest kobietą, ale graną przez mężczyznę. Wypada tylko zgodzić się z Borowskim, który twierdzi, że didaskalia *Cloud Nine* sugerują, że chodzi o dysonans między męskim ciałem aktora a tożsamością płciową postaci – podkreślmy jeszcze raz – zagranej w pełni realistycznie. Nie ma tam mowy o ironicznym czy parodystycznym odgrywaniem stereotypu kobiety przez mężczyznę (2003: 75–76).

Jej ciągła gra z konwencjami realizmu w kontekście brytyjskim wpisuje się w długą tradycję polemiki z widmem sztuki dobrze skrojonej, czyli *well-made play*, spopularyzowanej w latach 40. i 50. poprzedniego wieku (Borowski 2003: 63).

Love and Information to kolejny tekst pisarki, w którym liczy ona na udział odbiorców w nadawaniu sensu sztuce, a dokładnie – około pięćdziesięciu niepołączonym żadną fabułą scenom. Sztuka podzielona jest na siedem części, po siedem scen w każdej, plus jedna ostatnia scena. Po niej z kolei w tekście znajdują się sceny dodatkowe, które zgodnie z didaskaliaми można umieścić w dowolnym miejscu przedstawienia. Wyjątkiem jest scena zatytułowana *Depresja*, której uwzględnienie w spektaklu autorka uznaje za konieczne. Scena ta składa się z dziesięciu niepowiązanych zdań, które autorka traktuje jak autonomiczne jej fragmenty i nakazuje losowo rozmieścić w różnych miejscach spektaklu. Ponadto w zwięzłych uwagach na początku wersji angielskiej, których brak w wersji Demirskiego, Churchill zaznacza, że można mieszać kolejność scen, ale części – już nie (2013: 2). Informuje również, że w każdej scenie pojawiają się inne postaci, poza obowiązkową sceną dodatkową poświęconą depresji, w której ta sama postać może pojawiać się w kolejnych jej odsłonach (ibid.). W sztuce brakuje oznaczeń postaci, a kwestie są oddzielone jedynie akapitami. W tak skonstruowanym dramacie znaleźć można jedynie fragmenty realizmu lub urwane rozmowy między postaciami, co sytuuje odbiorców w pozycji przypadkowych świadków. Tym samym sztuka ta traktuje o nadawaniu sensu przypadkowym sytuacjom, których każdy doświadczył w życiu wiele. Czytelnik ma zadanie o tyle ułatwione, że sceny mają nadane przez autorkę nazwy, które funkcjonują jak podpisy pod obrazami (scenicznymi). Skomplikowana struktura odpowiada tu powadze podejmowanych tematów, które według Dariusza Leśnikowskiego zawierają się w pytaniu: „do jakiego stopnia w świecie zdominowanym przez rozmaite rodzaje komunikatów funkcjonują jeszcze te, które świadczą o naszym

człowieczeństwie i wyrażają uczucia, marzenia, tęsknoty” (2012: 142). Sztuka porusza te tematy za pomocą języka angielskiego bez klasowych czy etnicznych naleciałości. Jakkolwiek zinterpretujemy podstawowe przesłanie dramatu, nie wynika ono ze spójnej fabuły, lecz głównie z jego struktury i języka, które skłaniają odbiorców (podobnie jak Leśnikowskiego) do odczytywania motywacji postaci raczej w kategoriach psychologicznych niż politycznych czy ekonomicznych. Uniwersalizm *Love and Information* został podkreślony w pierwszej brytyjskiej produkcji w Royal Court Theatre. Reżyser James MacDonald zdecydował się na minimalistyczną scenografię, co dobrze oddało uniwersalizm dramatu, skupiając uwagę widzów na komunikacji i relacjach między postaciami (ibid.: 150). Z uwagi na wspominany już język dramatu i niewielką ilość odniesień do kultury brytyjskiej, u MacDonalda krótkie sceny pokazują komunikację w nieco wypranej z kultury przestrzeni. Jeśli zgodzić się z Leśnikowskim, że sztuka podejmuje problem człowieczeństwa i niesie uniwersalne przesłanie na temat komunikacji we współczesnym świecie, to powstaje pytanie, na ile przesłanie to nie ulegnie zmianie w przekładzie.

Pytanie, jak polscy odbiorcy zinterpretują ów uniwersalizm jest tylko jednym z wielu, na które Demirski musiał sobie odpowiedzieć, podejmując konkretne decyzje tłumaczeniowe. Pierwsza rzecz, która rzuca się w oczy, to tytuł dramatu. Tłumacz zostawił go bowiem w brzmieniu oryginalnym – *Love and Information*^[13]. Nie przeceniając efektu egzotyzyacji, jaki ten zabieg wywołuje, można przyjąć, że Demirski jedynie podkreśla w ten sposób, że będzie to przekład, a nie kolejna „szabrownicza” parafraza. Jeśli tak, to można by się spodziewać, że skoro postaci w wersji angielskiej w większości posługują się poprawnym językiem mówionym – bez zauważalnych

[13] Nie bez znaczenia jest też fakt, że plakat poświęcony spektaklowi Strzępki miał przede wszystkim wyeksponowany tytuł i nazwisko autorki oryginału. Nazwiska reżyserki i tłumacza podano wyraźnie mniejszą czcionką.

naleciałości typowych dla dialektów lub socjolektów – to w polskiej wersji rejestr i owa uniwersalizująca „neutralność” będzie zachowana. Czytelnik tłumaczenia szybko jednak potknie się o wulgaryzmy, których w oryginale prawie w ogóle nie ma: *there's no need to swear at them* (dosł. „nie ma potrzeby ich wyzywać”, 6^[14]) zostało przełożone na *nawet ich nie opierdalam* (109); *Nie możesz wpierdalać się tutaj i drzeć mordy* (115) jest z kolei tłumaczeniem: *You can't come bursting in here and shouting* („Nie możesz tu wpadać i krzyczeć”, 19); zamiast neutralnego *I don't see why you had to do it* („Nie rozumiem, dlaczego musiałaś to zrobić”, 22) czytelnik polskiej wersji otrzymuje: *Nie wiem ni chuja, czemu to zrobiłeś* (117). Wreszcie w krótkiej scenie, opowiadając o powracających i wyraźnie niechcianych wspomnieniach, jedna z postaci opisuje swój stan słowami: *Short of smashing in my skull* („Zaraz rozwali mi to czaszkę”, 46). Demirski tłumaczy te słowa na: *Pojebało mi się w głowie* (128). Są to tylko nieliczne przykłady, które składają się na ogólnie dużo bardziej agresywny obraz świata.

Nie tylko wulgaryzacja szybko przypomina czytelnikom zaznajomionym ze stylem Demirskiego, że to on właśnie jest tłumaczem. Przypominają o tym również błędy językowe postaci, nierzadko wywołujące efekt humorystyczny. I tak wyrażenie *I'll (...) go on Facebook* („Wejdę na Facebooka”, 19) stało się zabawnym *Pójdę do Facebooka* (113); w przekładzie zdania *I looked all those things up on a website about dreams* („Sprawdziłem wszystkie te rzeczy na stronie o snach”, 26) pojawia się słowo *Internet* w niespotykanej liczbie mnogiej, tworząc wariację frazeologizmu „czytać po nocach”: *całą noc czytałem po internetach o snach* (118). W wersji angielskiej próżno szukać tego rodzaju humorystycznych wariacji, które mogłyby pod-

[14] Autorzy korzystali z wydań: *Love and Information* (London 2012: Nick Hern Books) i *Love and Information* („Dialog” 6 (667) 2013, tłum. P. Demirski, s. 108–141). Cyfry umieszczane w nawiasach po tłumaczeniach dosłownych oznaczają numery stron w oryginalnym wydaniu.

ważać biegłość postaci w poruszaniu się po świecie nowych technologii. Są też inne przejęzyczenia, świadczące o wspomnianym już „demontażu języka”, którego w wersji angielskiej brak^[15]. Wraz z językiem zmieniają się też pojęcia, za pomocą których postaci opisują rzeczywistość. W scenie zatytułowanej *Dzieci* postaci rozmawiają o potomstwie i byłym małżeństwie jednej z nich. Sytuacja rozstania opisana jest krótkim zdaniem: *she went off with that Spaniard* („odeszła z tym Hiszpanem”, 51). U Demirskiego fragment ten brzmi następująco: *się puściła z tym Murzynem* (130). W całej scenie u Churchill nie ma niczego, co sugerowałoby rozwiązłość, do której prowadzi czytelnika wyrażenie „puszczać się”. Oprócz wyraźnie oceniającego czasownika w przekładzie rzuca się w oczy zamiana narodowości na rasę. Demirski wnosi do tej sceny resentyment, którego albo w wersji angielskiej w ogóle nie ma, albo jest łagodny i skrywa się pod nie tak ostrym językiem. Udomowienie dramatu nie sprowadza się tu do zastąpienia elementów kulturowych. W wersji opublikowanej w „Dialogu” Demirski nie zmienia nazwy miejsc John O’Groats czy Land’s End na przykład na Zakopane (Churchill 2013: 64)^[16]. Podobnie jak angielski tytuł, elementy te pozostają, a udomowienie dotyczy (nie) poprawności i rejestru języka oraz relacji między postaciami. Styl i rejestr rozpozna ten odbiorca, który zna wcześniejsze teksty Demirskiego. Jeśli przyjąć, że czytelnicy są w dramacie Churchill niczym przypadkowi widzowie przyglądający się fragmentom codzienności,

[15] Na przykład: zdanie *Why don’t you speak to my p.a. and make an appointment* („Może porozmawiasz z moim asystentem i umówisz się na spotkanie”, 19) przetłumaczono przy użyciu celownika etycznego: *A dlaczego właściwie nie rozmawiasz mi z sekretarką i się nie umówisz* (115); kolokacja w zdaniu *You’ve just won an argument* (25) zamiast „przekonałaś mnie” zostaje przełożona przy użyciu nieistniejącego czasownika „przeargumentować”: *I co myślisz, że mnie przeargumentowałaś?* (118).

[16] Tutaj produkcja Strzępki różni się od tłumaczenia opublikowanego w „Dialogu”, ponieważ padają w niej polskie nazwy własne.

to w wersji polskiej pojawia się dystans odbiorcy-observatora do obserwowanej rzeczywistości społecznej, która jawi się jako bardziej wulgarna i miejscami absurdalna niż wersja angielska.

Różnice między tłumaczeniem a oryginałem dotyczą także didaskaliów. W obu tekstach didaskalia pisane są kursywą, jednak wydaje się, że tłumacz potraktował je z dużo mniejszą uwagą niż dialogi. Ocena ta wynika ze wspomnianego już pominięcia bardzo ważnych dla odbiorcy didaskaliów wstępnych. Czytelnik tłumaczenia nie wie tym samym, że kolejność części jest dowolna, a ich układ w oryginale można odczytać jako propozycję^[17]. W przekładzie brak również informacji, że tylko postać w scenie zatytułowanej *Depresja* może pojawić się więcej niż raz, co może sugerować przecieź, że stan w tytule sceny jest najmniej efemerycznym stanem spośród wszystkich, które znajdziemy w ponad pięćdziesięciu scenach. Za przeoczenie należy uznać pozostawienie przez Demirskiego w języku angielskim wskazówek autorki do sceny *Pustelnicy* – czytelnik polskiej wersji przeczyta więc: *Two inside, one outside the door who can be heard* („Dwie postaci w środku, jedna mówi zza drzwi”, 118). To nie jedynie problemy z wieloma didaskaliami w polskiej wersji^[18]. Na pytanie, czy w takim potraktowaniu tekstu pobocznego jest metoda, należałoby spytać autora przekładu. Bez względu na ewentualną odpowiedź wydaje się, że Demirski uznał ów tekst za drugorzędny.

[17] Kolejność scen w wersji polskiej jest taka sama, jak w wersji angielskiej. Tytuły wszystkich scen przetłumaczono dosłownie, poza jednym: *Savant* („Erudyta”, 36), który Demirski przełożył na *Autystyczny* (123). W scenie tej postać popisuje się wyjątkową pamięcią. Tytuł angielski sugeruje ironię, skoro erudycja zostaje tu zrównana z umiejętnością wymieniania niekoniecznie istotnych detali. Tytuł w wersji polskiej z kolei sugeruje, że fiksacja na punkcie detali i nieumiejętność porządkowania informacji utrudnia komunikację.

[18] Demirski pominął didaskalia w scenach *Dziecko, które nie znało strachu* (121) oraz *Pianino* (128), a didaskalia zamykające scenę *Kamień* (137) przetłumaczył, ale zapomniał o kursywie.

Można jedynie przypuszczać, że ma to związek z tym, że pierwszą funkcją tłumaczenia był scenariusz spektaklu, który po rewizji ukazał się drukiem – z jakiegoś powodu bez niektórych didaskaliów.

Tłumaczenie *Love and Information* Demirskiego stanowi dobry przykład udomowienia dramatu. Autor przekładu nadaje sztuce Churchill formę znaną z jego własnych tekstów. Po części wynika to z faktu, że wczesna wersja jego tłumaczenia posłużyła za scenariusz teatralny konkretnego spektaklu. Jego dramaty wydają się sprzężone ze stylem reżyserskim Strzępki. Musiał on więc tłumaczyć dramat Churchill pod kątem dobrze przemyślanej sceniczności. Jeśli ktoś czytał choć jeden z dramatów tłumacza lub był na spektaklu duetu Strzępka-Demirski, to język polskiej wersji *Love and Information* wyda mu się całkiem znajomy, choć miejscami ostry i chropawy. Udomowienie oznacza w przekładzie Demirskiego nie tyle zamianę na polskie nielicznych obcych elementów kulturowych, lecz zmianę rejestru i poprawności języka, który odbiorcę tłumaczenia stawia w innej pozycji wobec przedstawionego obrazu świata. Fragmenty realizmu obecne w wersji angielskiej Demirski miejscami zmienia w krzywe zwierciadło, podkreślające bardziej wulgarny i absurdalny obraz rzeczywistości. Tłumacz najprawdopodobniej założył, że efektów globalizacji i współczesnego szumu informacyjnego nie da się przedstawić za pomocą poprawnych form językowych. Udomowienie wynika tu tyleż ze wspomnianego zaangażowania tłumacza w pracę nad konkretnym spektaklem, co z jego socjologicznej refleksji, politycznych poglądów i wyobrażenia na temat roli dramatopisarza i tłumacza dramatu.

Bibliografia

ANDERMAN, Gunilla. 2001. *Drama translation* [w:] Baker, Mona (red.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London – New York: Routledge, s. 71–74.

- ASTON, Elaine. 2003. *Feminist Views on the English Stage. Women Playwrights, 1990–2000*. Cambridge: CUP.
- BAER, Brian James. 2011. *Introduction. Cultures of Translation* [w:] Baer, Brian James (red.) *Contexts, Subtexts and Pretexs. Literary Translation in Eastern Europe and Russia*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, s. 1–15.
- BASSNETT, Susan. 1998. *Still Trapped in the Labyrinth. Further Reflections on Translation and Theatre* [w:] Bassnett, Susan; Lefevere, André (red.) *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, s. 90–108.
- . 2002. *Translation Studies*. London – New York: Routledge.
- BOROWSKI, Mateusz. 2006. *W poszukiwaniu realności. Przemiany formy dramatycznej końca xx wieku a nowe mimesis*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- BURZYŃSKA, Anna R. 2011. *Czy dialektyka może kruszyć cegły? Krótki komentarz do „Parafraz”*. „Notatnik Teatralny” 64–65, s. 288–292.
- CHURCHILL, Caryl. 2012. *Love and Information*. London: Nick Hern Books.
- . 2013. *Love and Information*. Tłum. P. Demirski. „Dialog” 6 (667), s. 108–141.
- CZAPLIŃSKI, Przemysław. 2009. *Zacieśnianie pola walki. O sztuce dramato-pisarskiej Pawła Demirskiego*. „Dialog” 5 (630), s. 5–25.
- DEMIRSKI, Paweł. 2007. *Teatr dramatopisarzy*. „Krytyka Polityczna” 13, s. 298–303.
- . 2011a. *Dziady. Ekshumacja* [w:] *Parafrazy*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 10–112.
- . 2011b. *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty* [w:] *Parafrazy*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 113–174.
- GENTZLER, Edwin. 1998. *Foreword* [w:] Bassnett, Susan; Lefevere, André (red.) *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, s. ix–xxii.
- HEJWOWSKI, Krzysztof. 2006. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: PWN.

- JARNIEWICZ, Jerzy. 2012. *Gościnność słów. Szkice o przekładzie literackim*. Kraków: Znak.
- JOHNSTON, David. 2011. *Metaphor and Metonymy: the Translator-Practitioner's Visibility* [w:] Baines, Roger; Marinetti, Cristina; Perteghella, Manuela (red.) *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, s. 11–30.
- LEŚNIKOWSKI, Dariusz. 2013. *Za i poza słowami*. „Dialog” 6 (667), s. 142–151.
- MINAŁTO, Jarosław. 2011. *Kronika życia i twórczości Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego*. „Notatnik Teatralny” 64–65, s. 340–495.
- VENUTI, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility*. London – New York: Routledge.
- . 1998. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London – New York.
- WYCISK, Karolina. 2011. *Performatyka/polityka*. „Notatnik Teatralny” 64–65, s. 340–495.

Summary

Drama translation is an area of translation studies where literature meets theatre. The two have often been mapped onto the old division into literal and free translation. Normative approaches that adapt this division to drama translation yield neat solutions for translators of drama as literature and drama as performance texts. Translations for the stage (as opposed to those for the page) have performability as their priority – a concept similar to domestication. However, this approach is problematic if one assumes performability to be inextricably linked to every dramatic text – no matter whether written or translated as literature or theatre script. In view of such theoretical considerations, the article analyses Paweł Demirski's translation of *Love and Information* by Caryl Churchill as an example of a domesticating translation for the page. Churchill's play is written in an unmarked informal English with no ethnic or class variations. Thus, the play not only addresses a wide audience, but also represents random communication in globalized

societies as culturally unmarked and universal. This universality of the British (or even English) perspective is transformed in Demirski's translation. However, what the translator domesticates are not cultural elements, but such language aspects as register, syntax, and collocations. Demirski's translation strategies are linked to the dramatic style prevalent in his own numerous plays. Domestication here means transforming what seems to be the performability of Churchill's text into its Polish variant – written in a distinctive style, which reflects the translator's agenda as a politically engaged playwright and dramaturge.

Key words

Caryl Churchill, domestication, drama translation, Paweł Demirski

DANIEL WARMUZ
Uniwersytet Jagielloński

Potencjalne rozwiązania i pułapki w tłumaczeniu sztuk teatralnych na przykładzie *Bańskich kwiatów* Csaby Székelya

Pochodzący z Siedmiogrodu Csaba Székely (ur. 1981) jest obecnie jednym z najczęściej nagradzanych i wystawianych węgierskich dramatopisarzy. Jego pierwsze, napisane po angielsku, słuchowisko radiowe *Do You Like Banana, Comrades?* zdobyło w 2009 roku nagrodę Radia BBC i British Council za najlepszy dramat europejski.

Uznanie na Węgrzech zdobył dzięki trylogii *Bányavidék*, na którą złożyły się następujące sztuki: *Bányavirág* (*Bańskie kwiaty*), *Bányavakság* (*Bańska ślepotą*) i *Bányavíz* (*Bańska woda*). Pierwsza część cyklu miała premierę w Târgu Mureş (węg. Marosvásárhely) w Rumunii w 2011 roku i natychmiast spotkała się z uznaniem krytyki i publiczności. Premiery kolejnych spektakli miały miejsce w 2012 i 2013 roku. Do tej pory całą trylogię wystawiono w kilku węgierskojęzycznych inscenizacjach i reżyseriach na deskach węgierskich, rumuńskich i słowackich teatrów. W styczniu 2014 roku w rzymskim Teatro Valle Occupato miała miejsce włoska premiera *Bańskich kwiatów*. Pierwsza prezentacja twórczości Székelya w Polsce odbyła się w lipcu 2013 roku przy okazji promocji najnowszej węgierskiej dramaturgii w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, w ramach której nastąpiło czytanie *Bańskich kwiatów* w reżyserii Wawrzyńca Kostrzewskiego. Oprócz polskiego powstały też tłumaczenia tej sztuki

na język angielski, słowacki, rumuński i koreański, a w przygotowaniu są przekłady na turecki i rosyjski.

Trylogia dramatyczna Székelya, jak przyznaje sam autor, nie powstałaby bez wpływu trzech źródeł: twórczości Antoniego Czechowa i Martina McDonagha oraz siedmiogrodzkiej rzeczywistości. Faktycznie, jest to oryginalny i nietuzinkowy portret Siedmiogrodu, a konkretnie Ziemi Seklerskiej (węg. Székelyföld) – obecnie regionu Rumunii zamieszkałego w siedemdziesięciu procentach przez ludność pochodzenia węgierskiego. Nic nie jest upiększone, bohaterowie są wyraziści i wiarygodni. Żyją w biedzie, borykają się z bezrobociem, przyglądają się rosnącej fali samobójstw lub wyjeżdżającym do miasta towarzyszom niedoli, ale najczęściej topią swoje troski w kieliszku palinki. Na tym polega *dbanie o tradycje*. Pozbawiony nadziei Iván, zagubiony lekarz Mihály, odtracony przez wszystkich Illés, skorumpowany sołtys Ince, nacjonalista Izsák, ksiądz-pedofil Ignác i jego kochanek Márton, pozbawiona kontaktu z rzeczywistością Irén – stanowią na poły realistycznych, na poły mitycznych bohaterów tej karpackiej ballady. Zapadła górnicza wioska poddana powolnemu, ale dotkliwemu procesowi rozpadu i degeneracji odsyła nas do znanego motywu świata dziejącego się nigdzie, czyli wszędzie. Jego mieszkańcy próbują walczyć z przeznaczeniem, szukają szczęścia i miłości, ale odnajdują cierpienie. *Bańską trylogię* wyróżnia błyskotliwy humor kryjący się przede wszystkim w zabawnych sytuacjach i barwnym języku. I choć świat przedstawiony zdaje się być wynaturzony i przerysowany, co wynika ze swoistego gestu antymitotwórczego Székelya, to przecież dzięki karykaturze i krzywemu zwierciadłu łatwiej jest zmierzyć się z takimi osobistymi i społecznymi problemami, jak alkoholizm, frustracje życiowe, korupcja, ślepy nacjonalizm i ksenofobia, pedofilia, homoseksualizm duchownych, przemoc psychiczna i seksualna.

W pracy nad przekładem *Bańskich kwiatów* napotkałem kilka problemów. Przede wszystkim bohaterowie sztuki mówią węgierszczyzną siedmiogrodzką, używają wielu zwrotów i form leksykalnych

niezrozumiałych nawet dla użytkowników języka węgierskiego mieszkających na Węgrzech. Kolejnym wyzwaniem był przekład kulturowy związany z obecnością w tekście licznych elementów i nawiązań do kultury siedmiogrodzkiej i węgierskiej, nieznanym polskiemu czytelnikowi i widzowi.

Z pomocą przyszło mi zidentyfikowanie cech wspólnych folkloru górali siedmiogrodzkich i kultury polskich górali tatrzańskich. Podobieństwo to wynika w przeważającej mierze z języka i zapożyczeń, które dotarły do polszczyzny głównie za pośrednictwem Karpat. Są to przejęte z języka węgierskiego: *gazda* (*gazda*), *harnaś* (*hadnagy*), *juhas* (*juhász*), *szalas* (*szállás*) (Wołosz 1989: 253, 258, 259, 262, 263, 302, 303). Ciekawym przykładem jest wyraz *bania* w znaczeniu *kopalnia*, *dół* (węg. *bánya*), które może być jednak wtórną pożyczką (ibid.: 229, 230). Wpływy rumuńskie to na przykład: *bryndza* (*brânză*), *redyk* (Németh 2008: 17), *żętyca* (*jíntitã*), czy *sihla* w znaczeniu *gęsty las* jak w nazwie miejscowości Murzasichle. Kolejne podobieństwa widoczne są w stroju, muzyce, zwyczajach kulinarnych, a także w typowym charakterze mieszkańców gór (wytrwałość, hardość ducha, zawziętość, przywiązanie do natury).

Analiza etymologii gwar południowych (głównie podhalańskiej i orawskiej) pomogła mi w przekładzie tytułu sztuki. Pierwszy człon węgierskich tytułów *Bańskiej trylogii* to słowo *bánya*, czyli *kopalnia*. Chcąc zachować tę jednorodność, a równocześnie już w tytule zasygnalizować nieprzeciętność świata przedstawionego dramatu, zdecydowałem się zastosować w polskim przekładzie przydawkę *bański*, unikając banalnie brzmiących form *kopalnia*, *kopalniany* lub *górnicy*. Tłumaczenia na angielski i rumuński również opierają się na spójności tytułów, podkreślającej przynależność do trylogii: *Mine Flowers*, *Mine Darkness*, *Mine Water* oraz: *Fiori de Minã*, *Orb de Minã*, *Apã de Minã*.

Takie rozwiązanie ma też swoje konsekwencje dla podkreślenia niemal mitycznego charakteru *Bańskiej trylogii*, której bohaterowie

posiadają imiona wskazujące na ich przynależność do świata przedstawionego. Imiona wszystkich zaczynają się od litery „i”:
Iván, Ilonka, Illés, Irma, Ince, Iringó, Izabella, Izsák, Ignác, István, Imola, Irén. Jedynie imiona postaci przyjezdnych, pochodzących ze świata zewnętrznego, zaczynają się od innych liter: Mihály, Florin, Márton.

Wracając do tytułu, obrona przeze mnie strategia tłumaczeniowa miała też znaczący wpływ na umieszczenie świata *Bańskich kwiatów* w nowym, obcym, choć – jak pisałem wcześniej – podobnym kontekście kulturowym. Przecież ślad po zapożyczonym słowie *bánya* istnieje do dziś w nazwach dwóch miejscowości podtatrzzańskich: Bańskiej Niżnej i Bańskiej Wyżnej (por. słowacka Bańska Bystrzyca, czyli węg. Beszterce Bánya). Etymologicznie nazwy te nawiązują do drogi, która prowadziła niegdyś do górskich kopalni.

Co ciekawe, w potocznym użyciu języka wyraz *bania* funkcjonuje w dwóch kolokwialnych zwrotach, które doskonale pasują do charakteru świata przedstawionego dramatu: *być na bani* i *być do bani*. Przyjrzyjmy się dwóm fragmentom [tłum. DW]:

ILONKA (...) Zamieszkałam w więzieniu, w którym nie ma ani jednego mężczyzny, tylko chodzące na dwóch nogach cysterny spirytusu. Przejdź się ulicą o dowolnej porze i policz, ilu trzeźwych ludzi spotkasz. Założysz się, że wszyscy od dziesięciu lat wżwyz będą zalani w trupa? I właśnie tutaj wróciłam. I co dostaję w zamian? Ciągłe zrzęczenie, narzekanie i tylko muszę patrzeć, jak zalewacie z doktorem swoje puste łby (Székely 2013: 29–30).

MIHÁLY (...) A, wszyscy mają mnie gdzieś. Jesteście do bani! A przede wszystkim ty, Iván! Wsadź sobie gdzieś swoją palinkę! Urznij się nią, aż ci wyjdzie bokiem! (ibid.: 61).

Zasugerowane przez tytuł swoiste przeniesienie transkulturowe może zachęcać, by także warstwę językową dramatu – przypomnę:

węgierszczyznę siedmiogrodzką – przepisać na gwarał górali podhalańskich. Byłby to może interesujący z punktu widzenia eksperymentu zabieg, jednak w mojej ocenie zbyt ryzykowny. Seklerzy mówiący językiem polskich górali staliby się mieszkańcami polskich gór, a widz i czytelnik, zamiast przeniesienia w egzotyczny region, zostaliby sprowadzeni na Podhale, co znacznie zaburzyłoby percepcję sztuki zagranicznego autora. Chcąc podkreślić odrębność warstwy językowej, zdecydowałem się na zastosowanie kilku form leksykalnych i gramatycznych właściwych gwarze góralskiej. By zachować jednak pewną równowagę, do polskiego przekładu włączyłem też elementy języka potocznego i cytaty literackie. Uznałem, że połączenie tych trzech sprawi, że osobliwi bohaterowie *Bańskiej trylogii* także po polsku przemówią oryginalnym i nieszablonowym językiem.

Poniżej przykłady zastosowania elementów gwarowych [tłum. i wyróżn. DW]:

IVÁN Gadać gadałem. Alem nie myślał tego poważnie.

(...)

MIHÁLY Masz czelność zaprzeczać?

IVÁN Nie była żółta, a czerwona. **Ino** zesła z niej farba (ibid.: 13).

MIHÁLY Co się tego tyczy, akurat się spieszę. (...)

ILLÉS Jak moja babka zawsze mówiła, kiedy szła do wychodka: „jak **trza** się spieszyć, to **trza** się spieszyć” (ibid.: 15).

IVÁN I czego chce ta telewizja? Znów będę musiał wciągać na siebie seklerskie **portki**? (...) Muszę dać Ilonce do zeszcicia. Żeby ta głupia, **ceperska** telewizja nażarła się krowim łajnem! (ibid.: 18).

Najlepsze przykłady użycia języka potocznego to według mnie:

IVÁN A czyś kiedykolwiek w swoim życiu powiedział cokolwiek pożytecznego? (*Illés zastanawia się*) Nic nie robisz, ino szczerzysz zęby i **pierdolisz głupoty**.

(...)

ILLÉS Daj już spokój, Iván. (...) Jak moja babka zawsze mawiała, kiedy wracała z wychodka: „**Co się stało, to się nie odstanie**” (ibid.: 16–17).

IVÁN (...) Każdego ranka, kiedy wstaję, dbam trochę o tradycje, później idę, **daję staremu z liścia** i dbam dalej o tradycje, dopóki Ilonka nie wróci z **roboty**. (...) Jedyną tradycją, o jaką tu dbamy, jest to, że **nie wylewamy za kołnierz, skaczymy sobie do gardła**, po czym idziemy kraść drzewo do lasu. Oto nasza cała **kurewska** tradycja (ibid.: 18–19).

Z kolei cytaty literackie przyszły mi z pomocą w tłumaczeniu trzeciej części trylogii, *Bańskiej wody*, w której w jednej ze scen István demonstruje swoją złość i wylewa gniew na księdza Ignácego:

ISTVÁN (...) Ty bezczelny złodzieju, ty pederasto!

IGNÁC Nono, synu, nono!

ISTVÁN Ty mi tu nie nononuj, ty łajzo z piekła rodem! Nie jestem twoim synem, ty plugawy złodzieju, ty **chałapudro**, ty **chliporzygu skierdaszony**, ty! Oddawaj moje pieniądze, ty wrzodzie na kościelnej dupie! Oddawaj je z powrotem albo ci członkiem powybijam wszystkie zęby, ty! (ibid.: 195).

Wyróżnione słowa pochodzą oczywiście z *Szewców* Witkacego:

SAJETAN (...) Poczytałbyś lepiej *Słówka* Boya, aby choć trochę kultury narodowej nabrać, ty wandrygo, ty chałapudro, ty skierdaszony wądrolajny, ty chliporzygu odwantroniony, ty wszawy bum... (Witkiewicz 1974: 373).

Cytując je, dokonałem swoistego przybliżenia węgierskiego tekstu do polskiej tradycji dramaturgicznej.

Kolejne wyzwanie w przekładzie kulturowym *Bańskich kwiatów* stanowiły elementy świata przedstawionego. Te podzieliłem na trzy kategorie. W pierwszej zebrałem takie, które są znane lub łatwo rozpoznawalne w Polsce. Motywem, który powraca wielokrotnie w tekście dramatu, a także ma pośredni wpływ na rozwój dramaturgii, jest alkohol, a konkretnie palinka, tradycyjna węgierska wódka owocowa (węg. *pálinka*). Zresztą w polskich zwyczajach gastronomicznych też nie brakuje produkowanych z owoców wódek – wystarczy wspomnieć chociażby śliwowicę i jej wytwarzany w warunkach domowych rodzaj pochodzący z Łącka (położonego około 40 kilometrów od Bańskiej Niżnej). Nieodzownym elementem związanym z pędzeniem domowym sposobem wódki jest bimbrownica (węg. *pálinkafőző*), która jest jednym z punktów zapalnych konfliktu w *Bańskiej wodzie*. Kolejnym, łatwo rozpoznawalnym w polskim kontekście kulturowym atrybutem świata przedstawionego są góralskie portki, w tekście dramatu funkcjonujące jako „seklerskie spodnie” (*székely harisnya*), a przypominające część męskiego ubioru podhalańskiego zdobionego parzenicą (węg. *paszomány*).

Wymienione elementy funkcjonują nie tylko w tekście, ale pojawiają się też w formie rekwizytów na scenie – bohaterowie *Bańskiej trylogii* nieustannie spożywają nalewaną z plastikowych butelek palinkę, a w końcowej scenie Iván rzeczywiście zakłada na siebie seklerskie spodnie. Inaczej jest z drugą kategorią elementów świata przedstawionego, którą stanowią piosenki i przyśpiewki seklerskie. Pierwsza to *Gyere velem a Hargitára*, która w tłumaczeniu dosłownym znaczy „Chodź ze mną na Hargitę”^[1], a w przekładzie zastosowałem tytuł: *Zabierz mnie na szczyt Hargity*. Druga to *Kicsiny falum ott születtem én*, dosłownie: „Moja wioseczko, tam przyszedłem na świat”. W prze-

[1] Szczyt wulkaniczny w rumuńskich Karpatach (rum. Munții Harghita, węg. Hargita).

kładzie jednak postanowiłem nawiązać do innej seklerskiej pieśni, *Ballady o seklerskiej matce* (por. *Székely asszony az én anyám*). Obydwa utwory należą do elementów kultury seklerskiej nieznanymi w Polsce, jednak ze względu na kontekst są łatwo rozpoznawalne w tekście [tłum. DW]:

IVÁN Nie liczyłem na to, że zaśpiewacie *Zabierz mnie na szczyt Hargity*.

MIHÁLY Jakże znów *Zabierz mnie na szczyt Hargity*? Śpiewaliśmy Psalm 130.!

IVÁN W takim razie wybacz mi. Możliwe, że to właśnie śpiewaliście, ale brzmiało zupełnie jak *Zabierz mnie na szczyt Hargity*.

MIHÁLY Sam idź się bujać na szczyt Hargity! (Székely 2013: 57).

ILONKA Według mnie wpasowałby się tu pan bardzo dobrze, gdyby tylko chciał. Na przykład jak ładnie wpasował się pan do chóru kościelnego.

MIHÁLY Do chóru kościelnego wpasowałem się dlatego, bo nie mam głosu tak samo, jak pozostali.

ILONKA A jednak awansowali pana na dyrygenta. Źle mówię?

MIHÁLY Awansowali. Ale tylko dlatego, że oprócz mnie nikt nie potrafi odróżnić Psalmu 42. od *Ballady o seklerskiej matce* (ibid.: 25–26).

Innym potencjalnym rozwiązaniem tej kwestii mogło być zastosowanie tytułów polskich pieśni góralskich i biesiadnych, na przykład *Góralu, czy ci nie żal* lub *Cicha woda brzegi rwie*, jednak stanowiłoby to nadużycie względem tekstu oryginalnego i zaburzyłoby percepcję świata przedstawionego w dramacie.

Trzecią kategorię stanowią elementy węgierskich realiów zupełnie nieznanymi w Polsce. W tekście *Bańskich kwiatów* występuje nawiązanie do postaci węgierskiego życia publicznego: Levente Szörényiego, lidera popularnego w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych

zespołu Illés. Na pogrzebie bohatera dramatu, którego imię nosi też zespół, ksiądz myli go ze wspomnianym muzykiem:

MIHÁLY I proboszcz jak pięknie mówił.

IVÁN Pięknie.

MIHÁLY Zważywszy, jak bardzo był pijany, wcale nie schrzanił tekstu.

IVÁN Wcale dużo nie schrzanił.

MIHÁLY A schrzanił coś?

IVÁN Chyba ze trzy razy nazwał naszego brata Illésa **Levente Szórényim**, ale poza tym wiele razy się nie pomylił.

MIHÁLY Nawet nie zwróciłem uwagi.

IVÁN Bo byłeś już pijany bardziej od proboszcza (ibid.: 55–56 [tłum. i wyróżn. DW]).

Użycie zupełnie obcego polskiemu widzowi imienia, choć wierne względem oryginału, zatraciłoby charakter żartu językowego. Najbardziej opcjonalne wydaje się zastosowanie nazwiska postaci globalnie rozpoznawalnej, które brzmi podobnie i sugeruje, że znajdujący się pod wpływem alkoholu ksiądz mógł je łatwo przeinaczyć. W angielskim przekładzie *Bańskich kwiatów* nawiązano tu do Elvisa Presleya. Moją propozycją jest użycie imienia osoby ogólnie kojarzonej, mianowicie proroka Iljasza, choć chyba łatwo można sobie wyobrazić w tym miejscu polskiego celebrytę Krzysztofa Ibisza, którego nazwisko niemal identycznie brzmi, co imię Illés, jednak to rozwiązanie ponownie niesie z sobą zagrożenie zaburzenia wiarygodności obrazu siedmiogrodzkiego świata, bo niby skąd seklerski duchowny miałby znać polskiego prezentera telewizyjnego?

Tego typu rozważania towarzyszą chyba każdemu tłumaczowi, który mierzy się z tekstem silnie zakotwiczonym w obcej kulturze, zmuszającym go do wyboru drogi między „obcym” a „swoim”. Stanowi to też przedmiot rozważań teoretycznych związanych z przekładem kulturowym. Na użytek tego artykułu sięgnąłem do dwóch takich

opracowań. Roman Lewicki wskazuje, że przekład sam w sobie jest tekstem wtórnym, która to wtórność jest nie tylko językowa, ale także kulturowa, bo jest oddana przy użyciu innego języka, przeznaczonego do opisywania innej rzeczywistości i kultury (2013: 314). Wynika z tego, że „obcość w przekładzie nie jest przypadkowa, jest ona bowiem «wbudowana» w kategorię obcości istniejącą w kulturze” (ibid.: 317). Badacz przestrzega także przed zagrożeniem niespójności, umownej „sprzeczności pomiędzy światem przedstawionym w tekście przekładu a jego językiem” (ibid.: 315). Wtóruije mu Zofia Szymdtowa, mówiąc, że „między kulturą zastaną przez autora a tą, którą zastał w swoim środowisku rodzimym tłumacz, mogą zachodzić bardzo istotne różnice. Zupełnej zbieżności nie ma nigdy” (1955: 111).

Kwestia umieszczenia „obcego” między „swoimi” rodzi dylemat wybrania odpowiedniej metody przekładu. Cytowana badaczka pisze, że „decyduje [o tym] fakt uznania przez tłumacza jakiejś grupy elementów oryginału za podstawową, a więc taką, którą trzeba zachować w przekładzie, gdy inne elementy zastępuje się przez bliższe czy dalsze odpowiedniki lub przez różnego rodzaju kompensacje” (ibid.: 119–120).

Wydaje się jednak, że zbyt daleko idące łagodzenie różnic kulturowych nie jest najlepszym rozwiązaniem, bo przecież tekst tłumaczony służy też popularyzacji obcej kultury. Roman Lewicki podkreśla, że „postrzeżenie cech przekładu wynikających z jego obcości zależy od uwrażliwienia odbiorcy na kategorię obcości” (2013: 318), a potencjalny czytelnik zawsze musi być przygotowany na to, że „czytanie przekładów niesie z sobą nieodłączne ryzyko szoku kulturowego” (ibid.: 319). Nie należy zatem zabijać jego ciekawości świata, ale równocześnie dbać o „bezpieczeństwo komunikacyjne” (ibid.: 320).

Wróćmy do *Bańskich kwiatów*. Trzeba mieć na uwadze, że tekst dramatu jest utworem scenicznym. Rzadko zdarza się, by teksty dramatyczne były publikowane i czytane; ich przeznaczeniem jest funkcjonowanie w formie mówionej i inscenizowanej na deskach teatru.

Tłumacząc teksty sceniczne, musimy wziąć pod uwagę, że stanowią je przede wszystkim dialogi, w których wyraża się charakter bohaterów i relacje łączące postaci. Ich unaocznieniu służą gra aktorska, scenografia i rekwizyty, które w przypadku tych należących do kultury obcej mogą pełnić podobną funkcję, co przypisy, posłowie lub glosariusz, które znaleźlibyśmy w książce. Ważnym aspektem tłumaczenia sztuk teatralnych jest również nieustanna aktualizacja ich sensu, to jest podatność tekstu na zmiany wprowadzane przez reżysera, dramaturga i aktorów. I choć należy to już do domeny adaptacji, może wymusić zmiany dokonywane w przekładzie, których celem będzie dostosowanie tekstu do wymagań i oczekiwań odbiorców – widzów w teatrze.

Dlatego właśnie w przekładzie dramatu należy zwrócić uwagę na język, w którym żyją postaci i w którym rozwija się dramaturgia. Dokonując jej aktualizacji w języku docelowym, należy dołożyć wszelkich starań, by była czytelna, a bohaterowie – wiarygodni. Tym samym tłumacz musi pozostawić tekst otwartym na różne interpretacje i sposoby inscenizacji, co można uzyskać przy użyciu przypisów do tekstu lub wskazówek dla reżysera i dramaturga, w których wyjaśni się pochodzenie i funkcję elementów obcej kultury i rzeczywistości. W moim przekładzie *Bańskich kwiatów* zdecydowałem się wyrazić oryginalny język bohaterów przy użyciu elementów gwary góralskiej i kolokwializmów. Zrezygnowałem tym samym z pełnej realizacji kontekstu kulturowego, kładąc nacisk na przybliżenie dramatu bohaterów polskim widzom, a tym samym próbując stworzyć tekst równie barwny i innowacyjny, co oryginał.

Bibliografia

LEWICKI, Roman. 2013. *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze* [w:] de Bończa Bukowski, Piotr; Heydel, Magda (red.) *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 313–322.

- NÉMETH, Michał. 2008. *Zapożyczenia węgierskie w gwarze orawskiej i drogi ich przenikania*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- SZÉKELY, Csaba. 2013. *Bányavidék*. Budapest: Magvető.
- SZMYDŁOWA, Zofia. 1955. *Czynniki rodzime i obce w przekładzie literackim* [w:] Rusinek, Michał (red.) *O sztuce tłumaczenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 111–126.
- WARMUZ, Daniel. 2014. *Erdélyi szóbánya tele van irodalmi virágokkal*. „Látó” 2, s. 107–110.
- WITKIEWICZ, Stanisław I. 1974 [1934]. *Szewcy* [w:] Błoński, Jan (wyb. i wstęp) *Wybór dramatów*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 339–457.
- WOŁOSZ, Robert. 1989. *Wyrazy węgierskie w języku polskim*. „Studia Slavica Hung.” 3–4, s. 215–317.

Summary

Csaba Székely has recently been one of the most successful Hungarian playwrights. His drama *Bányavirág* (*Mine Flowers*) brought him several prestigious awards and has been translated into several languages, including Polish. The Polish text was presented in the Teatr Dramatyczny in Warsaw in July 2013.

The play takes place in the Székely Land, the part of Transylvania inhabited mostly by Hungarians; therefore, there are many elements referring to Hungarian or Székely culture, including the original language (based on the local dialect), which was probably the most problematic part of the Polish translation.

The issue that helped me the most was a traditional ethnographic parallel of the Székely and the Polish Podhale folklore. In both of the cultures, we can find similar words, garments and cuisine. However, it is not recommended to create a too far-reaching fusion of the two cultures, as it interferes with the correct perception of the foreign reality of which we obtain a rich representation both in the text and on the stage. The theory of cultural transla-

tion draws attention to the role of the translator as a populariser of foreign culture, who cannot restrain the curiosity which is the domain of the reader. My way to achieve the desired effect was to use colloquial language mixed with words taken from the dialect of Polish Highlanders, where it was necessary to change the most culture-specific elements into ones that are more universal, and finally, to emphasize the drama of the characters which is the most important question in Székely's play.

Key words

Csaba Székely, cultural translation, drama translation, *Mine Flowers*, Székely Land

III. PRZEKŁAD MULTIMODALNY

Wielowarstwowość przekładu w dziele operowym

Opera ze swej natury jest sztuką syntetyczną, łączącą wiele dziedzin artystycznych i odbieraną za pomocą wielu kanałów percepcji. Dla widza-słuchacza stanowi ona doznanie wielowymiarowe, zawierające w sobie elementy teatru, literatury i muzyki. Przekład, o którym mowa w tytule tego artykułu, występuje nie tylko na poziomie językowym, ale także w pozajęzykowych wymiarach dzieła – muzycznym i wizualnym. Często o zjawisku przekładu możemy mówić już na etapie tworzenia; jest to wręcz niezbędny składnik dzieła operowego, pozwalający zachować spójność pomiędzy jego poszczególnymi elementami. Kompozytorzy często prowadzą narrację swoich oper na podstawie znanych dzieł literackich lub też autorskich librett, ale proces twórczy nigdy nie stanowi prostego umuzycznienia tekstu. Wizja kompozytora (lub librecisty) niejednokrotnie wymaga wprowadzenia szeregu zmian w oryginalnym tekście, które są nierozzerwalnie związane z pojęciem przekładu. Taką zmianą może być sięgnięcie po tekst tłumaczony jako pierwowzór literacki, a także przeredagowanie lub sparafrazowanie oryginalnego tekstu. W tym drugim przypadku możemy mówić o tzw. przekładzie intralingwalnym.

Ale opera to także przekład intersemiotyczny – muzyka, scenografia i aktorstwo mają zdolność wyrażenia tego, co pierwotnie zostało zawarte w słowach. Z kolei słowo może zostać pozbawione funkcji

informatywnej, co zdarza się na przykład w wirtuozowskich, koloraturowych ariach^[1]. W takich przypadkach poszczególne elementy dzieła „tłumaczą się” nawzajem, a mimo to ich przekaz nie jest tautologiczny: dramaturgię opery w równym stopniu budują słowa, muzyka i akcja sceniczna. Wreszcie dochodzimy do przekładu „właściwego”, który występuje, gdy ukończone dzieło operowe, napisane w określonym języku i w określonej kulturze, zostaje przedstawione odbiorcy pochodzącemu z innego kręgu językowego bądź kulturowego. Przekład taki jest szczególnie złożony, gdyż musi uwzględniać wszystkie elementy oryginalnego dzieła, a równocześnie mieć na uwadze wymagania odbiorców dotyczące formy przekładu, który do pewnego stopnia zawsze ingeruje w jeden (lub więcej) z wymiarów dzieła i stanowi zagrożenie dla jego integralności.

W tym krótkim wprowadzeniu starałam się pokazać, że zjawisko przekładu zachodzi na wielu płaszczyznach dzieła operowego, nie tylko w warstwie językowej. Ale to właśnie słowo i język stanowią oś zamieszczonych tu rozważań, gdyż rola elementów językowych w operze była i jest niejednoznaczna, a dyskusje na ten temat prowadzono od samego początku istnienia gatunku. Na wybór określonego języka ma wpływ wiele czynników, a uczynienie treści przedstawienia zrozumiałą dla danej publiczności jest tylko jednym – i wcale nie najważniejszym – z nich.

Co ciekawe, pierwsze opery postrzegano jako dzieła zasadniczo literackie. Camerata florencka, czyli grupa włoskich twórców, którzy na przełomie XVI i XVII wieku zapoczątkowali gatunek opery, odwoływała się bezpośrednio do teatru antycznej Grecji, który również łączył rozmaite sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki. W dziełach Cameraty florenckiej to tekst odgrywał najważniejszą

[1] Arie przeznaczone zwykle na głos wysoki, charakteryzujące się szybkim tempem, nagromadzeniem ozdobników, pasaży oraz brawurowych przebiegów melodycznych, wymagające od śpiewaka dużej sprawności technicznej.

rolę, natomiast warstwa muzyczna miała nadawać słowu określony wyraz. Związek z teatrem antycznym widoczny był zarówno w formie, jaki i w tematyce utworu – zazwyczaj były to historie zaczerpnięte z mitologii starożytnej Grecji (Cannon 2012: 17–18). O tym, że to tekst miał pierwszorzędne znaczenie, świadczy już sam sposób określania nowego gatunku – np. jako „bajki muzycznej” (*favola di musica*) w przypadku *Orfeusza* Claudia Monteverdiego. Ale nawet wówczas, gdy nazwę „opera” stosowano już powszechnie, prymat tekstu nad muzyką wciąż był wyraźnie akcentowany, co widać chociażby na siedemnastowiecznych afiszach, które często pomijały nazwisko kompozytora, równocześnie zaznaczając, kto był autorem libretta (Desblache 2007: 157). Sami członkowie Cameraty florenckiej podkreślali wagę tekstu i dlatego też tworzyli muzykę, która przede wszystkim nie zakłócała przekazu słownego – stąd jej deklamacyjny, recytacyjny charakter, który miał być muzycznym odpowiednikiem naturalnej intonacji mowy (Parker 1994: 11).

Zrozumienie tekstu było zatem priorytetem dla twórców pierwszych oper, ale także dla wielu późniejszych kompozytorów, którzy w swojej twórczości kierowali się podobnymi założeniami. Mimo to w popularnym myśleniu opera rzadko kiedy kojarzy się z czymś zrozumiałym, a już na pewno nie z formą sztuki, która słowo stawiałaby na pierwszym miejscu. Wręcz przeciwnie, jedna z najsłynniejszych w literaturze anglojęzycznej wypowiedzi na temat opery należy do Samuela Johnsona, który w XVIII wieku opisywał ten gatunek jako „egzotyczną i irracjonalną rozrywkę” (Till 2012: 298 [tłum. MG]). Jeszcze w XX wieku Herbert F. Peyser uważał, że „przedstawić operę w taki sposób, aby była całkowicie zrozumiała, to pozbawić ją jej osobliwego uroku” (Peyser 1922: 354 [tłum. MG]). Wypowiedzi takie stoją w sprzeczności z ideą Cameraty florenckiej, ale nie są nieuzasadnione. Intelktualne myślenie o operze oraz idea wskrzeszenia antycznego teatru właściwe były wąskiej grupie kompozytorów i literatów, ale opera w takiej formie nie mogła stać się popularną rozrywką.

Mimo że opera florencka nie odniosła komercyjnego sukcesu, kompozytorzy z innych ośrodków szybko dostrzegli potencjał drzemącej w nowym gatunku i zaczęli go rozwijać, obierając zupełnie inny kierunek niż ten zaproponowany przez Cameratę. Od tej pory opera rozwijała się między innymi w Rzymie, gdzie narodził się kult słynnych solistów i gdzie kształceni byli pierwsi śpiewacy-kastraci, ale także w Wenecji, gdzie otwarto pierwszy teatr operowy, dostarczający rozrywki mieszczaństwu. Na rozwój opery miały zatem wpływ aspekty komercyjne – to publiczność dyktowała, jak miały wyglądać przedstawienia. W związku z tym operę przestano traktować jako wskrzeszenie antycznego teatru. Deklamacyjny styl zastąpiono śpiewnymi ariami oraz wirtuozowskimi popisami. Tekst również tracił na znaczeniu, a w przypadku arii koloraturowych bywał wręcz nieczytelny. Muzykę często konstruowano w taki sposób, aby umożliwić popularnemu śpiewakowi jak najlepsze zaprezentowanie swych umiejętności (Cannon 2012: 21–24). Nawet fabuła była zniekształcona, gdyż publiczność czasami domagała się powtórzenia danej arii, co wstrzymywało akcję sceniczną. Zdarzało się również, że podczas przedstawienia wykonywano popularną arię z innej opery, nawet jeśli jej treść była zupełnie niezwiązana z rozgrywającą się historią. Przykładem może być aria *O let me weep* Henry’ego Purcella, która została umieszczona w finale *The Fairy Queen*, mimo że jej lamentacyjny charakter rażąco kontrastuje z radosnym nastrojem ostatniego aktu (Dent 1928: 226).

W tym kontekście wcale nie dziwi fakt, że przekład opery na potrzeby zagranicznej publiczności był uważany za niepotrzebny lub wręcz niepożądany. Operę utożsamiano z kulturą Italii, a co za tym idzie, język włoski nadawał przedstawieniom walor autentyczności, tym bardziej, że włoscy śpiewacy cieszyli się wyjątkowym uznaniem w innych krajach i byli często zapraszani do udziału w zagranicznych przedstawieniach. Natomiast opera śpiewana w przekładzie kojarzyła się z prowincją i małymi teatrami, którym względy finansowe

nie pozwalały na angażowanie zagranicznych sław (Degott 1999: 340–344). Poza granicami Italii ceniono przede wszystkim to, co obce i niezrozumiałe – do tego stopnia, że kompozytorzy operowi nie tworzyli w swych rodzimych językach, ale zdecydowali się właśnie na język włoski. Powodowało to czasem spore zamieszanie językowe, jak w przypadku pierwszego wystawienia *Arsinoe* przypisywanego Anglikowi Thomasowi Claytonowi, który napisał operę do libretta w języku włoskim, które następnie zostało przetłumaczone na język angielski dla londyńskiej publiczności w 1705 r. (Desblache 2013: 13). Znany jest cały szereg takich przypadków, chociażby wystawienie w 1858 r. *Cyganki* Michaela Williama Balfe’a, również napisanej po włosku, a następnie przetłumaczonej na język angielski (Degott 1999: 345). Znamionym przykładem tej praktyki jest operowa twórczość Jerzego Fryderyka Haendla, który, mimo że z urodzenia był Niemcem, tworzył w stylu i języku włoskim, także wówczas, gdy został nadwornym kompozytorem angielskiego króla. W języku włoskim powstała także większość oper Mozarta. To niezwykle zamiłowanie dla języka włoskiego w pamiętny sposób scharakteryzowała Edith Wharton w powieści *Wiek niewinności*, opisując wykonanie *Fausta*:

Oczywiście śpiewała: „M’ama!”, zgodnie z niezmienną i niekwestionowaną w świecie muzycznym zasadą, że niemiecki tekst francuskiej opery szwedzcy artyści winni oddawać w języku włoskim, po to, aby anglojęzyczna publiczność lepiej ich mogła zrozumieć (2010: 7).

Ten językowy galimatias każe nam zadać następujące pytanie: w którym właściwie momencie można mówić o przekładzie? Aby lepiej wyjaśnić problem, posłużmy się następującym przykładem: Verdi skomponował operę *Otello* do tekstu włoskiego libretta. Ale autor libretta, Arrigo Boito, napisał je w oparciu o dramat Szekspira, znany mu zresztą najprawdopodobniej z włoskiego przekładu. Natomiast współcześnie to libretto tłumaczy się na rozmaite języki dla

teatrów operowych na całym świecie (przykładem może być przekład meliczny Andrew Portera dla English National Opera, a także przekład w formie napisów autorstwa Jonathana Burtona dla Royal Opera House). Na dodatek tłumacz zajmujący się takim librettem ma nie tylko możliwość, ale wręcz potrzebę sięgnięcia do Szekspirowskiego oryginału dla lepszego oddania sensu i charakteru dzieła (Palmer 2013: 27). Często zatem tekst w przekładzie staje się tekstem źródłowym dla nowego przekładu, a bywa, że zjawisko to jest wielokrotnione. Przekłady, wydawać by się mogło, tego samego dzieła nawarstwiają się w operze, stając się jej integralnym elementem.

Równocześnie zaznaczyć należy, że dominacja języka włoskiego w operze nie dotyczy oper współczesnych. Już w XIX wieku uznanie zyskały opery narodowe, pisane w językach niekojarzonych do tej pory z tym gatunkiem, przede wszystkim po rosyjsku, polsku, czesku, węgiersku, a później także fińsku (Cannon 2012: 218–224). Dużo wcześniej, bo już w XVII wieku, swoją odrębną pozycję zyskała opera francuska, zwana tragedią liryczną, a nieco później upowszechniła się także opera niemiecka (ibid.: 27–32). Jednak w innych częściach świata, a także przez długi czas w Wielkiej Brytanii, opera uważana była za sztukę na wskroś włoską. Popularyzacja opery w języku angielskim nastąpiła dopiero po II wojnie światowej, wraz z twórczością Benjamina Brittena. Dziś to właśnie język angielski wiezie prym nie tylko w operze, ale także w szeroko pojmowanej kulturze muzycznej. Twórcy z całego świata piszą utwory wokalne w tym języku. Przykładem może być kompozytor włoskiego pochodzenia Gian-Carlo Menotti, twórca oper, z których wszystkie są w języku angielskim (Desblache 2007: 161).

Ale opera uosabia także wielokulturowość i wielojęzyczność współczesnego świata. *Diabły z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego oparte są na sztuce Johna Whitinga, będącej teatralną adaptacją powieści Aldousa Huxleya. Jednak polski kompozytor nie zdecydował się ani na język oryginału, ani na swój rodzimy język polski, pisząc libretto

w języku niemieckim. Dopiero później na język polski przetłumaczył je Ludwik Erhardt. To zakotwiczenie opery w wielu różnych tradycjach i kulturach jest w pewien sposób symptomatyczne dla gatunku, który, zachowując swój często regionalny charakter, równocześnie staje się sztuką globalną. Wielkie teatry operowe niejednokrotnie angażują artystów z całego świata, którzy śpiewają w oryginalnym języku dzieła, a nie – jak w przypadku teatrów dramatycznych – w języku publiczności. Oczywiście i w tym przypadku obecny jest przekład, zazwyczaj w formie napisów, czasem w kilku różnych językach.

Biorąc pod uwagę globalny charakter współczesnej opery, możemy zaryzykować stwierdzenie, że jest ona sama w sobie przekładem – pomostem, który spaja kultury i języki, niosąc wspólne doznanie artystyczne. Śpiewacy i słuchacze z całego świata uczestniczą w wydarzeniu artystycznym, które odbierane jest za pomocą wielu kanałów percepcji. Zrozumienie przekazu werbalnego nie jest niezbędne, choć niewątpliwie wzbogaca odbiór dzieła. Opery niejednokrotnie opierają się na historiach i motywach powszechnie znanych i rozumianych, jak w przypadku *Króla Edypa*, skomponowanego przez rosyjskiego kompozytora Igora Strawińskiego, który francuskie libretto oparte na greckim micie kazał przełożyć na mniej zrozumiałą łacinę, aby przekaz werbalny nie zdominował doświadczenia odbiorcy. W tym przypadku to muzyka, kostiumy i gesty miały opowiadać historię, natomiast zadaniem słów było tworzenie ram formalnych (Sheppard 2001: 67). Ten przykład pokazuje, iż poszczególne elementy dzieła rzeczywiście mają zdolność tłumaczenia się nawzajem, sprawiając, że spektakl operowy staje się doznaniem uniwersalnym, zrozumiałym pomimo różnic kulturowych i językowych. Przekład jest w tym doświadczeniu zjawiskiem immanentnym, obecnym na wielu poziomach dzieła i niezbędnym dla zachowania równowagi pomiędzy poszczególnymi elementami spektaklu.

Bibliografia

- CANNON, Robert. 2012. *Opera*. Cambridge: CUP.
- DEGOTT, Pierre. 1999. *L'opéra en version traduite. L'exception de la Grande-Bretagne*. „Revue de Musicologie” 85, s. 333–350.
- DENT, Edward J. 1928. *Foundations of English opera. A study of musical drama in England during the seventeenth century*. Cambridge: CUP.
- DESLACHE, Lucile. 2007. *Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences* [w:] Neves, Josélia; Ramael, Aline (red.) „Linguistica Antwerpiensia” 6: *A Tool for social integration? Audiovisual translation from different angles*, s. 155–170.
- . 2013. *Tales of the Unexpected: Opera as a New Art of Glocalization* [w:] Minors, Helen J. *Music, Text and Translation*. London: Bloomsbury, s. 9–19.
- PALMER, Judi. 2013. *Surtitling opera: a surtitler's perspective on making and breaking the rules* [w:] Minors, Helen J. *Music, Text and Translation*. London: Bloomsbury, s. 21–33.
- PARKER, Roger. 1994. *The Oxford illustrated history of opera*. Oxford: OUP.
- PEYSER, Herbert F. 1922. *Some observations on translation*. „The Musical Quarterly” VIII, s. 353–371.
- SHEPPARD, Anthony W. 2001. *Revealing masks. Exotic influences and ritualized performance in modernist music theater*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- TILL, Nicholas. 2012. *Opera studies*. Cambridge: CUP.
- WHARTON, Edith. 2010. *Wiek niewinności*. Tłum. A. Bańkowska. Warszawa: Prószyński i S-ka.

Summary

As a syncretic form of art, opera combines various modes of artistic expression, such as music, literature, dance, or theatre. All these elements are inter-related, and often mutually complementary. To translate opera is especially

challenging, since it assumes the necessity to preserve the integrity of all these elements. Therefore, in order to minimize the risk of affecting the aesthetic value of the work, the view that opera should not be translated at all has long persisted. However, if we take a deeper look into the process of composing operas, it turns out that in many cases translation constitutes an inherent part of the operatic work, which means that the composer either uses a translated text as a libretto, or translates a literary work into the language of music. Moreover, there are also cases of multiple translation, when a translated text becomes a source text for further translation. For this reason, we can even speak of many "layers" of translation, which make opera a multilingual and multicultural phenomenon. Nowadays, we can also observe the globalization of the genre, which has been popularised throughout the world, and which has been capable of speaking across cultures and languages.

Key words

AVT, libretto, multi-modal translation, music, opera

BARBARA GALANT
Uniwersytet Wrocławski

Hyp, bleeergh, czyli „co do licha” robią i mówią bohaterowie komiksu *Dublińczyk* Alfonso Zapico

Komiksy autorów pochodzących z krajów hiszpańskojęzycznych nie cieszą się w Polsce tak wielką popularnością, jak te zza oceanu, ale na rynku pojawiły się niedawno tłumaczenia dzieł nowszych niż klasyczna już argentyńska *Mafalda*. Interesująca dla polskiego czytelnika może okazać się charakterystyczna twórczość Asturyjczyka Alfonso Zapico, kojarzonego z jego plakatu na festiwal *Komiksowa Warszawa* w 2013 roku. Trzy z powieści graficznych Zapico zostały przełożone na język polski przez Jakuba Jankowskiego; w tym artykule przedstawię analizę porównawczą elementów warstwy dźwiękowej jednej z nich, *Dublińczyka*.

Onomatopeje i wykrzykniki są jednym z najbardziej emblematycznych składników dzieła komiksowego, ponieważ uzupełniają go o dźwięki i emocje. Językoznawcy wciąż nie stworzyli jednolitej i powszechnie uznanej definicji interiekcji, jako że ich przynależność do systemu języka do niedawna była mocno wątpliwa ze względu na to, że pojawiają się jako „spontaniczna reakcja na bodziec”, co upodabnia je do zwierzęcych odgłosów (Wesoła 2010: 26–27). W świetle semiotyki Peirce’a, hiszpańskie badaczki Natalia Cueto Vallverdú i María Jesús López Bobo ([w:] Wesoła 2010: 27) uznają interiekcje prymarnie za wskaźniki (*indices*), a więc za znaki, których formę łączy

się z jakimś znaczeniem dzięki relacji przyczynowej ustanowionej przez nie między dwoma zjawiskami. Natomiast wykrzykniki sekundarne (np. *¡hombre!* czy *¡vaya por Dios!*), a także niektóre prymarne o skonwencjonalizowanym użyciu (m.in. *¡olé!* oraz *¡guay!*), mają według tych autorek wyraźniej zarysowane znaczenie, zwłaszcza że te pierwsze zachowują związek symboliczny (również w znaczeniu zaproponowanym przez Peirce'a) z częściami mowy, od których się wywodzą. Z kolei wyrazy dźwiękonaśladowcze Cueto Vallverdú i López Bobo określają jako znaki ikoniczne (*icons*), a więc obrazujące. Obie te kategorie łączy fakt, że część interiekcji prymarnych ma charakter dźwiękonaśladowczy (Świątkowska 2000: 43–44; [w:] Wesoła 2010: 27), ale w odróżnieniu od onomatopei nie pełnią one funkcji przedstawieniowej.

Odmienne ujęcie tego zagadnienia proponują inne hiszpańskie autorki: Isabel de la Cruz Cabanillas i Cristina Tejedor Martínez, które dodatkowo wyodrębniają dźwięki nieartykułowane, niejako formy pośredniczące między wykrzyknikami a wyrazami dźwiękonaśladowczymi. Korzystając ze spostrzeżeń Romána Guberna (1974: 145, 151; [w:] de la Cruz Cabanillas i Tejedor Martínez 2009: 47–48), autorki odróżniają onomatopeje od dźwięków nieartykułowanych ze względu na ich źródło. Te pierwsze są odgłosami wydawanymi przez zwierzęta lub związanymi z jakimiś czynnościami, podczas gdy te drugie są zawsze wytwarzane przez ludzki aparat głosowy. Obie te grupy to fonetyczna reprezentacja dźwięków rzeczywistych. Interiekcje z kolei, według Antonio Fábregasa i Irene Gil (2008: 631–632), to „skonwencjonalizowane znaki językowe”, które nie odzwierciedlają naturalnych odgłosów.

Zgodnie z koncepcją tych badaczek, bazujących na korpusie wyodrębnionym z sześciu komiksów napisanych w języku hiszpańskim, wykrzykniki (poza nielicznymi wyjątkami, takimi jak *¡hey!*, *¡hurra!* czy *¡yupi!*) są ewidentnie hiszpańskimi zleksykalizowanymi formami pochodzącymi od innych części mowy i nie mają żadnego związku

z językiem angielskim. Natomiast dźwięki nieartykułowane i onomatopeje bardzo często okazują się anglojęzycznymi kalkami, które według Dorothy Kelly i Roberto Mayorala Aensio (1984: 95; [w:] de la Cruz Cabanillas i Tejedor Martínez 2009: 49) zostały trwale włączone w hiszpańskie słownictwo komiksowe nie tylko ze względu na ich niewielką ilość w językach romańskich. Uważają oni, że bezsprzeczny monopol komiksów pisanych w tym języku na wielu rynkach wydawniczych sprzyja wchłanianiu angielskich kalk przez hiszpański, a także być może inne języki. Na angielskie źródło tych słów wskazują nietypowe zbitki spółgłosek odbiegające od fonologicznych reguł języka kastylijskiego (który nie jest aż tak elastyczny w tej kwestii) i nierzadko sprawiające rodzimym użytkownikom problemy w wymowie, jak choćby *splast*, zawierające „sp” w nagłosie. Odmienną opinię na temat fonologicznej natury interiekcji, którą z powodzeniem można by objąć także pozostałe dwie omawiane kategorie, przedstawia Justyna Wesoła:

Na poziomie fonologicznym wykrzykniki prymarne często wykazują rozmaite anomalie: składają się z dźwięków lub sekwencji dźwięków niespotykanych w danym języku poza interiekcjami, np. często nie zawierają samogłosek (w hiszpańskim istnieją interiekcje *pst*, *mmm*, *brr*, *grr* (...)) (2010: 28).

Autorka zastrzega jednak, że nie dotyczy to wszystkich wykrzykników prymarnych ani żadnych sekundarnych (ibid.: 29). Tym niemniej, zakładając nawet, że również dźwięki nieartykułowane i onomatopeje z nietypowymi połączeniami spółgłosek to anomalie należące do systemu języka hiszpańskiego (podobnie jak interiekcje prymarne), niektóre z nich mają niewątpliwie angielski źródłosłów. Udowadnia to poniższa analiza.

Wedle typologii Justyny Wesołej (2010: 42), korzystającej z nazewnictwa stosowanego przez Brigitte Schultze i Elżbietę Tabakowską

(2004: 557–559), tłumacze, przekładając interiekcje, posługują się następującymi technikami tłumaczeniowymi: **pominięciem, tłumaczeniem opisowym** (tj. parafrazą wykrzyknika za pomocą rzeczownika, czasownika czy frazy) lub **substytucją** (czyli zastąpieniem interiekcji dowolną jednostką stanowiącą ekwiwalent przekładowy, a więc semantycznie związaną z oryginałem). Autorka nie wyodrębnia **bezpośrednich transferów** z języka źródłowego jako techniki tłumaczeniowej, uznając je jedynie za efekt „symetrii między dwoma systemami językowymi” (Wesoła 2010: 41). Wydaje się, że tą typologią można by objąć także przekład onomatopei oraz dźwięków nieartykułowanych i zastosować ją do analizy tłumaczenia komiksów z zastrzeżeniem, że unikane będą **pominięcia**, które znacząco zubożyłyby warstwę dźwiękową.

Dublińczyk to komiksowa biografia Jamesa Joyce’a, nie brakuje więc w niej alkoholowych ekscesów, rodzinnych kłótni czy huśtawek emocjonalnych ilustrowanych licznymi wyrazami dźwiękonaśladowczymi. Libacje tak pisarza, jak i jego ojca niemal zawsze kończą się czkawką (przykłady 1 i 2) albo, co gorsza, wymiotami (3 i 4):

TAB. 1. Hiszpańskie dźwięki nieartykułowane i ich polskie odpowiedniki

	Hiszpański	Polski
1	HIP	HIK
2	¡Hip!	Hyp!
3	¡BREURK!	RZYYYG!
4	Bluuuugh	Błeeergh

W pierwszym przykładzie polski ekwiwalent bardziej przypomina angielski odgłos czkawki, podczas gdy oryginał odnosi się prawdopodobnie do hiszpańskiego słowa *hipo*, czyli czkawka. W drugim przypadku polskie tłumaczenie naśladuje oryginał, wymieniając jedynie samogłoskę „i” na wymawiane inaczej niż w hiszpańskim pol-

skie „y”. Z kolei dźwięk wymiotowania z punktu (3) jest podobny do francuskiego *beurk!* oznaczającego wstręt lub właśnie mdłości. Powiązanie z francuskim jest o tyle prawdopodobne, że autor w trakcie tworzenia tej powieści graficznej zaczął pracować w La Maison des Auteurs (instytucji, która zapewnia artystom własny gabinet, narzędzia pracy, a czasem także wspiera ich finansowo, przyznając stypendia) w Angoulême. Natomiast polski odpowiednik pochodzi od wulgarnego w wydźwięku czasownika określającego czynność wymiotowania. Ostatnia forma nieartykułowana przełożona na polski znów naśladuje oryginał, przy czym obie bardzo dobitnie oddają całą obrzydliwość tego odgłosu.

Ten, eufemistycznie mówiąc, ekscentryczny i niegospodarny tryb życia Joyce’a często doprowadzał jego rodzinę do łez. Ich szloch i łkania odzwierciedlają poniższe dźwięki nieartykułowane:

TAB. 2. Hiszpańskie dźwięki nieartykułowane i ich polskie odpowiedniki

	Hiszpański	Polski
5	Buaaaa	Buaaaa
6	Bwhaaa	Buuuuu
7	Snif	Szloch

Dwa pierwsze odgłosy są do siebie podobne zarówno w oryginale, jak i w tłumaczeniu, z tym że pierwszy przykład (5) wygląda na dostosowany do normy kastylijskiej zapis formy z punktu (6), która ma raczej angielską ortografię, biorąc pod uwagę, że według kanonicznego słownika języka hiszpańskiego *Real Academia Española* (DRAE), litera „w” występuje w hiszpańskim w słowach zapożyczonych i nie w pełni zaadaptowanych do systemu języka. W przekładzie pierwszy dźwięk nieartykułowany został przeniesiony bez zmian, drugi natomiast to substytucja, która nawiązuje być może do potocznego czasownika *bucزع*, a więc *głośno płakać*. Ostatni z odgłosów oddają-

cych płacz to w oryginale kalka angielskiego czasownika *sniff* oznaczającego pociąganie nosem. Polski ekwiwalent tymczasem pochodzi niewątpliwie od rzeczownika odnoszącego się do „gwałtownego płaczu połączonego z wydawaniem krótkich, urywanych dźwięków” (*Słownik Języka Polskiego PWN*).

W warstwie dźwiękowej pojawiają się także inne „ludzkie” odgłosy, m.in. gromki, niemalże histeryczny śmiech jednego z kompanów Joyce’a, nieustanny kaszel męczący pisarza, a także mlaskanie i ziewanie towarzyszące jego rozmowom:

TAB. 3. Hiszpańskie wykrzykniki i ich polskie odpowiedniki

	Hiszpański	Polski
8	¡jajawhawhawjajawjajaw-rumpf...!	Hahabuahabuahahahhabuah-hrrrrhrmh...!
9	Cof	Khy
10	Ñam	Mlask
11	Whoo	Ziew

Szaleńczy śmiech w oryginale zawiera znów zbitki liter wskazujące na angielskie pochodzenie (*wh* czy *rumpf*). Odbiegając od standardowych dla hiszpańskiego *ja, je, ji, jo, jua, juar, jui, juo* (de la Cruz Cabanillas i Tejedor Martínez 2009: 51), może potwierdzać tezę Fernández Cuesta (1990: 411; [w:] de la Cruz Cabanillas i Tejedor Martínez (2009: 51)), według którego twórcy komiksów dążą do zaskoczenia czytelnika najdziwniejszymi połączeniami liter. Polski ekwiwalent także odchodzi od typowego *haha* poprzez ironiczne *buaha* i osobliwe chrapliwe dźwięki. Pozostałe odgłosy z oryginału również pochodzą od angielskich słów – odpowiednio: *cough* (*kaszeleć*) i *yum* (*mniam*). Jedynie ostatni przykład nie ma tak ewidentnego pierwowzoru. Stosując substytucję, tłumaczowi udaje się „oswoić” te odgłosy. W ten sposób w polskiej wersji językowej pojawia się gar-

dłowe odkrztuszanie, łakome mlaskanie i znużone ziewanie – te dwa ostatnie pochodzą zresztą od czasowników oznaczających te czynności.

Nieco inaczej postępuje się z onomatopejami, a więc z odgłosami pojawiającymi się nie w dymku, a bezpośrednio w kadrze. Często pozostawia się je nieprzetłumaczone ze względu na koszt ingerencji w warstwę graficzną komiksu. W przypadku *Dublińczyka* część tego typu dźwięków została jednak przetłumaczona:

TAB. 4. Hiszpańskie onomatopeje i ich polskie odpowiedniki

	Hiszpański	Polski
12	TOC TOC	PUK PUK
13	SLURP	ŚLURP
14	PLAS PLAS PLAS PLAS	KLASK KLASK KLASK KLASK
15	PUM PUM	PUK PUK
16	RIIIS RIIIS	DZIER DZIER
17	RAASH	CZEESS

Zarówno pukanie (12), jak i bardziej stanowcze uderzanie w drzwi (15) po polsku przedstawiono za pomocą tego samego grzecznego *puk puk*, które w drugim wypadku, kiedy to Joyce’a „odwiedza” urzędnik mający skonfiskować cały jego majątek, może wydać się trochę zbyt słabe. W kolejnym przykładzie (13) hiszpański dźwięk głośnego wycierania mokrych od piwa ust w oryginale pochodzi prawdopodobnie od angielskiego czasownika *slurp* (*siorbać*). Polski ekwiwalent natomiast wzbogaca tę onomatopeję o bardziej „obszligłą” w brzmieniu głoskę „ś”. Wykorzystując ten mechanizm substytucji, tłumacz nie naśladuje już wzorca wcześniej pojawiających się *mlask* czy *ziew* i tym razem nie tworzy onomatopei na bazie czasownika *siorbać*, ponieważ nie pasowałby on do kontekstu. Powyższego wzorca użyto jednak w punktach (14), (16) i (17), gdzie odpowied-

nio odgłosy klaskania, przedzierania papieru pakowego i czesania włosów zostały utworzone właśnie od polskich czasowników oznaczających te czynności.

W przypadku pozostałych odgłosów, z których zaledwie kilka przedstawiono w poniższej tabeli, m.in. wystrzał z pistoletu (18), trzaśnięcie drzwiami (19), dźwięk dzwoniącego telefonu (20) czy przyjacielskie poklepywanie (21), mamy do czynienia z bezpośrednim przeniesieniem wyrazu z języka źródłowego do docelowego:

TAB. 5. Hiszpańskie onomatopeje i ich polskie odpowiedniki

	Hiszpański	Polski
18	BANG BANG	BANG BANG
19	BLAM	BLAM
20	RIIIIIIIIIING	RIIIIIIIIIING
21	TAP TAP TAP TAP	TAP TAP TAP TAP

W przypadku interiekcji prymarnych, wykorzystując substytucję w procesie tłumaczenia, poza odwzorowaniem jej warstwy dźwiękowej, na tyle na ile to możliwe, należy zachować jej funkcję.

TAB. 6. Hiszpańskie wykrzykniki i ich polskie odpowiedniki

	Hiszpański	Polski
22	O000H	Ł0000
23	¡Bah!	Fff!
24	¡Ay!	Ah!
25	¡Huy!	Ujć!

Pierwszy wykrzyknik jest pełną podziwu i zdumienia reakcją na przechwałki małego Jamesa. Polski ekwiwalent, przypominający za domowioną już w potocznej polszczyźnie kalkę z angielskiego *wow*,

nie tylko zachowuje wydłużoną samogłoskę „o”, ale także wyraża zdziwienie i uznanie. Druga interiekcja zaznacza pogardliwy stosunek Joyce’a do schludnych ubrań. W przekładzie na polski w efekcie substytucji zmianie uległ dźwięk (brak jakiegokolwiek samogłoski), przez co wygląda na wariant *pff* manifestujący lekceważenie. Także w trzecim przykładzie polski ekwiwalent to alternatywny zapis wykrzyknika *au*, który, tak jak interiekcja pojawiająca się w oryginale, wyraża spontaniczną reakcję na ból. Zawiera dodatkowo tę samą samogłoskę. Również ostatni wykrzyknik stanowi odpowiedź na ból, jednak tym razem bardziej dokuczliwy. Polski odpowiednik naśladuje warstwę dźwiękową (głoski „u” i „j”).

Z kolei tłumacząc interiekcje sekundarne, należy zachować ten sam rejestr, a więc zastąpić wulgaryzm wulgaryzmem, a eufemizm eufemizmem. Nie wolno jednak zapomnieć o tym, że w języku źródłowym bardziej dosadny wykrzyknik może być mimo wszystko ogólnie akceptowalny (także na piśmie), podczas gdy w języku docelowym może on wydawać się na tyle mocny, że unika się go w tekstach. Tabela 7. prezentuje bardzo nieparlamentarny wykrzyknik (*carajo*) i jego eufemistyczne warianty:

TAB. 7. Hiszpańskie wykrzykniki i ich polskie odpowiedniki

	Hiszpański	Polski
26	¿Quién carajo eres?	Kim ty do cholery jesteś?
27	¡Caramba!	Do diaska!
28	Caray...	Kurka wodna...
29	¡Caray!	Cholercia!

Wykrzyknik z punktu (26) pochodzi od rzeczownika będącego bardzo nieprzyzwoitym określeniem męskiego członka i jest uważany za wulgarny, natomiast polski odpowiednik to, według *Słownika Języka Polskiego PWN*, wyraz potoczny, zatem przekład łagodzi

mocniejszy wydźwięk oryginału¹. Oba słowa pełnią tę samą funkcję, tj. podkreślają konsternację i niezadowolenie jednego z nowych szkolnych kolegów małego Jima. Z kolei hiszpańskie eufemistyczne interiekcje z punktów (27), (28) i (29) wyrażają zdziwienie i nie są tak ordynarne, by nie móc paść z ust księdza rektora, ucznia katolickiej szkoły czy młodej kobiety – tak samo jak przestarzałe, lecz pasujące do ducha epoki *do diaska*, humorystyczna *kurka wodna* czy zdrobniałe *cholercia*.

Powyższa analiza potwierdza tezę de la Cruz Cabanillas i Tejedor Martínez o angielskim źródłostwie wielu hiszpańskich dźwięków nieartykułowanych i onomatopei używanych w komiksach. Te pierwsze w większości przypadków przełożono na polski za pomocą neologizmów tworzonych na bazie polskich czasowników. Tylko niektóre wzorowane były na oryginale, a jeden zdaje się mieć związek z językiem francuskim. Onomatopeje częściej są **bezpośrednim transferem** z języka źródłowego, który z kolei zapożyczył część z nich z angielskiego, a nieco rzadziej – substytucją typowo polskimi wyrazami dźwiękonaśladowczymi. Także wykrzykniki użyte w *Dublińczyku* okazują się być, zgodnie ze stwierdzeniem wyżej wymienionych badaczek, hiszpańskie *sensu stricto*. Przekład stara się zachować ich funkcję, a także częściowo brzmienie, używając polskich interiekcji najczęściej z zachowaniem tej samej samogłoski. Wreszcie tłumaczenie interiekcji sekundarnych oddaje nie tylko sens, ale i stopień wulgarności obecny w oryginale, łagodząc jedynie najdosadniejsze z użytych słów. Jakub Jankowski stara się maksymalnie przybliżyć polskiemu czytelnikowi warstwę dźwiękową tej powieści graficznej, wykorzystując nierzadko bardziej swojskie formy oddające przeróżne dźwięki. Pytanie, czy to wyznacznik jego indywidualnego stylu,

[1] Zmniejszanie stopnia wulgarności jest typowe dla przekładu audiowizualnego (por. Tomaszewicz 2006: 195), a za jego rodzaj uznać można także tłumaczenie dzieł komiksowych (por. Krajewska i Lipińska 2014).

strategia wydawnictwa, czy też aspiracje całego rynku komiksowego w Polsce, wciąż pozostaje otwarte i warte zbadania – rzecz jasna, na o wiele obszerniejszym materiale.

Bibliografia

- CUETO VALLVERDÚ, Natalia; López Bobo, María Jesús. 2003. *La interjección. Semántica y pragmática*. Madrid: Arco/Libros.
- DE LA CRUZ CABANILLAS, Isabel; Tejedor Martínez, Cristina. 2009. *La influencia de las formas inarticuladas, interjecciones y onomatopeyas inglesas en los tebeos españoles*. „Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas”. T. 4, s. 47–58.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DRAE). 2001. Real Academia Española. [Dok. elektr.] <http://lema.rae.es/drae/?val=> [2014.07.25].
- FÁBREGAS, Antonio; Gil, Irene. 2008. *Algunos problemas de las interjecciones en lexicografía* [Dok. elektr.] <http://www.um.es/lacell/aesla/contenido/pdf/5/fabregas.pdf> [2014.07.25].
- FERNÁNDEZ CUESTA, Julia. 1990. *La interjección en inglés. Estudio lingüístico y literario con especial referencia al español Salamanca*. Salamanca: praca doktorska na Uniwersytecie w Salamance.
- GUBERN, Román. 1974. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Ediciones Península.
- KELLY, Dorothy; Mayoral Asensio, Roberto. 1984. *Notas sobre la traducción de cómics*. „Babel: revista de los estudiantes de la EUT1” 1, s. 92–101.
- KRAJEWSKA, Karolina; Lipińska, Ewa. 2014. *Przekład komiksów – przekład audiowizualny?* [w:] Filipek, Anna; Osiecka, Marta; Kamińska, Aleksandra (red.) *Wkład w przekład 2. Materiały pokonferencyjne 8. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych „Zapętleni w przekładzie”. Kraków 2013*. Kraków: Korporacja Ha!art, s. 207–215.
- SCHULTZE, Brigitte; Tabakowska, Elżbieta. 2004. *Interjections as a translation problem* [w:] Kittel, Harald et al. *Übersetzung. Translation. Traduction*. Berlin: Walter de Gruyter, s. 555–562.

- SŁOWNIK JĘZYKA POLSKIEGO PWN [Dok. elektr.] <http://sjp.pwn.pl> [2014.07.25].
- ŚWIĄTKOWSKA, Marcela. 2000. *Entre dire et faire. De l'interjection*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa. 2006. *Przekład audiowizualny*. Warszawa: PWN.
- WESOŁA, Justyna. 2010. *Hiszpańskie wykrzykniki w polskiej praktyce przekładowej*. Łask: Oficyna Wydawnicza Leksem.
- ZAPICO, Alfonso. 2011. *Dublinés*. Bilbao: Astiberri.
- 2012. *Dublińczyk*. Tłum. J. Jankowski. Warszawa: Timof Comics.

Summary

The article focuses on comic book translation and on the importance of a proper rendering of onomatopoeias, unarticulated sounds and interjections in the target language. It shortly presents the lack of consensus among Spanish and Polish scholars as to how to define, characterise and distinguish these word classes. After describing briefly the techniques that may be used in this particular translation, the limitations of their use are pointed out. By analysing examples taken from the graphic novel *Dublinés* by Alfonso Zapico and its Polish translation entitled *Dublińczyk* by Jakub Jankowski, the article aims to verify whether there exists (and if it does, then to what extent) an influence of the English onomatopoeic words encountered in the ubiquitous American comic production on the Spanish or Polish ones. The text outlines the need to preserve, on the one hand, the function, as well as a similar sound when it comes to primary interjections, and on the other hand, the language register and vulgarity level of the secondary ones. The analysis shows the translator's penchant for the equivalents with a typically Polish stem, which obviously facilitates the reception of the graphic novel.

Key words

comic book translation, interjections, onomatopoeias, unarticulated sounds

KAROLINA RYBICKA
Uniwersytet Jagielloński

Śmierdzący Serowy Człowieczek i inne dosyć głupie bajeczki, czyli tłumacząc śmieszna, postmodernistyczną, autotematyczną, multimodalną książkę obrazkową

Często zakłada się, że tłumacz zajmuje się przede wszystkim „słowami”, a forma graficzna powstającej książki zależy od wydawcy i grafika i nie ma większego oddziaływania na proces przekładu. Jednak sytuacja wygląda inaczej w przypadku tłumaczenia literatury dla dzieci, a zwłaszcza książki obrazkowej^[1], której sama nazwa zakłada pewną nierozzerwalność słów i obrazu.

W niniejszym artykule pragnę przyrzeć się podgatunkowi książki (niekoniecznie) dla dzieci, jakim jest książka obrazkowa, zwracając uwagę na postmodernistyczny nurt w tego typu literaturze oraz na to, jak forma graficzna wpływa na proces przekładu. Obserwacje opieram na własnym doświadczeniu: w ramach pracy magisterskiej przetłumaczyłam książkę Jona Scieszki i Lane’a Smitha pt. *Śmierdzący Serowy Człowieczek i inne dosyć głupie bajeczki*, będącą czołowym przykładem postmodernistycznej książki obrazkowej. W niniejszym artykule pełni ona funkcję przykładu ilustrującego bardziej ogólne

[1] Pragnę zaznaczyć, że pod terminem „książka obrazkowa” rozumiem to, co w języku angielskim nazywa się *picturebook*. W języku polskim nie ma jeszcze jednoznacznie ustalonej nazwy tego typu książki; ja stosuję termin używany w numerze 22–23 czasopisma „Przekładaniec”.

strategie; nie skupiam się jednak na szczegółowym opisanu moich wyborów tłumaczeniowych.

Co to jest książka obrazkowa?

Książka obrazkowa to tekst, ilustracje, całość formy graficznej. Jest to wyrób i produkt, dokument społeczny, kulturowy i historyczny, przede wszystkim jednak jest to doświadczenie dla dziecka-odbiorcy. Jako forma sztuki polega na współzależności obrazu i słów, na równoczesnym pokazaniu sąsiadujących stron, na teatrze przewracania strony. Na jej własnych warunkach, możliwości [książki obrazkowej] są nieograniczone (Bader 1976 [w:] Lewis 2005: 1 [tłum. KR]).

Istnieje wiele definicji i sposobów opisywania książek obrazkowych. Większość badaczy zgadza się, że jest to multimodalne dzieło opierające się na wzajemnej relacji słów i ilustracji, w którym „słowa i ilustracje są nierozdzielalną całością” (Dal Gobbo [w:] Sezzi 2009–2010: 227). Czytanie jej – czy też doświadczenie odbioru – to multimodalne doświadczenie różne od czytania tradycyjnych książek (por. Lewis 2005: 35, Oittinen 2003: 129). Odbiorcą, a zarazem interpretatorem jest zarówno dziecko, jak i czytający mu dorosły czy starsze dziecko (Oittinen 2000: 4). Samego procesu odbioru nie można nazwać wyłącznie czytaniem, jako że jest on nierozdzielnie związany z procesem równoczesnego oglądania i interpretacji obrazków, a w przypadku czytania na głos zawiera pewne elementy performatywne, nie należy więc zapominać o warstwie brzmieniowej dzieła.

Książka obrazkowa wywodzi się z tradycyjnej ilustracji książkowej, jak również z komiksu oraz wiktoriańskich *toy books*^[2] i jest zjawie-

[2] *Toy books* to popularne w czasach wiktoriańskich książki dla dzieci z obrazkami, w których ilustracje nie współistnieją ze słowami, ale wręcz dominują nad nimi (Whalley 2004: 221–222).

skiem stosunkowo młodym. Pierwsze książki dla dzieci opierające się przede wszystkim na wzajemnej relacji obrazów i słów pojawiły się na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku (Lewis 2005: xvi). Według Lewisa współczesne książki obrazkowe przyjęły znaną nam formę w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Wtedy to powstawały znane i czytane do dziś książki obrazkowe Dr. Seussa (pseud. Theodora Geisla) i Maurice'a Sendaka. Pod koniec lat osiemdziesiątych zaczęły powstawać tzw. postmodernistyczne książki obrazkowe, o których piszę szczegółowo w dalszej części artykułu. Gatunek ten wciąż się rozwija i przekształca, każda książka obrazkowa jest na swój sposób wyjątkowa, a rozwój jej formy jest ściśle związany z udoskonalaniem się technik drukarskich (ibid.: 33).

Według Lewisa tym, co odróżnia książkę obrazkową od tradycyjnej książki z obrazkami jest nie tyle zwykłe **ilustrowanie** tekstu, co jego „**obrazowanie**”^[3] (*picturing, pictorialization*^[4]), czyli przeniesienie słów w różnym stopniu w przestrzeń graficzną, przy nierozzerwalnym „zmieszaniu” ich z ilustracjami. Rezultatem jest wielowymiarowość dzieła oraz karnawalistyczne zaburzenie tradycyjnych granic i wyróżników gatunkowych (2005: 65–68).

Badania nad książką obrazkową to dziedzina bardzo młoda, wykształciła się bowiem dopiero w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku. Jedną z pierwszych publikacji traktujących o książce obrazkowej i analizujących ją w sposób naukowy była wydana w 1988 roku praca Perry'ego Nodelmana pt. *Words About Pictures* (ibid.: xiii). Jest to dziedzina interdyscyplinarna, wywodząca się niejako ze spotkania równie obszernej dziedziny, jaką są badania nad literaturą dziecięcą (ang. *Children's Literature Studies, CLS*), ze

[3] Termin umieszczam w cudzysłowie, gdyż na to zjawisko nie ma oficjalnego polskiego pojęcia.

[4] Sam Lewis barwnie definiuje „obrazowanie”: „pictorialization – the promiscuous mixing together of words and images” (2005: 67).

sztukami wizualnymi; zazębia się też z pedagogiką, literaturoznawstwem, językoznawstwem. Z badaniami nad przekładem literatury dziecięcej (ang. *CLTS*, czyli *Children's Literature Translation Studies*) łączy ją m.in. fińska badaczka Riitta Oittinen, pisząc o werbalnych i wizualnych aspektach przekładu dla dzieci z punktu widzenia zarówno badacza, jak i praktykującej tłumaczki i ilustratorki.

Postmodernistyczna książka obrazkowa

Tendencje postmodernistyczne widoczne w literaturze dla dzieci przeniknęły też – a może przede wszystkim – do książek obrazkowych, które zresztą przybrały znaną nam postać w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku, czyli w czasie początków postmodernizmu w literaturze. Wspomniane przeze mnie wielozmysłowe doświadczenie odbioru książek obrazkowych oraz ich multimodalna natura stanowią oczywistą podstawę do rozwinięcia takich cech, jak nielinearność czy autotematyzm. Poza omawianą przeze mnie w dalszej części artykułu książką Jona Scieszki i Lane'a Smitha do najczęściej wymienianych przez badaczy obrazkowych książek postmodernistycznych należą m.in. *Black and White* Davida Macaulaya (1990), *Voices in the Park* Anthony'ego Browne'a (2001) czy pierwsza wspólna książka Scieszki i Smitha, *The True Story of The Three Little Pigs by A. Wolf* (1989).

Na podstawie dotychczasowych opracowań na ten temat Sipe i McGuire ([w:] Sipe i Pantaleo 2010: 3) wyróżniają sześć głównych cech postmodernistycznych książek obrazkowych (poniżej moje opracowanie ich listy):

- 1 Zacieranie różnic (*blurring distinctions*): pomiędzy kulturą popularną a wysoką, pomiędzy tradycyjnymi kategoriami i gatunkami literackimi; pomiędzy autorem, narratorem, czytelnikiem^[5].

[5] Deborah Thacker podkreśla, że do cech postmodernistycznej książki obrazkowej należy również zatarcie się różnic pomiędzy tym, co przeznaczone jest dla odbiorcy

- 2 Odwrócenie (*subversion*) tradycji i konwencji literackich oraz podważenie (*undermining*) tradycyjnego rozróżnienia na opowieść i „prawdziwy” świat poza książką.
- 3 Intertekstualność (*intertextuality*) – kategoria obecna we wszystkich klasyfikacjach, a zastosowanie jej jest wyraźne i różnorodne. Przyjmuje często formę pastiszu i parodii, prześmiewczej, wielowarstwowej mieszanki tekstów z wielu źródeł.
- 4 Wielorakość znaczeń (*multiplicity of meaning*). Nielinearność, wysoki stopień niejasności, brak zakończenia lub zakończenie otwarte, celowy nadmiar znaczeń^[6].
- 5 Zabawa (*playfulness*): ludyczność, gry semiotyczne na wielu poziomach tekstu i obrazu.
- 6 Samoreferencyjność (*self-referentiality*): odrzucenie konwencji „prawdziwości” świata przedstawionego i jego oddzielenia od świata czytelnika, autotematyzm, zwrócenie uwagi czytelnika-odbiorcy na książkę jako przedmiot, na historię jako fikcję (Sipe i McGuire [w:] Sipe i Pantaleo 2010: 3).

Choć postmodernistyczne książki z obrazkami stały się w ciągu ostatnich piętnastu lat przedmiotem wielu opracowań i publikacji, nie ma konsensusu co do tego, czy ich „postmodernistyczność” można traktować na równi z „postmodernistycznością” w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Lewis twierdzi, że książki obrazkowe, w których zauważyć można wyżej wspomniane cechy znajdują się **pod wpływem**

[cd. 5] dorosłego, a co dla dziecka. Swego rodzaju „podwójne przeznaczenie” książki nie jest wynalazkiem postmodernizmu – w literaturze brytyjskiej jest wręcz tradycją, jednak w naszym przypadku granice pomiędzy treścią przeznaczoną dla młodszego odbiorcy a elementami skierowanymi do dorosłego są znacznie trudniejsze do wytyczenia (2005: 146–148).

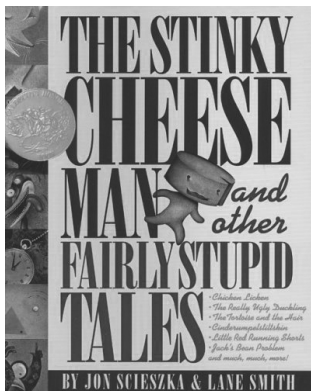
[6] Do kategorii wielorakości znaczeń proponuję włączyć kategorię nadmiaru (*excess*) z podobnej kategoryzacji Lewisa (2005: 95), oznaczającą swoisty celowy nadmiar wątków, motywów, szczegółów i znaczeń.

wem postmodernizmu jako dominującego zbioru tendencji w kulturze i sztuce, jednak:

[Wspomniane książki obrazkowe] rzadko całkowicie oddzielają się od obowiązujących w głównych nurtach sztuki norm literackich; żadna z nich nie charakteryzuje się tą apokaliptycznością, pewnym uczuciem końca – tym uczuciem radosnego wirowania na brzegu przepaści – które często występuje w sztuce postmodernistycznej (2005: 99 [tłum. KR]).

Wyjątkiem – co zaznacza Lewis w przypisie do powyższego cytatu – jest tłumaczona przeze mnie książka Scieszki i Smitha, która:

(...) poprzez zlekceważenie chyba wszystkich możliwych konwencji narracyjnych i księgarskich [*Śmierdzący Serowy Człowieczek i inne dosyć głupie bajeczki*] zdradza wysoki poziom samoświadomości (...) oraz niepokojącą chęć spojrzenia utracie spójności prosto w twarz (ibid.: 101 [tłum. KR]).



RYS. 1. Oryginalna okładka
The Stinky Cheese Man...^[7]

[7] Grafika publikowana dzięki uprzejmości Lane'a Smitha.

Czytając *Śmierdzącego Serowego Człowieczka...*

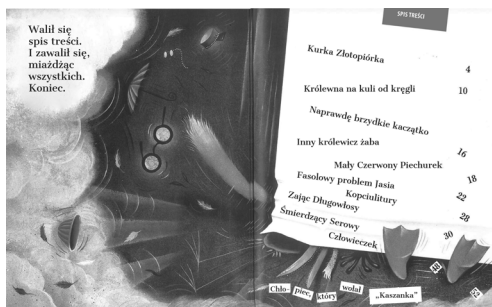
Zanim przejdę do opisywania wpływu formy graficznej na proces decyzyjny, przybliżę historię tłumaczonej przeze mnie książki i podam kilka przykładowych problemów tłumaczeniowych związanych z tym tematem. *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales* została wydana w 1992 roku nakładem wydawnictwa Viking Penguin. We wszystkich wydaniach jako autorzy figurują Jon Scieszka (odpowiedzialny za tekst) oraz Lane Smith (twórca ilustracji). Owoc ich współpracy zdobył wiele nagród, m.in. Caldecott Honor czy „The New York Times” Best Illustrated Book Award, doczekał się adaptacji scenicznej, jest również często czytany i omawiany w szkołach podstawowych w USA.

Jest to zbiór parodii znanych – zwłaszcza w kręgu kultury anglojęzycznej – baśni. Doświadczenie odbioru książki obrazkowej, o którym pisałam powyżej, skierowane jest zarówno do dziecka, jak i do czytelnika dorosłego; zaprasza jednych i drugich do współpracy i wspólnej zabawy znanymi w założeniu konwencjami, np. bohaterowie baśni często wchodzi w interakcję z narratorem, który sam jest postacią bajkową. Zarówno forma graficzna, jak i opisywane postacie zwracają uwagę czytelnika na fizyczność książki, której akcja rozpoczyna się jeszcze przed stroną tytułową, na frontyspisie.

Chociaż w przypadku *The Stinky Cheese Man...* część historii można poznać niezależnie od „słów”, wyłącznie przez obrazki, niebywałe znaczenie mają nie tylko same ilustracje, ale i projekt graficzny całości, od koloru i wielkości czcionki po celowo niezadrukowane strony. Całość utrzymana jest w tonacjach ciemnej i oliwkowej zieleni, szarości, rudości i brązów. Ilustracje wykonano farbą olejną z elementami kolażu. Na przestrzeni jednej karty realistyczne, sprawiające wrażenie wyciętych ze starych książek czy tablic biologicznych figury kontrastują z groteskowymi postaciami i kształtami. Innym częstym elementem wspomnianych kolaży są wycinki z książek i gazet: lite-

ry, cyfry, wyrazy i zdania, które z ilustracji przedostają się do tekstu właściwego i zaczynają stanowić część opowieści, jeszcze bardziej zacierając granice między jednym a drugim.

Śmierdzący Serowy Człowieczek... wykazuje wszystkie cechy postmodernistycznej książki obrazkowej wyszczególnione powyżej na podstawie klasyfikacji Sipe'a i McGuire'a. Dzieło Scieszki i Smitha już od wyklejki i frontotypisu zaciera granice między tekstem właściwym a niebranymi pod uwagę w tradycyjnej analizie elementami budowy książki. Na frontyśpisie pojawia się bohaterka (Mała Czerwona Kurka, ang. Little Red Hen), która domaga się od narratora zawarcia swojej bajki w publikacji oraz pomocy w opowiedzeniu jej historii. Narrator prosi ją, by zniknęła na kilka stron, tłumacząc, że jest strasznie zajęty i że zaraz „nastąpi” strona tytułowa. Scena ta ilustruje kilka rodzajów wspomnianego w powyższej klasyfikacji kryterium zacierania różnic w tej książce. Po pierwsze, zacierane są granice między tekstem właściwym, a technicznymi częściami książki-objektu materialnego. Po drugie, znikają granice między narratorem a bohaterami – narrator Jack/Jasiek jest też bajkową postacią, która dodatkowo próbuje stworzyć i złożyć książkę, można by rzec, w tym samym momencie, w którym czytelnik ją czyta.



RYS. 2. Spadający spis treści w tłumaczeniu Karoliny Rybickiej^[8]

[8] Grafika publikowana dzięki uprzejmości Lane'a Smitha i Aleksandry Stowińskiej.

Kolejnym przykładem na zacieranie granic między formą a treścią jest spis treści, „spadający” pod koniec pierwszej właściwej bajki (Scieszka i Smith 1992: 44; por. rys. 2). Staje się on częścią fabuły i ilustracji. Przygniata bohaterów bajki *Kurka Złotopiórka*, a jego elementy (tytuły poszczególnych rozdziałów oraz numery stron) wykrzywają się, by w końcu wpaść w formie kolażu do przestrzeni obrazka. Bajka, której tytuł całkiem wypadł z białej strony na namalowaną przez ilustratora ziemię, nie pojawia się w zbiorze. Zacierania różnic pomiędzy tekstem a formą graficzną jest w książce dużo – od znaczącego kroju i rozmiaru czcionek, przez tekst „wpadający” w formie kolażu do ilustracji, aż po elementy malunku „wpełzające” do tekstu, jak np. włos z bajki *Żółw i Królik Długowłosey* (rys. 3).



RYS. 3.

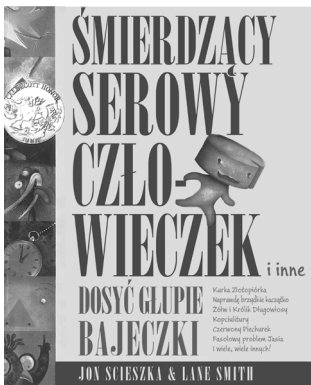
Wijący się włos w bajce
Żółw i Królik Długowłosey^[9]

Autorzy bawią się konwencją książki jako fizycznego przedmiotu, łamią zasady baśni jako gatunku literackiego oraz celowo naginają tradycyjną strukturę narracyjną. Poszczególne rozdziały, będące parodiami znanych baśni ludowych czy romantycznych, zrywają z konwencjami swoich pierwowzorów. Doskonałym przykładem jest odwrócenie Andersenowskiej opowieści o brzydkim kaczątku, w któ-

[9] Grafika publikowana dzięki uprzejmości Lane’a Smitha i Aleksandry Słowińskiej.

rym – dokładnie na odwrót niż w pierwowzorze – kaczątko myśli, że stanie się pięknym łabędziem, lecz okazuje się, że wyrasta z niego „naprawdę brzydki kaczor” (ang. *a really ugly duckling*). Natomiast w przypadku parodii bajki o Czerwonym Kapturku (*Czerwony Piechurek*, ang. *Little Red Riding Shorts*), narrator tak zachwala czytelnikowi tę historię, że opowiada ją przedwcześnie. W związku z tym Piechurek i Wilk obrażają się na niego i odchodzą, nie dokończywszy bajki, przez co następna strona pozostaje pusta.

Tłumacząc *Śmierdzącego Serowego Człowiczka...*



RYS. 4. Polska wersja okładki
The Stinky Cheese Man...^[10]

Jednym z głównych problemów związanych z formą graficzną, jakie wystąpiły przy tłumaczeniu *Śmierdzącego Serowego Człowiczka...* była konieczność zdecydowania o tym, co właściwie tłumaczyć. Na ile można ingerować w elementy kolażu? Co należy do bajki, a co do ilustracji? Z góry założyłam nierozzerwalność tekstu i obrazu, toteż chciałam nadać mojemu tłumaczeniu formę jak najbliższą oryginalnej,

[10] Zaadaptowana przez Aleksandrę Słowińską za zgodą Lane’a Smitha.

starając się zachować w polskiej wersji wygląd najbliższy oryginałowi (pod względem kroju, rozmiaru, koloru i położenia czcionki, nachylenia liter itp.). Tutaj nieoceniona była pomoc Aleksandry Słowińskiej, zaprzyjaźnionej graficzki, która (za zgodą ilustratora) scalała mój przekład z oryginalnymi ilustracjami, nadając mu wygląd jak najbardziej zbliżony do oryginalnego projektu.

Kolejnym problemem była konieczność dopasowania przekładu i decyzji tłumaczeniowych do ilustracji. Dobrym przykładem jest bajka *O Kurce Złotopiórcze* (ang. *Chicken Licken*^[11]). Przy przygotowywaniu pierwszego szkicu tłumaczenia chciałam zastosować udomowienie: zamienić Waszyngton (do którego bohaterowie chcą się wybrać w celu zawiadomienia prezydenta o walącym się niebie) na Warszawę, a lotnisko, na które wybierają się ptaki, zamienić na dworzec kolejowy. Jednak tutaj mój wybór został ograniczony przez ilustracje: pierwsze dwie na dalszym planie mają samoloty, a lis jest przebrany za pracownika lotniska. Zdecydowałam się więc zostawić motyw samolotów i lotniska, jednak zneutralizowałam nazwę stolicy – w końcu prototypowy prezydent polskiego czytelnika niekoniecznie mieszka w Waszyngtonie. Zamiast w Waszyngtonie czy Warszawie bohaterowie chcą najść prezydenta w *stolicy*.

Jednym z głównych wyzwań w tłumaczeniu książki Scieszki i Smitha był jej humor oraz język, będący pomieszaniem potocznego języka z typowymi dla baśni wyrażeniami, takimi jak *Once upon a time* (*Dawno, dawno, temu...*) oraz *The End* (*Koniec*) w prawie każdym rozdziale. Zazwyczaj pierwsze zdanie każdego rozdziału brzmi jak początek tradycyjnej bajki, a z każdym kolejnym zdaniem rejestr obniża się. Znajduje to odzwierciedlenie w ilustracjach, gdzie „klasyczne” ilustracje w części kolażowej zestawione są z groteskowymi postaciami pędzla Smitha. Tak samo, jak ilustrator połączył różne

[11] Moje decyzje tłumaczeniowe dotyczące wyborów tytułów bajek to materiał na osobny artykuł.

techniki plastyczne, zadaniem tłumacza było znalezienie odpowiedniej równowagi pomiędzy tradycyjnym językiem baśniowym a potocznym językiem bohaterów książki.

Tłumacz książki obrazkowej

Jakie wyzwania stają przed tłumaczem postmodernistycznej książki obrazkowej? Przede wszystkim musi on zmierzyć się z koniecznością wprowadzenia – na własne potrzeby – pewnej spójności w tekst celowo nieliniowy i niespójny. Następnie musi zachować wrażenie zaburzenia ładu dla czytelnika. Świadomość „postmodernistyczności” przekładanej książki, jak i ogólna wiedza o tym nurcie mogą być wielce pomocne w przedtłumaczeniowej analizie tekstu, jak również odgrywać kluczową rolę przy wyborze i opracowywaniu strategii tłumaczeniowej.

Kolejną niezwykle ważną rzeczą jest to, że tłumacz musi zdać sobie sprawę, że tłumacząc książkę obrazkową, nie tłumaczy całego dzieła, tylko jego część. Ilustracje, forma graficzna, format książki – te elementy częstokroć są równie ważne (jeśli nie ważniejsze) dla odbioru książki, co słowo pisane. Tłumacz musi być ich świadomy na wszystkich etapach przekładu i dopasować strategię do współistnienia wszystkich warstw znaczeniowych przekładanego dzieła, nie zapominając o jego aspektach wizualnych i o werbalnych; o przyszłym multimodalnym doświadczeniu tego dzieła, od oglądania obrazków po czytanie na głos.

Podsumowując, tłumacz książki obrazkowej, przekładając tekst (rozumiany jako ciąg słów), zajmuje się jedną z wielu równoważnych części multimodalnego dzieła. Efekt końcowy zależy od współgrania wszystkich wyżej wymienionych warstw znaczeniowych.

Bibliografia

- LEWIS, David. 2005 [2001]. *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*. New York: Routledge.
- MACKLEY, M., 2010. *Postmodern Picturebooks and the Material Condition of Reading* [w:] Sipe, L., Pantaleo, S. (red.) *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*. New York: Routledge, s. 103–116.
- OITTINEN, Riitta. 2000. *Translating for Children*. London – New York: Garland.
- . 2003. *Where The Wild Things Are. Translating Picture Books*. „Meta” 48, s. 128–141.
- . 2006. *The Verbal and The Visual. On the Carnivalism and Dialogics of Translating for Children* [w:] Lathey, Gilliam (red.) *The Translation of Children’s Literature. A Reader*. Bristol: Multilingual Matters, s. 84–97.
- RYBICKA, Karolina. 2014. *Tłumacz kontra ilustracje i postmodernizm w literaturze dziecięcej: przekład książki obrazkowej Jona Scieszki i Lane’a Smitha „The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales” z komentarzem*. Kraków: praca magisterska na Uniwersytecie Jagiellońskim.
- SCIESZKA, Jon; Smith, Lane. 1992. *Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales*. New York: Scholastic.
- SEZZI, Annalisa. 2009–2010. *Bariery literatury dla dzieci. Recepcja książek obrazkowych we Włoszech a kwestia głośnej lektury*. „Przekładaniec” 22–23, s. 226–244.
- SIPE, Lawrence R.; Pantaleo, Sylvia. (red.). 2010. *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*. New York: Routledge.
- THACKER, Deborah; Webb, Jean. 2005 [2002]. *Introducing Children’s Literature. From Romanticism to Postmodernism*. London – New York: Routledge.
- WHALLEY, Joyce I., 2004. *The Development of Illustrated Texts and Picture Books* [w:] Hunt, Peter (red.) *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature*. London – New York: Routledge, s. 217–227.

Summary

When dealing with a picturebook, what is translated is not only the words, but the whole experience of its reception, from the relationship between words and pictures to the reading aloud. In this article, I look at the picturebook as a genre, and on the postmodern picturebook as a subgenre of literature for children. I also point out some of the problems the translator of such a multimodal work must face, on the basis of my own translation of *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales* by Jon Scieszka and Lane Smith. It consists of a number of parodic retellings of various traditional fairy tales. As it is often the case in literature for children, the illustrations play a crucial, even indispensable, role. Here, not only are some parts of the story told only through pictures, but also the whole graphic design of the book – the pictures, as well as the shape and size of the fonts – both influences the reading and constitutes a significant element of the plot (for example when the *Table of Contents* squashes some of the characters). *The Stinky Cheese Man...* is often described as an important example of the postmodern picturebook genre, as it is characterized by a high degree of metatextuality and a carnivalesque subversion of literary conventions.

Key words

Children's Literature Translation Studies, fairy tales, multimodalism, picturebooks, Postmodernism

EWA LIPIŃSKA
University of Edinburgh

***Panie Holmes, (...) poszedłbyś ze mną na kolację?* – czyli jak flirtować ze słynnym detektywem w czterech językach**

Studia filologiczne, mimo że obejmują wiedzę z wielu dziedzin, takich jak językoznawstwo, literatura, historia, polityka i kulturoznawstwo, pod jednym względem mają zdecydowanie zawężony zakres – najczęściej skupiają się bowiem na informacjach dotyczących jednego obszaru językowego. Podobnie jest z przekładoznawstwem: toczące się na zajęciach i w trakcie konferencji naukowych dyskusje studentów i pracowników naukowych dotyczą przeważnie jednej pary języków. Co jednak się stanie, gdy w rozmowę na temat problemów tłumaczeniowych zaangażowane są osoby z różnych części świata, wywodzące się z odmiennych kultur, dla których jedynym pewnym punktem odniesienia jest język, którym porozumiewają się między sobą? Czy konieczność wyjaśniania pojęć i zjawisk, których znajomość można by uznać za pewnik wśród mieszkańców tego samego kraju, jest w stanie rzucić nowe światło na dobrze znane kwestie?

Niniejszy artykuł przedstawia wyniki projektu przeprowadzonego w ramach zajęć Research in Translation Studies, stanowiących część przekładoznawczych studiów magisterskich na University of Edinburgh. Zadanie postawione przed studentami zdawałoby się bardzo proste: mieli oni porównać ze sobą napisy filmowe w swoich językach ojczystych z angielskim oryginałem, skupiając się na wybranym przez

siebie problemie tłumaczeniowym. Wkrótce jednak okazało się, że jakakolwiek dyskusja dotycząca zjawisk zachodzących w przekładzie nie jest możliwa bez uprzedniego porównania, jakimi środkami gramatyczno-leksykalnymi dysponują języki poddawane analizie. Była to również okazja, by samemu lepiej zdać sobie sprawę z istniejących różnic kulturowych, a zarazem sprawdzian ze znajomości mowy ojczystej i rządzących nią reguł. Praca w międzynarodowej grupie miała jeszcze dodatkową zaletę – pozwoliła, na tyle, na ile to było możliwe, uniknąć tzw. uprzedzenia etnocentrycznego (*ethnocentric bias*), definiowanego jako „ryzyko, że nasze zrozumienie praktyk w dyskursie innych kultur będzie zniekształcone, jeśli będzie się na nie patrzeć z punktu widzenia praktyk i pojęć należących do naszej własnej kultury” (Goddard i Wierzbicka 1997: 231 [tłum. EL]).

Materiałem wybranym do analizy był pierwszy odcinek drugiego sezonu popularnego serialu telewizyjnego *Sherlock*, poświęconego postaci genialnego detektywa. Serial zrealizowany został przez BBC i oparty na twórczości Arthura Conana Doyle’a. Akcję brytyjskiej produkcji przeniesiono jednak do współczesnych realiów, a scenarzyści bardziej bawili się odniesieniami do pierwotnych historii, niż starali się stworzyć ich wierne adaptacje (co widać już po tytułach odcinków, luźno nawiązujących do opowieści Conana Doyle’a, por. *Study in Pink – Study in Scarlet*, *The Hounds of Baskerville – The Hound of the Baskervilles*, czy, jak w przypadku analizowanego materiału, *A Scandal in Belgravia – A Scandal in Bohemia*). Na główny temat badania wybrano językowe odzwierciedlenie relacji między Sherlockiem Holmesem a tajemniczą Irene Adler, której spryt i bezpośredniość intrygują, a być może nawet pociągają głównego bohatera. Porównywanymi elementami były elementy uprzejmości, a przede wszystkim formy adresatywne i poziom formalności w oryginalnych dialogach, napisach z oficjalnego polskiego i włoskiego wydania DVD *Sherlocka* oraz napisach w standardowym języku chińskim (mandaryńskim) dostępnych na iTunes (w Chinach do tej pory nie ukazała

się oficjalna wersja serialu, mimo że ma on tam wielu fanów). Analiza leksykalno-gramatyczna posłużyła następnie do zidentyfikowania ogólnych tendencji występujących w poszczególnych językach oraz do próby określenia, do jakiego stopnia wybory tłumaczy dyktowane były normami kulturowymi, a na ile – technicznymi wymogami ściśle powiązanych z przekładem audiowizualnym.

Tworzenie napisów nierzadko nazywa się w przekładoznawstwie tłumaczeniem podlegającym ograniczeniom (*constrained translation*; Titford 1982: 113 [tłum. EL]). Ograniczenia te dzieli się najczęściej na czasowe i przestrzenne. Tempo napisów musi być zsynchronizowane ze ścieżką dźwiękową i obrazem, a jednocześnie umożliwiać widzowi swobodne przeczytanie każdego wyświetlanego zdania (co zależy między innymi od grupy docelowych odbiorców, np. dzieci vs dorośli). Co więcej, pod uwagę należy wziąć ilość tekstu, długość scen i ujęć oraz typ montażu. Z kolei do ograniczeń przestrzennych należy przede wszystkim limit znaków (maksymalnie 33–40 w każdej linii, wliczając odstępy oraz interpunkcję; nie więcej niż dwie linijki tekstu jednocześnie, z których górna powinna być krótsza od dolnej) (Hatim i Mason 2003: 430). Agnieszka Szarkowska zauważa, że limit znaków może zależeć od docelowego środka przekazu (np. DVD/Blu-ray, kino, telewizja, urządzenia mobilne) i najczęściej określany jest przez zleceniodawcę (2013: 92). Ponadto uważa się, że każdy napis powinien stanowić samodzielną jednostkę semantyczną (Belczyk 2007: 12, Szarkowska 2013: 92). Basil Hatim i Ian Mason dodają, że nie bez znaczenia pozostaje też zmiana kanału komunikacyjnego z mowy na pismo, „przez co niektóre cechy mowy (takie jak niestandardowe dialekty, intonacja czy wszelkie zmiany w stylu mówienia) nie będą automatycznie oddane w pisemnym zapisie tekstu docelowego” (2003: 430 [tłum. EL]).

Wszystkie wymienione ograniczenia nieuchronnie prowadzą do redukcji oryginalnych dialogów i eliminacji wszelkiej redundancji, którą Teresa Tomaszekiewicz definiuje jako „nadmiar informacji w ko-

munikacie sformułowanym w danym kodzie” (2006: 127). Jako że wszelkie formy grzecznościowe nie stanowią nieodłącznej części przekazu i nie są niezbędne do jego zrozumienia, można by pomyśleć, że przy tworzeniu napisów tłumaczom łatwo byłoby je poświęcić na rzecz większej jasności komunikowanych treści. Zgodnie z teorią Robin Lakoff (1973) w procesie komunikacji ludzie stosują dwie podstawowe strategie: zrozumiałość (*clarity* [tłum. EL]), której celem jest transmisja informacji, i relację (*rapport* [tłum. EL]), która ustala wzajemne stosunki między osobami. Lakoff zaproponowała następnie dwie zasady pragmatycznej kompetencji: a) „bądź zrozumiała” (*Be Clear* [tłum. EL]) oraz b) „bądź uprzejmy” (*Be Polite* [tłum. EL]) i zaznaczyła, że te dwie reguły często mogą się wykluczać. Jeśli dodać do tego fakt, że na uprzejmość składa się dobór słów, typ zdań (pytające, rozkazujące), urwane wyrażenia, intonacja oraz sygnały niewerbalne (Hatim i Mason 2003: 433), zanik form grzecznościowych w napisach można by uznać niemal za pewnik. Należy jednak pamiętać, że w filmie nadawcami i odbiorcami przekazu tylko pozornie są występujące w nim postaci; w istocie głównym nadawcą jest scenarzysta, a odbiorcą – docelowa widownia. Ponieważ do zrozumienia akcji niezbędna jest wiedza na temat relacji zachodzących między bohaterami, uprzejmość staje się istotnym elementem przekazu i nie może zostać całkowicie pominięta (por. *ibid.*: 434). Dodatkowo, mimo że napisy nie oddają takich elementów mowy, jak ton głosu czy mowa ciała aktorów, widz nie traci tych informacji dzięki dostępnym obrazom i ścieżce dźwiękowej, z których jest w stanie sam wiele wywnioskować.

Zanim przejdę do praktycznej analizy tego, w jaki sposób elementy uprzejmości oddano w chińskich, polskich i włoskich napisach do *Sherlocka*, przybliżę zastosowaną klasyfikację form adresatywnych, które stanowiły główny przedmiot badania. Przy realizacji projektu posłużono się podziałem omówionym przez Agnieszkę Szarkowską (2007, 2013), który można było zastosować do wszystkich oma-

wianych języków. Szarkowska (2007) wyróżnia dwie główne grupy form adresatywnych: **formy apelatywne**, dzielące się na **zawołania** i **wtrącenia adresatywne**, oraz **formy czasownikowe**, wśród których występują wyrażenia **z zaimkiem obowiązkowym** oraz wyrażenia **z zaimkiem nieobowiązkowym**. Formy apelatywne (**apelatywy**) to pojedyncze słowa lub wyrażenia, najczęściej rzeczownikowe, odrębne syntaktycznie od reszty wypowiedzi i służące do bezpośredniego zwracania się do danej osoby (czasem w formie wołacza). Od głównego zdania oddziela się je intonacją lub (na piśmie) interpunkcją. W ramach apelatywów wyróżnić można zawołania, mające przyciągnąć uwagę odbiorcy i występujące na początku wypowiedzi (*Sherlocku Holmesie, załóż spodnie!*), a także wtrącenia adresatywne, które mają podkreślić relację mówiącego i odbiorcy (*Dziękuję, kochanie*). W niektórych językach, na przykład w angielskim, czasownikowe formy adresatywne zawsze będą zawierać zaimek (*Do you know the big problem with a disguise?*), jednak inne dopuszczają wyrażenia z zaimkiem nieobowiązkowym. Tak jest w przypadku polszczyzny ([*Ty*] *nie palisz*), gdzie dodatkowo można wyróżnić takie przykłady, kiedy nadawca rzeczywiście z zaimka rezygnuje oraz takie, gdy z jakiegoś powodu decyduje się go w zdaniu zachować. Warto zaznaczyć, że zwroty *pan/pani* w takich przypadkach również uznaje się za zaimki (Szarkowska 2013: 74)^[1].

Rozpoczynając właściwą analizę dialogów pomiędzy Irene Adler a Sherlockiem Holmesem w odcinku *A Scandal in Belgravia*, należy zauważyć, że język oryginału ma względnie ograniczony zasób form adresatywnych. Należą one do dwóch omówionych wcześniej kategorii: apelatywów (nigdy nieprzyjmujących jednak postaci wołacza), na które składają się imiona, tytuły, przezwiska, zwroty pieszczotliwe itd., oraz form czasownikowych z zaimkiem obowiązującym (neutralny

[1] Bardziej szczegółową klasyfikację form adresatywnych przedstawiono w książce *Forms of Address in Polish-English Subtitling* (Szarkowska 2013).

zaimek *you* + czasownik). Oznacza to, że przy tłumaczeniu na języki dysponujące większym zasobem formalnych i nieformalnych form adresatywnych będzie musiało dojść do pewnych obowiązkowych przesunięć (*obligatory shifts* [tłum. EL]), wynikających z różnic w systemach językowych (Toury 1995: 97) oraz technicznych ograniczeń związanych ze specyfiką napisów.

Analiza porównawcza chińskich, polskich i włoskich napisów z angielskim oryginałem potwierdziła, że tak właśnie się stało i wskazała na ciekawe tendencje w poszczególnych przekładach. Okazało się, że pomimo zasadniczych różnic kulturowych i językowych między Azją a Europą to właśnie w chińskich napisach zastosowano formy adresatywne najbardziej zbliżone do angielskiego oryginału. Tak samo jak język angielski, chiński nie dysponuje formami czasownikowymi, które mogłyby wskazywać na stopień zażyłości pomiędzy osobami, a typ relacji oceniać można głównie po stosowanych apelatywach oraz tonie głosu bohaterów. Z badania wynikało, że pod tym względem przekład jest zbliżony do oryginału, poziom formalności jest mniej więcej taki sam przez cały odcinek, a jedyne różnice zauważyć można w nacechowaniu tytułów, które w oryginale nierzadko mają oddźwięk ironiczny i są elementem flirtu pomiędzy Sherlockiem Holmesem a Irene Adler (*What can you do, Mr Holmes? Go on, impress a girl*). W chińskim największe różnice stwierdzono przy tłumaczeniu wyrażenia *the Holmes boys* (Irene: [*Moriarty*] *gave me a lot of advice about how to play the Holmes boys*), niebędącego tu nawet bezpośrednim zwrotem do braci Holmes, które w chińskim tłumaczeniu zamieniono na zaimek *was* – 你们. Co więcej, nieco pogardliwe sformułowanie *Adler woman* przetłumaczono na znacznie bardziej uprzejmą formę „panna Adler” – 阿德勒女士. Przez resztę odcinka zwroty *Irene Adler* oraz *Sherlock Holmes* konsekwentnie tłumaczono, stosując fonetyczną transkrypcję brytyjskich imion i nazwisk (odpowiednio 艾琳 阿德勒 oraz 夏洛克 福尔摩斯). Z kolei w przypadku form adresatywnych *Miss Adler* oraz *Mr Holmes* do transkrypcji nazwiska dodawano su-

fiks grzecznościowy 小姐 lub 先生 (阿德勒小姐 oraz 福尔摩斯先生). Stwierdzono również, że limit znaków w napisach nie stanowił dużej przeszkody dla chińskiego tłumacza, który nie był zmuszony znacznie skracać oryginalnych dialogów.

To, co nie sprawiło dużych problemów w przekładzie na chiński, okazało się nie lada wyzwaniem dla twórcy napisów w języku polskim. Regularnie powtarzające się wtrącenia adresatywne *Mr Holmes/Miss Adler*, nadające dialogom pewien stopień formalności, w polskim wymagałyby użycia oficjalnej formy *pan/pani* i odmienionego czasownika. W większości przypadków znacznie wydłużyłoby to długość napisów. Prawdopodobnie chcąc tego uniknąć, tłumaczka zdecydowała się na te formy jedynie na początku sceny, gdy Irene i Sherlock spotykają się po raz pierwszy (*I don't think Kate caught your name? – Kate nie dosłyszała pańskiego nazwiska; warto też zwrócić uwagę na zmianę trybu zdania z pytającego na oznajmujący*). W dalszej części dialogu można zaobserwować unikanie bezpośrednich form adresatywnych wskazujących na poziom formalności relacji (*It's always hard to remember an alias when you've had a fright – Trudno, będąc przerażonym, pamiętać fałszywe dane / I could cut myself slapping that face. Would you like me to try? – Mogłabym się skaleczyć, bijąc tę twarz. Mam spróbować?*). Zaraz potem jednak bohaterowie zaczynają zwracać się do siebie nieformalnie, używając czasowników w drugiej osobie liczby pojedynczej (*I think you're damaged, delusional – Jesteś poraniony, masz urojenia / And you like policemen? – Lubisz policjantów?*) i pomijając zaimki, z wyjątkiem paru zdań, w których potrzebna była emfaza (*The game was too elaborate, you were enjoying yourself too much – Gra była zbyt skomplikowana, a ty za dobrze się bawiłaś*). Jednocześnie jednak występujące w oryginale tytuły *Mr Holmes/Miss Adler* nadal przetłumaczono dosłownie na *pan Holmes/panna Adler*, co czasami może dawać wrażenie sprzeczności rejestrów. Szczególnie widoczne jest to w momencie, gdy Irene nieco prowokująco pyta Sherlocka: *Mr Holmes, if it was the end of the world, if this was the very*

last night, would you have dinner with me?, co w polskich napisach oddano jako *Panie Holmes, czy gdyby dziś była ostatnia noc przed końcem świata, poszedłbyś ze mną na kolację?* Pozostałe apelatywy tłumaczka przełożyła dosłownie (*junior – junior, dear – kochanie/kotku*), a czasem pominęła (*The camera-phone is my life, Mr Holmes – Ten telefon to moje życie*), najprawdopodobniej wychodząc z założenia, że widz wychwyci nazwisko słynnego detektywa z oryginalnego dialogu.

Z kolei w napisach włoskich, jak się okazało, tłumacz dysponował największą swobodą w wykorzystaniu dostępnych środków językowych do wykreowania obrazu relacji pomiędzy Irene Adler a Sherlockiem Holmesem. We włoskim istnieją zarówno formalne, jak i nieformalne czasownikowe formy adresatywne z zaimkiem nieobowiązkowym, dzięki czemu limit znaków w napisach nie ograniczał wyborów tłumaczeniowych (rejestr czasownika w drugiej osobie zależy od zastosowanej końcówki). Pozwoliło to tłumaczowi na ciekawe ukształtowanie interakcji między bohaterami, która oparta została na grze wpływów, o której w kontekście tłumaczenia elementów uprzejmości wspomnieli Hatim i Mason. Nawiązali oni do teorii Penelope Brown i Stephena Levisona, zakładającej, że każdy człowiek posiada wizerunek samego siebie, na który składa się „twarz negatywna” (*negative face*), czyli pragnienie autonomii i wolności osobistej, oraz „twarz pozytywna” (*positive face*), odnosząca się do potrzeby bycia szanowanym i docenianym przez innych. Według nich w językach, w których istnieją odrębne formy adresatywne różniące się poziomem formalności, nagła zmiana rejestru może zostać odebrana jako zagrożenie dla „twarzy” (*face-threatening act* [tłum. EL]) ze względu na zmniejszenie dystansu między rozmówcami, które może nie być przyjęte pozytywnie (Hatim i Mason 2003: 433). Taki właśnie spadek formalności zwrotów adresatywnych mający na celu umocnienie pozycji jednego z rozmówców jest doskonale widoczny we włoskich napisach omawianego odcinka serialu. Mimo że od samego początku bohaterowie zwracają się do siebie za pomocą bardziej formalnych

zwrotów (*I could cut myself slapping that face. Would you like me to try? – Guarda quegli zigomi, potrei tagliarmi schiaffeggiando quel viso. Le piacerebbe che ci provassi?*), w momencie, gdy Irene Adler obezwładnia Sherlocka i próbuje odebrać mu swój telefon, używa trybu rozkazującego (*Give it to me – Dammelo*), nieprzystającego do formalnej sytuacji, a następnie zaczyna zwracać się do niego w sposób nieformalny, tym samym podkreślając swoją przewagę. Podobna sytuacja zachodzi pod koniec odcinka, w momencie, gdy Sherlock używa mniej oficjalnych zwrotów wobec Irene. Ma to miejsce po tym, jak odgaduje hasło do jej telefonu i wie, że od tego momentu ma nad nią kontrolę.

Podsumowując, porównanie form adresatywnych w chińskich, polskich i włoskich napisach do odcinka *A Scandal in Belgravia* z angielskim oryginałem wskazało na ciekawe różnice pomiędzy tymi czterema systemami językowymi oraz pomogło zidentyfikować odmiennie problemy, z jakimi musieli się zmierzyć tłumacze, starając się odtworzyć (lub też wykreować) niejednoznaczny obraz relacji zachodzących pomiędzy Irene Adler a Sherlockiem Holmesem. Okazało się, że oprócz czynników językowych ważną rolę odegrała warstwa wizualna i dźwiękowa odcinka (głos/mowa ciała aktorów), a różne języki pozwoliły na stworzenie nieco innego obrazu interakcji między bohaterami, od większej zażyłości niż w oryginale (polski) po wyraźną rywalizację i próby podkreślenia osiągniętej przewagi (włoski). Warto zwrócić uwagę, że przeprowadzony projekt umożliwił spojrzenie na ten sam problem tłumaczeniowy z różnych perspektyw, na co nie pozwalałaby analiza w ramach jednej pary języków. Jak widać, w zależności od kultury i języka, próba uwiedzenia znanego detektywa może obrać zupełnie inny kierunek.

Autorka pragnie złożyć gorące podziękowania Bing Xie, Vitowi Simone oraz Xiaoyue Jiang za współpracę nad pierwotnym projektem oraz za późniejsze konsultacje na potrzeby artykułu.

Bibliografia

- BELCZYK, Arkadiusz. 2007. *Tłumaczenie filmów*. Wilkowiec: Dla szkoły.
- GODDARD, Clifford; Wierzbicka, Anna. 1997. *Discourse and Culture* [w:] van Dijk, Teun A. (red.) *Discourse as Social Interaction*. London: Sage, s. 231–259.
- HATIM, Basil; Mason, Ian. 2003. *Politeness in Screen Translation* [w:] Venuti, Lawrence (red.) *The Translation Studies Reader*. London – New York: Routledge, s. 430–445.
- LAKOFF, Robin. 1973. *The Logic of Politeness. Minding Your P's and Q's*. Chicago: Chicago Linguistic Society.
- SZARKOWSKA, Agnieszka. 2007. *Formy apelatywne we współczesnym języku polskim*. „Język a komunikacja” 17, s. 229–236.
- . 2013. *Forms of address in Polish-English Subtitling*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- TITFORD, Christopher. 1982. *Sub-titling: constrained translation*. „Lebende Sprachen” 27 (3), s. 113–116.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa. 2006. *Przekład audiowizualny*. Warszawa: PWN.
- TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.

Summary

Translation-related discussions among academics and students of modern languages tend to focus on a single language pair – but what if we could share our knowledge with people who are familiar with other languages and cultures? The aim of the article is to present the results of a comparative analysis of Chinese, Italian, and Polish subtitles with the original dialogues between Sherlock Holmes and Irene Adler in the first episode of the second season of the BBC TV series *Sherlock, A Scandal in Belgravia*. The article focuses mainly on the elements of politeness, the level of formality in forms of address, and relevant obligatory shifts in all translations. The theoretic-

cal part introduces the notion of subtitling as constrained translation, and proceeds to list some of the limitations involved. It subsequently discusses the possible consequences these constraints could have on the elements of politeness in dialogues. This is followed by a brief presentation of a possible classification of forms of address which was used for the purposes of the project. The practical part presents the results of the comparative analysis of subtitles and the original, identifying general tendencies in every language version and showing how different lexical and grammatical resources, combined with technical constraints involved in AVT, shape the portrayal of the relationship between the two characters.

Key words

AVT, cross-cultural studies, forms of address, politeness, subtitling

IV. PANELE TŁUMACZENIOWE

PANEL 1.

MELVIN FRANK I NORMAN PANAMA

THE FACTS OF LIFE (1960)

Długo zastanawiałam się nie tylko nad tym, jaki film czy jego fragment wybrać dla panelistów, ale także nad tym, którą z metod tłumaczenia audiowizualnego wybrać, bo wachlarz jest przecież szeroki – wersja lektorska, napisy i napisy dla niesłyszących, dubbing czy w końcu audiodeskrypcja dla niewidomych. A przecież zarówno Warsztaty o niekrótkiej już tradycji, jak i sami paneliści wymagają, by nie trącić banałem. Tym sposobem wpadłam na pomysł prosty, a jednocześnie perfidny, bo pod przykrywką banału kryjący nie lada wyzwania tłumaczeniowe, jakimi są humor, odniesienia kulturowe oraz, mówiąc „szeptankowym” żargonem, „dużo cukru w cukrze” czy też „mało waty”, co po prostu oznacza, że aktorzy mówią szybko i treściwie. Ci, którzy wiedzą cokolwiek o tłumaczeniu audiowizualnym, pewnie już się domyślili, że wybór padł na wersję lektorską, którą w branży audiowizualnej nazywa się właśnie „szeptanką”. Pozostaje jeszcze ujawnić tytuł filmu, z którego fragmentem zmierzli się paneliści, a właściwie panelistki. Zdecydowałam się na *The Facts of Life* (1960; reż. M. Frank) – z pozoru prostą i lekką komedię o sąsiadach przechodzących kryzys wieku średniego, którzy wdają się w romans. Sami zdają się być tym raczej zdziwieni, bo po pierwsze wybitnie za sobą nie przepadają, a po drugie mają przecież rodziny i wspólnych przyjaciół. Zadany do tłumaczenia fragment trwał niewiele ponad

pięć minut. Panelistki otrzymały film oraz oryginalny skrypt, a także podstawowe zasady opracowywania wersji lektorskiej.

Jakie pułapki czekały na tłumaczki? Wspomniałam już chyba, że tekst wybrany był nieco złośliwie, prawda? W pozornie banalnym opakowaniu czekał fragment występu niemal kabaretowego, w którym nie brak nawiązań do golfa, medycyny i alkoholu. Znalazło się też kilka idiomów, które były mocno związane z akcją i dialogiem, a o znaczących nazwach własnych i odniesieniach kulturowych nawet nie wspomnę.

Mnie jednak najbardziej ciekawiło to, jak dużo czasu potrzeba było na tłumaczenie i rozstawienie tekstu. Właściwie nie tyle interesował mnie czas obiektywny, ale subiektywny, czyli porównanie tego, na ile panelistki zadanie „wyceniły” i ile w rzeczywistości im ono zajęło. Zapewne konkretne „kwoty” padną w komentarzach panelistek, ale faktem jest, że podczas dyskusji właściwie wszystkie panie stwierdziły, że praca nad tak krótkim fragmentem była wyjątkowo pracochłonna. To dobry wniosek i cieszę się, że do niego doszłyśmy. Praca nad przygotowaniem wersji lektorskiej, podobnie jak w przypadku innych metod przekładu audiowizualnego, jest żmudna. Chodzi nie tylko o to, żeby zgrabnie poradzić sobie ze wszystkimi problemami tłumaczeniowymi, ale trzeba jeszcze uważać na to, czy napisany przez tłumacza tekst zmieści się na dialogu. A że aktorzy często mówią szybko, a lektor zwykle czyta zdecydowanie wolniej... tłumacz musi się nieźle natrudzić, żeby skrócić tekst, ale nie treść. Moim zdaniem panelistkom poszło dobrze, tym bardziej, że był to ich pierwszy kontakt z tłumaczeniem wersji lektorskiej.

Larry	0:54	Hi.
Kitty	0:55	Hi.
Larry	0:56	Do you have your baggage check, Dear?

Kitty 0:58 Yeah, right here, Dear.

Larry 01:08 Come on. – Have a seat, Dear. I’ll be right back.

Kitty 01:14 *Am I really doing this? Me, Kitty Weaver, Pasadena housewife? Secretary of the PTA, Den Mother for the Cub Scouts? Have I really come to Monterey to spend a weekend with the husband of my best friend?*

01:30 *The Facts of Life*

01:43 *Co-Starring*

02:29 *Music composed and conducted by*

02:31 *Director of photography*

03:06 *Produced by*

Kitty 03:14 *Well, we’re in it, I guess, head over heels. But how? I keep asking myself. How could this have happened? And all in a short two months... That’s when it started, just two months ago. It was a Halloween dance at the Club, the usual fall dance with the usual prizes for the usual tournament, and as usual, the prizes were handed out by the usual Master of Ceremonies with his oh-so-usual jokes, Larry Gilbert.*

Larry 03:43 Yes, sir, here he is, folks, the runner-up for the fifth flight, that fugitive from the fair-ways, our favorite dentist, Doctor Busbee... Please...

Dr Busbee 03:50 Oh, thank you, hah-hah-hah...

Larry 03:51 And I wantta tell you, Doc plays like a dentist, too. Every time he gets on the green, he strokes the ball toward the hole and says, “Open a little wider, please.”

Dr Busbee 03:58 Oh, Larry...

Larry 03:59 He’s one of our great members. He had seventy-six today. I know I counted the olive pits.

- Kitty 04:05 *I was bored, bored with the jokes, even bored with the idea that we were leaving next morning for Acapulco, the six of us who always take our vacations together. There was Doc Mason, everybody's friendly family physician; he knew every incision in the group. And Connie, Doc's wife, Connie's the lusty type. No problems for Connie. There was Mary Gilbert, Larry's wife, wonderful girl, practical, sensible, no nonsense about Mary. And I was there sans husband. As usual, my problem child was down in the locker room shooting craps, and as usual, losing.*
- Larry 04:45 Here ya are, Doc. Congratulations.
- Dr Busbee 04:46 Thank you, Larry, and... bless your heart.
- Larry 04:49 'S all right. I love to play with Doc, although I'd... rather play with his wife, Myrtle. Plays nice golf. She's not so good with the irons, but oh, the woods. I didn't qualify very well for the tournament. I was out of bounds five times, three on the front line, and twice in the ladies' locker room.
- 05:08 Would you like to leave a call? Anyway, these two Hollywood stars were out on the golf course and they were watchin' this guy tee off, and the one gal said, "Your husband swings much better since he got that new stance." And the other gal said, "No, that's not a new stance –
- Kitty 05:22 That's a new husband."
- Larry 05:23 That's a-ahuh...
- Kitty 05:27 I'm sorry.
- Larry 05:28 Your vodka gimlets are showing. Vodka, that's an alcohol rub from the inside.

Kitty 05:37 *The six of us left early in the same kind of cars, to the same kind of homes, with the same kind of mortgages and the same kind of arguments, but I guess that happens after fifteen years of the same kind of marriage.*

Kitty 05:50 How much?

Jack 05:52 Not much.

Kitty 05:53 How much?

Jack 05:54 Not much, small game, actually we had a lotta laughs and –

Kitty 05:56 How much worth a’ laughs?

Jack 05:58 Peanuts.

Kitty 05:59 The total amount, salt, bags, shells, everything.

Jack 06:02 A couple a’ hundred.

Kitty 06:05 You’re not well. You know that? You are a very sick man.

Jack 06:09 Honey!

Kitty 06:10 It’s a disease. You need help.

Jack 06:12 Come on.

Kitty 06:13 Some kind of an organization like Crap Shooters Anonymous, or something.

Jack 06:17 Oh, baby, can’t we forget it. Tomorrow this time, we’ll be in Acapulco, and we need it, honey. Really, we need some time together.

Kitty 06:24 Yes, we do, just the two of us in a cozy, little tropical hide-a-way.

Jack 06:28 That’s the idea.

Kitty 06:30 No one there except our entire neighborhood. Whatever happened to the Family Plan?

Jack 06:35 Well, it’s gonna be just the six of us.

Kitty 06:36 It’s always just the six of us. It’s like going away to camp.

Jack	06:40	Honey, now you know you're crazy about Connie and Doc.
Kitty	06:42	Yes, I am, and I like Mary, too, but six days of old Laughing Boy's enforced cheerfulness... Sheez...
Jack	06:49	Larry? Hoh-hoh-hoh...
Kitty	06:50	Yes, Larry.
Jack	06:52	Oh, Larry's all right. He wouldn't harm a fly.
Kitty	06:54	Unless he bored it to death.
Jack	06:56	Wowie! Are you in a mood tonight. ^[1]

*Tłumaczenie dialogów filmowych do wersji lektorskiej wymaga nie tylko kreatywności, ale też konkretnych umiejętności technicznych i technologicznych, którymi muszą wykazać się tłumacze. Anna Jankowska opisuje je dokładnie w swoim artykule Kompetencje tłumacza audiowizualnego^[2]. W poniższych tłumaczeniach skryptu do filmu *The Facts of Life* napotkają Państwo niestandardowe znaki i formatowanie, których obecność ma ułatwić lektorowi poprawne i efektywne odczytanie dialogów. Są to m.in.:*

- *tekst pisany kursywą – fragmenty wypowiedzi osób, których nie widać na ekranie,*
- *tekst pogrubiony – słowa pochodzenia obcego o nietypowej wymowie,*
- *symbole oznaczające przerwy w wypowiedzi:*
 - *^ – krótka pauza,*
 - */ – pauza średniej długości,*

[1] Frank, Melvin (reż.); Frank, Melvin; Panama, Norman (scen.). 1960. *The Facts of Life* [film]. United Artists.

[2] Jankowska, Anna. 2012. *Kompetencje tłumacza audiowizualnego* [w:] Piotrowska, M. et al. (red.). *Kompetencje tłumacza*. Kraków: Tertium, s. 223–265.

- // – długa pauza,
- oraz wiersz odstępu przed kwestią rozpoczynającą nową scenę,
- nawiasy kwadratowe – wskazówki dotyczące tempa lub sposobu czytania danego fragmentu (np. [bardzo szybko], [radośnie]),
- tekst oryginalny w nawiasach ukośnych – zostaje umieszczony w skrypcie, by lektor wiedział, że dany fragment wypowiedzi nie musi być tłumaczony (np. /please/),
- zapis fonetyczny i (opcjonalnie) pogrubienie – nazwy własne pochodzące z języka obcego (Jankowska 2012: 252–253).

Na pierwszy rzut oka widać też, że teksty skryptów wymagają specyficznej formy graficznej. Podaje się imię postaci mówiącej, czas rozpoczęcia jej kwestii (liczony od początku filmu) i treść wypowiedzi. W przypadku, gdy jedna postać mówi przez dłuższy czas, należy podzielić jej wypowiedź na dwudziestosekundowe fragmenty, by lektor mógł rozplanować odczyt [przyp. red.].

Fakty życia

- Larry 0:56 – Masz kwit bagażowy, kochanie?
- Kitty 0:58 – Jasne.
- Larry 01:08 – Usiądź, kochanie. Zaraz wracam.
- Kitty 01:14 *Naprawdę to robisz? Ja, **Kitti Liwer**, gospodyni domowa z **Pasadiny**, lokalna działaczka? / Czy naprawdę spędzę weekend w **Monterrej** z mężem mojej najlepszej przyjaciółki?*
- 01:30 *Fakty życia.*
- 01:43 *W pozostałych rolach.*
- 02:29 *Muzyka.*
- 02:31 *Zdjęcia.*
- 03:06 *Reżyseria.*
- Kitty 03:14 *Stało się, wpadliśmy po uszy. / Ciągle pytam się: jak to się mogło zdarzyć? I to w ciągu zaledwie dwóch miesięcy. / Zaczęło się właśnie dwa miesiące temu. / Na halloweenowym balu w klubie, tej samej jesiennej potańcówce z tymi samymi nagrodami w tym samym turnieju, rozdawanymi*

- przez tego samego mistrza ceremonii **Larrego Gilberta** wśród tych samych żartów.*
- Larry 03:43 – Oto zdobywca drugiego miejsca za piątą rundę, który wy dostał się z ferleja, nasz dentysta, doktor **Basbi**.
- Dr Busbee 03:50 – Dziękuję.
- Larry 03:51 – Muszę wam powiedzieć, że doktor też gra jak dentysta. Na polu uderza piłkę ku dołkowi i mówi, „Proszę otworzyć trochę szerzej.” // Jest jednym z najlepszych członków. Uzyskał dzisiaj hendikap siedemdziesiąt sześć.
- Kitty 04:05 *Byłam znudzona – żartami i perspektywą jutrzejszego wyjazdu do **Akapulko**, gdzie zawsze w szóstkę spędzamy wakacje. // Doktor **Mejson**, ulubiony przez wszystkich lekarz rodzinny, znał nas na wylot. // **Koni**, jego żona, krzepka, żadnych problemów. // **Mery Gilbert**, żona **Larrego**, cudowna dziewczyna, praktyczna, rozsądna. // Ja siedziałam tam sama bez męża łobuziaka, który jak zwykle grał w kości gdzieś w szatni i jak zwykle przegrywał.*
- Larry 04:45 – Gratulacje, doktorze.
- Dr Busbee 04:46 – Dziękuję z całego serca.
- Larry 04:49 – Uwielbiam grać z doktorem, lecz wolałbym zagrać z jego żoną **Myrtl**, choć lepiej macha żelazkiem. // Nie poszło mi najlepiej w kwalifikacjach. Pięć razy wyleciałem z pola, trzy razy na starcie i dwa razy w damskiej szatni.
- 05:08 – Chcesz zostawić wiadomość? // Dwie hollywoodzkie gwiazdy obserwują faceta przy pierwszym uderzeniu i jedna mówi: „Twój mąż ma

- lepsy swing, odkąd nauczył się nowej pozycji”.
 Druga odpowiada: „To nie nowa pozycja...
 Kitty 05:22 ...To nowy mąż”. // Przepraszam.
 Larry 05:28 – Widać po tobie drinki z wódką. // Powoli daw-
 kuj to lekarstwo.
 Kitty 05:37 *Cała szóstka odjechała wcześniej, w tych samych*
samochodach. Do tych samych domów na tych
samych hipotekach. Do tych samych kłótni, ale to
nic niezwykłego po piętnastu latach takich samych
związków.
 Kitty 05:50 – Ile?
 Jack 05:52 – Niedużo.
 Kitty 05:53 – Ile?
 Jack 05:54 – Niedużo, tak dla śmiechu.
 Kitty 05:56 – Ile kosztowały te śmiechy?
 Jack 05:58 – Orzechy.
 Kitty 05:59 – A dokładnie?
 Jack 06:02 – Parę setek.
 Kitty 06:05 – Niedobrze z tobą, wiesz? Jesteś chory.
 Jack 06:09 – Kochanie!
 Kitty 06:10 – To choroba. Potrzebujesz pomocy.
 Jack 06:12 – Daj spokój.
 Kitty 06:13 – Jakiejś organizacji, coś jak Anonimowi Kościa-
 rze.
 Jack 06:17 – Już cicho, złotko. / Jutro o tej porze będziemy
 w **Akapulko**, potrzeba nam tego. Musimy spędzić
 trochę czasu razem.
 Kitty 06:24 – Oczywiście, tylko my dwoje w egzotycznym
 gniazdku.
 Jack 06:28 – Dokładnie.
 Kitty 06:30 – Nikt poza całą okolicą. / Mieliśmy jechać sami.

- Jack 06:35 – Przecież będzie tylko nasza szóstka.
Kitty 06:36 – Tak jest zawsze. To jak wyjazd na biwak.
Jack 06:40 – Wiesz, że **Koni** i doktor podnoszą ci ciśnienie.
Kitty 06:42 – Jasne, że tak, **Mery** też lubię, ale sześć dni wytrzymywać wymuszoną wesołkowatość Mistrza Dowcipu.
Jack 06:49 – **Larrego?**
Jack 06:52 – Nie skrzywdziłyby muchy.
Kitty 06:54 – Prędzej zanudziłyby ją na śmierć.
Jack 06:56 – Ale masz dzisiaj nastrój.
-

Myślę, że wspólną cechą wielu niedoświadczonych pasjonatów przekładu jest olbrzymi krytycyzm wobec już istniejących tłumaczeń audiowizualnych ich ukochanych filmów i seriali. Wraz z rosnącą swobodą poruszania się po zakamarkach języka angielskiego stajemy się niezwykle wymagający wobec przekładu – potrafimy demonstracyjnie odmówić obejrzenia filmu ze ścieżką lektorską, której jakość w naszym mniemaniu urąga oryginałowi. W końcu sami próbujemy przekładać dla własnych potrzeb, w inicjatywach fanowskich lub na panele odbywające się w ramach Warsztatów, i napotykamy piętrzące się pytania, na które próżno samemu szukać odpowiedzi. Dlatego cieszę się, że miałam szansę sprawdzić na własnej skórze, jak od strony technicznej przygotowuje się wersję lektorską tłumaczenia.

Przyznam, że przy tłumaczeniu tytułu poszłam po najmniejszej linii oporu. W języku angielskim *facts of life* to zwrot natychmiast rozpoznawalny, jednak nie potrafiłam znaleźć polskiego odpowiednika, który w pełni oddałby konotacje oryginału. Na początku popełniłam typowy grzech nadgorliwości – wpisałam kody czasowe dla każdej kwestii w filmie, co oczywiście nie ma sensu przy tempie czytania lektora. Długo zastanawiałam się, czy tłumaczyć tekst piosenki towa-

rzyszającej napisom początkowym; pamiętam starsze filmy, w których wstawki musicalowe czytał lektor, obecnie jednak tworzy się dla nich napisy lub pomija, co też uczyniłam. Początkowo bolesną, lecz uzasadnioną strategią było pozbawienie przekładu typowo konwersacyjnych zwrotów – przekonałam się, że widzowi w zrozumieniu obcego kulturowo dzieła pomaga obraz i zwyczajna dedukcja.

Wracając jeszcze do kwestii technicznych, sporą trudnością było dla mnie oszacowanie długości przerw znaczonych ukośnikami. Jako osobie nieobeznanej z niuansami „czytania” filmów trudno było mi określić, ile trwa krótka pauza, a ile dłuższa. Robiłam to intuicyjnie; od czasu Warsztatów, oglądając telewizję, baczniej zwracam uwagę na ten aspekt tłumaczenia, jednak wciąż uznaję go za wymagający niewielej doświadczenia. Jeśli chodzi o samo techniczne przygotowanie tekstu dla lektora, przekonałam się, że tradycyjne metody stosowane przy przekładzie tekstu jedynie utrudniają zadanie. Trzymając się kurczowo oryginału i ozdobnego stylu, tylko sobie szkodzimy. Myślę, że podejmując się takiego zadania w przyszłości, trzeba połączyć rzetelność przekładu i jednoczesne myślenie o jego rozstawieniu, tak aby oszczędzić czas, który spędziłam na bolesnym cięciu wcześniejszej pracy. Tłumaczenie tylko trzech stron dialogu wydawało się prostym zadaniem, lecz pokazało ono, że biegła znajomość niuansów technicznych jest niezbędna w sprawnej pracy, a nawet ważniejsza od umiejętności radzenia sobie z kwestiami związanymi z elementami kulturowymi.

Mimo że fragment filmu do opracowania był krótki, tych kilka minut zdołało nastreczyć sporo problemów w kwestiach kulturowych, a raczej związanych wyłącznie z tematyką golfową. Jako zupełny laik w tej dziedzinie przejrzałam kilkanaście źródeł polskich i anglojęzycznych, jednak, jak pokazuje efekt końcowy, z niewielkim skutkiem. Okazją do wykorzystania inwencji twórczej była rozmowa Kitty z mężem, w której pada wymiana – *How much?* / – *Peanuts*. Starałam się wybrnąć z opresji, używając rymu: – *Ile kosztowały te*

śmiechy? / – *Orzechy*; wydawało mi się to dość naturalnie brzmiącym rozwiązaniem. Wersja lektorska zdaje się jednak bardziej dążyć do neutralności nawet w potencjalnie komicznych sytuacjach. Teraz przetłumaczyłabym *Peanuts* jako *Jakieś drobniaki*. Przygotowanie tłumaczenia, a zwłaszcza dyskusja panelowa, były dla mnie bardzo pouczającym doświadczeniem, które, mam nadzieję, kiedyś przyda mi się na drodze zawodowej.

Fakty z życia

- Larry 00:54 Cześć.
- Larry 00:56 Masz kwit?
- Kitty 00:57 Tak, proszę.
- Larry 00:59 Chodź.
- Larry 01:08 Usiądź. Zaraz wracam.
- Kitty 01:14 *Czy ja to naprawdę robię? Ja, Kiti Liwer, wzorowa żona? Sekretarz Rady Rodziców, Opiekun Zastępu Zuchów? Czy to ja przyjechałam do Monterey spędzić weekend z mężem mojej najlepszej przyjaciółki?*
- 01:30 *Fakty z życia*
Występują:
Muzyka:
Zdjęcia:
Reżyseria:
- Kitty 03:14 *No tak, myślę, że ugrzęźliśmy na dobre. Ale jak? Sama nie wiem. Jak to się mogło stać? W ciągu ledwie dwóch miesięcy... Zaczęło się wtedy, dwa miesiące temu, na Halloween w klubie tanecznym, na zwy-*

- kłych tańcach ze zwykłymi nagrodami za zwykłe konkursy. I jak zwykle, nagrody wręczał mistrz ceremonii, żartujący jak zwykle Lary Gilbert.*
- Larry 03:43 – Tak, oto on, drugie miejsce w piątym biegu, zagorzały przeciwnik *fair play*, nasz ulubiony dentysta, doktor Basbi.
- Dr. Busbee 03:50 – Dziękuję.
- Larry 03:51 – Nasz doktor gra zupełnie jak dentysta. Jak wychodzi na boisko, uderza piłkę w stronę dołka i mówi: proszę otworzyć szerzej.
- Larry 03:59 – Jest wspaniały. Zaliczył już siedemdziesiąt sześć. Wiem, bo liczyłem.
- Kitty 04:05 *Nudziło mnie to. Nudziły mnie te dowcipy, nudziła mnie nawet myśl, że jutro lecimy do Akapulko. W szóstkę, jak zawsze. ^ Doktor Mejson, nasz świetny lekarz rodzinny; znał każde nacięcie w grupie. ^ Koni, jego żona, krzepka; dla niej nie ma rzeczy niemożliwych. ^ Była też Mery Gilbert, żona Larego, świetna dziewczyna, praktyczna, sensowna. ^ I byłam tam ja, bez męża. Jak zawsze, mój nieznośny dzieciak grał w kości w szatni i, jak zawsze, przegrywał.*
- Larry 04:45 – Proszę, panie doktorze. Gratulacje.
- Dr. Busbee 04:46 – Dziękuję, Lary. Nie odpuszczasz.
- Larry 04:49 – Uwielbiam z nim grać w golfa, chociaż chętniej zagrałbym z jego żoną. Dobrze gra. Kiepsko z metalowymi kijami, ale za to drewniane... // Mnie też nie poszło w zawodach. Byłem poza boiskiem pięć razy, trzy – na pierwszej linii, dwa – w damskiej szatni.
- Larry 05:08 – Chce pani coś powiedzieć? // Dwie gwiazdy stoją na polu golfowym. Jedna z nich mówi: „Twój

- mąż gra lepiej, odkąd awansował”. A druga na to:
 „To nie awans...
- Kitty 05:22 ...To nowy mąż”. // Przepraszam.
- Larry 05:28 – Widać, że pijesz wódkę. / Wódkę, czyli pełną dezynfekcję żołądka.
- Kitty 05:37 *Nasza szóstka wyjechała wcześniej w takich samych autach, do takich samych domów, na tych samych kredytach i z tymi samymi sprzeczkami, ale pewnie tak już jest po piętnastu latach w tym samym małżeństwie.*
- Kitty 05:50 – Ile?
- Jack 05:52 – Mało.
- Kitty 05:53 – Ile?
- Jack 05:54 – Mało, nic ważnego, w sumie dużo się śmialiśmy –
- Kitty 05:56 – Ile kosztował śmiech?
- Jack 05:58 – Grosze.
- Kitty 05:59 – Ile dokładnie?
- Jack 06:02 – Parę stówek.
- Kitty 06:05 – Żle z tobą. Wiesz? Jesteś bardzo chory.
- Jack 06:09 – Kochanie!
- Kitty 06:10 – Potrzebujesz pomocy.
- Jack 06:12 – Daj spokój.
- Kitty 06:13 – Jakiegoś stowarzyszenia, jak Anonimowi Gracze w Kości.
- Jack 06:17 – Odpuść. Jutro będziemy w Akapulko, bardzo nam tego trzeba. Tylko my dwoje.
- Kitty 06:24 – Tylko my dwoje w małej kryjówce w tropikach.
- Jack 06:28 – Dokładnie.
- Kitty 06:30 – Nikogo więcej, oprócz całego sąsiedztwa. Co się stało z naszym planem?
- Jack 06:35 – Będzie nas tylko szóstka.

- Kitty 06:36 – Jak zawsze. To jak wyjazd na obóz.
 Jack 06:40 – Kochanie, wiesz, że uwielbiasz Koni i doktora.
 Kitty 06:42 – To prawda, i lubię też Mery, ale nie wytrzymam sześciu dni dowcipkowania...
 Jack 06:49 – Larego?
 Kitty 06:50 – Tak.
 Jack 06:52 – Lary jest w porządku. Nie zabiłyby muchy.
 Kitty 06:54 – Zanudziłyby ją na śmierć.
 Jack 06:56 – Ale masz dzisiaj nastrój.

Fragment filmu przygotowany na panel audiowizualny do podjęcia próby tłumaczenia zachęcił mnie swoją krótką formą i wszechobecnym humorem. Wcześniej nie miałam wiele okazji, by sprawdzić się w dziedzinie przekładu lektorskiego; postanowiłam więc wykorzystać tę możliwość i zmierzyć się z wyzwaniem – które pozornie nie wydawało się trudne. Jednak już pierwszych kilka wypowiedzi stawiło zdecydowany opór tłumaczeniu: barierami okazały się rygor złożoności wypowiedzi ze względu na ograniczenie czasowe, zachowanie humoru w ciętych ripostach oraz – przede wszystkim – czasowa i kulturowa odległość realiów świata przedstawionego.

Scenariusz filmu jest datowany na 1960 r. i odwołuje się do współczesnej sobie rzeczywistości. Informuje nas o tym już pierwsze zdanie narracji głównej bohaterki, które brzmi następująco:

Am I really doing this? Me, Kitty Weaver, Pasadena housewife? Secretary of the PTA, Den Mother for the Cub Scouts? Have I really come to Monterey to spend a weekend with the husband of my best friend?

To wprowadzenie wskazuje na silne osadzenie filmu w rzeczywistości konkretnego miejsca i czasu. Co jednak ma począć tłumacz z *Pasadena*

housewife, secretary of the PTA i Den Mother for the Cub Scouts? Ja postanowiłam te obce elementy nieco udomowić, tłumacząc je następująco: *wzorowa żona, sekretarz Rady Rodziców, opiekun Zastępu Zuchów*. Celem było tutaj zauważenie cech ideału amerykańskiej żony i matki lat 60., a następnie przełożenie ich na ideał polskiej żony i matki; należało zachować prawidłowy ogólny przekaz, niekoniecznie dokładnie kopiując poszczególne elementy składowe.

Zachowanie prawidłowego ogólnego przekazu okazało się znacznie trudniejsze przy mniej uniwersalnych cechach czy zachowaniach. Larry, jeden z bohaterów filmu, słynie z opowiadania dowcipów, które mogły śmieszyć Amerykanów w latach 60. minionego stulecia, ale dziś ani nie śmieją, ani nie są zrozumiałe – zarówno dla Amerykanów, jak i tym bardziej dla Polaków. Najlepszym przykładem jest żart z nawiązaniem do gry w golfa: *I love to play with Doc, although I'd... rather play with his wife, Myrtle. Plays nice golf. She's not so good with the irons, but oh, the woods*. Przeciętny polski odbiorca tłumaczenia tego filmu nie będzie zdawał sobie sprawy z różnicy w zastosowaniu dwóch rodzajów kijów golfowych i stąd żart pozostanie niezrozumiały. Próba udomowienia, na przykład przez odwołanie do innego sportu, byłaby już jednak zbyt daleko idącą zmianą oryginalnego świata przedstawionego. Z tego względu powyższy żart niestety przepadł w moim przekładzie – choć zapewne da się tu zaproponować dobre tłumaczenie funkcjonalne.

Wrażenie podobnego niedosytu towarzyszyło mi przy podczas całego tłumaczenia. Próbując przekładać sceny, gdzie humor opiera się na komizmie językowym, a nie sytuacyjnym, tłumacz ma pole do popisu i kreatywności – jeśli jednak brakuje mu inwencji i talentu do ciętej riposty, przekład stanie się bezużyteczny, bo nie będzie spełniał swojej funkcji: nie będzie bawił widza. Tekst musi być jednocześnie śmieszny, zrozumiały i w miarę możliwości spójny kulturowo; w przypadku *The Facts of Life* jednoczesne zachowanie tych trzech kryteriów okazało się bardzo trudne.

Fakty z życia

- Larry 00:54 – Witaj.
- Larry 00:56 – Masz kwit do odbioru bagażu, moja droga?
- Kitty 00:58 – Tak.
- Larry 00:59 – Chodźmy.
- Larry 01:08 – Usiądź, zaraz wrócę.
- Kitty 01:14 *Czy ja to naprawdę robię? Ja, Kiti Łiwer, gospodyni domowa, sekretarz Rady Rodziców, opiekunka drużyny Zuchów. Naprawdę przyjechałam do Monterey, żeby spędzić weekend z mężem mojej najlepszej przyjaciółki?*
- 01:30 *Fakty z życia*
Występują:
Muzyka:
Zdjęcia:
Reżyseria:
- Kitty 03:14 *Cóż, wpakowaliśmy się w to na dobre. Ale jak? Jak to się stało? To właśnie wtedy wszystko się zaczęło. Na przyjęciu w klubie z okazji Halloween, na tej samej jesiennej potańcówce, z tymi samymi*

nagrodami za te same konkursy. I jak zwykle nagrody wręczał ten sam Mistrz Ceremonii, sypiąc starymi dowcipami. ^ Larry Gilbert.

- Larry 03:43 – Moi drodzy, zdobywca drugiego miejsca w piątej grze, przeciwnik *fair-play* i nasz ulubiony dentysta, doktor Bazbii. /*please*/
- Dr Busbee – Dziękuję.
- Larry 03:51 – Musicie wiedzieć, że doktorek gra jak prawdziwy dentysta. Zawsze, gdy jest na polu, uderza piłką w stronę dołka i mówi „Proszę otworzyć szerzej!”
- Larry – Jest naprawdę dobrym zawodnikiem. Zaliczył już 76 Martini!
- Kitty 04:05 *Nudziły mnie te żarty, a nawet to, że następnego dnia mieliśmy jechać do Akapulko. Co roku jedziemy gdzieś w szóstkę. Doktor Mejson, lekarz rodzinny, który znał każdą ranę w towarzystwie. ^ Koni, żona doktora, dziarska kobieta. Nic nie stanowiło dla niej przeszkody. ^ Mery Gilbert, żona Larrego, wspaniała kobieta. Praktyczna, rozsądna, nie wzbudzała sensacji. ^ Byłam tam i ja, bez męża. Mój problematyczny chłopiec grał w kości w szatni i jak zawsze przegrywał.*
- Larry 04:45 – Proszę, doktorze. Gratulacje!
- Dr Busbee 04:46 – Dziękuję, Larry. Cały ty.
- Larry 04:49 – Dobrze, dobrze. Uwielbiam grać z doktorem, choć wolałbym jednak zagrać z jego żoną. Dobrze gra w golfa. A w inne gierki jeszcze lepiej.
- 04:58 – Nie grałem dobrze w kwalifikacjach. Wypadłem poza pole pięć razy, z czego dwa razy do damskiej szatni.
- 05:08 – Chciałabyś coś powiedzieć? ^ Dwie gwiazdy

Hollywood stoją na polu golfowym i obserwują faceta, który przymierza się do zamachu. Jedna mówi: „Twój mąż gra o wiele lepiej, odkąd nauczył się tej nowej pozycji”. „To nie nowa pozycja...

- Kitty 05:22 ...To nowy mąż”. / Przepraszam.
- Larry 05:28 – Odzywają się twoje drinki z wódką. Wódka jest jak balsam, tylko że działa od środka.
- Kitty 05:37 *Nasza szóstka wróciła tymi samymi autami do tych samych domów z tymi samymi hipotekami i tymi samymi kłótniami. Ale to chyba normalne po piętnastu latach w tym samym małżeństwie.*
- Kitty 05:52 – Ile?
- Jack – Niewiele.
- Kitty – Czyli?
- Jack – Niewiele, niewinna gra, a tak dobrze się bawiliśmy i...
- Kitty – Ile była warta ta zabawa?
- Jack – Grosze.
- Kitty – Ile było w sumie tych groszy?
- Jack 06:02 – Kilka stówek.
- Kitty – Źle z tobą, wiesz? Jesteś bardzo chory.
- Jack – Kochanie!
- Kitty 06:10 – Potrzebujesz pomocy!
- Jack – E tam...
- Kitty 06:13 – Może jest jakaś organizacja, na przykład Anonimowi Gracze w Kości.
- Jack – Kochanie, czy nie możemy o tym zapomnieć? Jutro już będziemy w Akapulko. Dobrze nam to zrobi, powinniśmy spędzić ze sobą trochę czasu.
- Kitty 06:24 – Tak, powinniśmy. Tylko my i mała, wygodna chatka w tropikach.

- Jack – No właśnie!
- Kitty – Nikogo tam nie będzie oprócz wszystkich sąsiadów. A co z naszymi planami?
- Jack 06:35 – Będziemy tylko w szóstkę.
- Kitty – Zawsze jesteśmy w szóstkę. To jak wyjazd na szkolny obóz.
- Jack – Przecież uwielbiasz Koni i Doktorka.
- Kitty – Owszem, Mery też, ale sześć dni ze starym kawalarzem i jego dowcipami...
- Jack 06:49 – Z Larrym?
- Kitty – Tak, z Larrym.
- Jack – Larry jest w porządku. Nie skrzywdziłby muchy.
- Kitty – Chyba że zanudzi ją na śmierć.
- Jack 06:56 – No proszę, ale masz dziś humor!
-

Jako studentka I roku studiów magisterskich w Katedrze UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową jeszcze przed Warsztatami miałam okazję uczyć się tłumaczenia i rozstawiania napisów do filmów. Okazało się jednak, że przygotowanie wersji lektorskiej jest zadaniem zupełnie innym i być może nawet trudniejszym.

Film, nad którym pracowaliśmy, to komedia romantyczna z 1960 roku, z przymrużeniem oka pokazująca życie amerykańskich małżeństw. Narratorką tej historii jest jej główna bohaterka, która z ironią i sarkazmem przedstawia grono swoich znajomych. Tłumacząc jej kwestie, starałam się zachować ton i styl wypowiedzi charakterystyczny dla Kitty, jak na przykład kilkukrotne i zamierzone powtórzenie słowa *zwyczajny* w opisie corocznego przyjęcia. W tłumaczonym fragmencie pojawiło się również sporo dowcipów i anegdot opowiadanych przez głównego bohatera Larry'ego, a jak wiadomo, przekładanie

humoru stanowi dla tłumacza duże wyzwanie. Nie wszystkie z tych żartów były udane, a niektóre trudno było pojąć ze względu na różnicę czasową i kulturową. Mimo wszystko starałam się, żeby polski widz również mógł się uśmiechnąć, słuchając żartobliwych (lub silących się na żart) monologów Larry'ego. Cały czas musiałam mieć jednak na względzie ograniczoną liczbę słów; dlatego też próbowałam ułożyć każdy dowcip w sposób zabawny, ale jednocześnie dość zwięzły. W innych partiach tekstu, szczególnie tych nacechowanych emocjonalnie, starałam się odstąpić od dosłowności, aby zachować lekkość i sensowność wypowiedzi oraz aby nie tylko lektorowi dobrze się czytało, ale też widzowi przyjemnie słuchało.

Podczas opracowywania wersji lektorskiej układ graficzny scenariusza oraz długość słów i zdań mają duże znaczenie. Zasiadając do czytania, lektor musi mieć przed sobą przejrzysty tekst, który będzie mógł łatwo odczytać bez przeprowadzania dodatkowych powtórek. Starałam się tak przygotować swój scenariusz, aby było w nim wyraźnie zaznaczone kto, w której minucie i sekundzie mówi daną kwestię. Przy dłuższych kwestiach aktora warto również rozdzielić wypowiedź na kilka osobnych zdań, nawet jeżeli w oryginale tak nie jest, ponieważ wtedy lektorowi łatwiej będzie przeczytać całą wypowiedź. Jednak najważniejszą zasadą, którą powinien kierować się tłumacz przygotowujący wersję lektorską, jest dbałość o stosowną długość tych wypowiedzi w porównaniu do kwestii mówionych przez aktorów. Zdania w języku polskim są, chcąc nie chcąc, dłuższe od zdań angielskich, więc gdybyśmy chcieli je wiernie tłumaczyć, lektor nie nadążyłby z czytaniem. Z tego powodu należy wystrzegać się wszelkich powtórzeń, jak na przykład słowa *witaj* przy spotkaniu dwóch postaci czy też partykuł i spójników, których brak nie zmienia znaczenia zdania. Aby uniknąć nieporozumień, trzeba również fonetycznie zapisywać obco brzmiące nazwy i imiona, zwłaszcza jeśli tłumaczymy z języka innego niż angielski i lektor może nie wiedzieć, jak poprawnie przeczytać dane nazwisko czy też nazwę geograficzną.

W pracy nad tym krótkim fragmentem moim głównym celem było przygotowanie scenariusza, który będzie nie tylko łatwy do odczytania, ale też nie zatraci lekkości i humoru mocno zaakcentowanych w oryginale. Myślę, że częściowo udało mi się to założenie wypełnić, a wszelkie braki czy drobne nieścisłości znalezione i omówione podczas panelu warsztatowego w przyszłości się nie powtórzą. Przygotowując tę wersję lektorską, nauczyłam się wielu rzeczy, lecz chyba najważniejszą z nich było to, że nie wystarczy po prostu przetłumaczyć – trzeba to zrobić tak, aby potem ktoś mógł to przeczytać, a na końcu z przyjemnością wysłuchać.

PANEL 2.

MICHAEL JOYCE *AFTERNOON, A STORY* (1987)

ANNA ROGULSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Decyzja o wyborze fragmentu *afternoon, a story* była nieco przekorna – w zetknięciu z hipertekstem studenci nierzadko pytają, czy nie ma czegoś „normalniejszego”, a grono czytelników literatury cyfrowej wciąż jest dość hermetyczne. Dzieło Michaela Joyce’a uznaje się za pierwszą powieść hipertekstową – powstała w 1987 roku, a polskiego przekładu, autorstwa Radosława Nowakowskiego i Mariusza Pisarskiego, doczekała się dopiero w roku 2011. Podobnie jak wydawcy polskiego tłumaczenia, paneliści musieli zmierzyć się nie tylko z problemami leksykalnymi, ale także technicznymi, bowiem rzecz wydana przed dwudziestu laty w formacie kompatybilnym z komputerem Macintosh z systemem OS 7 niechętnie współpracuje ze współczesnym oprogramowaniem, a specyfika hipertekstu wymaga od tłumacza pracy również nad konstrukcyjną stroną tekstu.

Powieść Joyce’a opowiada historię wypadku, sprawcy którego poszukuje ojciec poszkodowanego, Peter. Na proste pytanie „Kto zabił?” czytelnik musi szukać odpowiedzi na własną rękę, idąc śladami nieuporządkowanych myśli głównego bohatera. Podróż to nielinearna i fragmentaryczna, obfitująca też w ślepe zaułki – poruszamy się między krótkimi fragmentami tekstu, wybierając kliknięciem myszy dowolne słowa powieści lub odpowiadając na pytania „tak” albo „nie”.

Paniści byli mniej uprzywilejowani od czytelnika: leksje^[1] do przetłumaczenia zostały wycięte z całości i z góry narzucone – wiąże się to jednak ze specyfiką przekładu powieści hipertekstowej, w czasie którego tłumacz musi zastanowić się nad wszystkimi choćby najbardziej ukrytymi partiami tekstu, nawet takimi, na które czytelnicy trafiają bardzo rzadko. Podobnie jednak jak czytelnik, tłumacz nie dysponuje tradycyjnym linearnym kluczem i pracuje nad małymi wycinkami zawieszonymi w sieci powiązań.

Panie Anna Belcar, Anna Filipek, Barbara Galant, Katarzyna Małajowicz, Marta Osiecka oraz pan Jakub Szpak nie tylko nie złąkli się technicznych i konstrukcyjnych drutów kolczastych, którymi bronił się przed nimi tekst Joyce’a, ale też zupełnie zaprzeczyli mojemu przypuszczeniu, że hiperteksty niechętnie pozwalają się czytać. Każde z ich odczytań jest bardzo precyzyjne, a jednocześnie rzuca nowe światło na interpretacje wybrane przez Radosława Nowakowskiego i Mariusza Pisarskiego. Nasze rozpoznania różniły się już przy samym tytule – polskie wydanie zatytułowano *popołudnie, pewna historia*, podczas gdy panie Galant i Małajowicz zaproponowały *opowieść*, co wydaje się szczególnie interesujące, gdy wziąć pod uwagę oralny i gawędziarski charakter powieści.

Jedną z kluczowych dla *afternoon, a story* leksji jest *I want to say I may have seen my son die this morning*, której interpretacja może decydować o charakterze naszych czytelniczych poszukiwań. Wahania między *mogłem widzieć* a *widziałem* zmieniają położenie bohatera – w pierwszej wersji Peter prawdopodobnie żałuje, że nie był przy śmierci syna, w drugiej zaś z pewnością jest obserwatorem, a może nawet uczestnikiem wypadku. Taki niewielki szczegół zmienia odpowiedź na pytanie „Kto zabił?“, a każde użyte słowo

[1] Leksja to spójna jednostka tekstu i obrazu – połączone ze sobą leksje tworzą hipertekst. W przypadku *afternoon, a story*, który powstał w programie Storyspace, leksję stanowi jedno pole pisma.

otwiera nowe znaczenia również dosłownie – prowadzi do kolejnych leksji.

W kwestii interpretacyjnych dwuznaczności paneliści niejednokrotnie zaskakiwali pewnością i odwagą. Szczególnie interesujący wydał mi się fragment leksji zatytułowanej *Lethe*:

God forgive me for it, but there is nothing on earth as directly good as your first time riding the crystal stallion. Nothing takes you as far, nothing keeps you so near, nothing makes you laugh or cry, like the first time shooting up.

After that I dreamed of it day and night. I dream of it still, though I've been clean for ten years.

Niektórzy, jak Anna Filipek, zdecydowali się ocalić podwójne (co najmniej) znaczenie:

Niech mi Bóg wybaczy, ale nic na świecie nie jest tak wprost dobre, jak ten pierwszy raz, kiedy ujeżdżasz kryształowego konia. Nic nie zabierze cię tak daleko, nic nie zbliży cię tak bardzo, nic nie wywoła takiego śmiechu ani łez, jak ten pierwszy raz.

Potem śniłam o nim dniem i nocą. Nadal o nim marzę, choć już od dziesięciu lat jestem czysta.

Katarzyna Małajowicz natomiast wybrała wersję jednoznaczną, która również doskonale wpisuje się w kontekst:

Nic nie sprawia, że odlatujesz tak daleko, a jednocześnie zostajesz tak blisko, nic nie prowokuje cię do śmiechu czy płaczu bardziej niż wtedy, gdy dajesz sobie w żyłę ten pierwszy raz.

Marzyłem o tym później dniami i nocami. Nadal o tym marzę, mimo tego, że od dziesięciu lat jestem czysty.

W przytoczonych przekładach uwagę zwraca także niekonsekwencja, jeśli chodzi o osoby mówiące – ich określenie jest trudnym zadaniem, bo Joyce niewiele daje wskazówek, takich jak opisy bohaterów. Zazwyczaj pomocne są angielskie zaimki osobowe, lecz czasem można się sugerować wyłącznie przytoczonym dialogiem. Co ciekawe, nawet na podstawie tak niewielkiej ilości danych jak kilka leksji, żaden z panelistów nie miał wątpliwości, że główny bohater to mężczyzna.

A chociaż podążaliśmy za nieliniarnym chaosem i wpadliśmy zaledwie w kilka pułapek oraz zaułków, jakie przygotował Michael Joyce, udało nam się go nieco rozgryźć. Przypuszczam, że wspólnymi siłami paneliści sprostiliby tłumaczeniu całej hipertekstowej powieści, a ponadto jestem przekonana, iż w przypadku tak zakłóconych interpretacyjnie językowych, ale też niemal fizycznych labiryntów, najcenniejsze jest doświadczenie wspólnego czytania i negocjowania sensów.

„begin”

I try to recall winter. < As if it were yesterday? > she says, but I do not signify one way or another.

By five the sun sets and the afternoon melt freezes again across the blacktop into crystal octopi and palms of ice-- rivers and continents beset by fear, and we walk out to the car, the snow moaning beneath our boots and the oaks exploding in series along the fenceline on the horizon, the shrapnel settling like relics, the echoing thundering off far ice. This was the essence of wood, these fragments say. And this darkness is air.

< Poetry > she says, without emotion, one way or another.

Do you want to hear about it?

„octopi”

< We are like that. > she says, vaguely pointing toward the window.

Everything condenses: the emanations from the wood burning stove and our bodies rise into a fog which drifts and then prints itself in frost on the window. I think I have never known a woman who so tightly bound me in her. She is all sinew, even to her sex, and the air in this room is humid with the warmth from our cooling flesh, and the fire, and the slightly cinnamon incense of the bedside candle.

< Do you mean the light? > I ask.

There is a moon without. It colors the snow silver.

„I want to say”

I want to say I may have seen my son die this morning.

„winter”

I try to recall winter.

Once I saw a group of snowmobilers by the side of the road, off perhaps a hundred yards in what, in Spring, is often a dark jade lagoon, a meadow of oats.

They stood, as if posed, all begoggled, all in helmets, nylon jumpsuits and foam injected boots, watching helplessly as a snowmobile burned in the snow before them. It looked like nothing other than a black

chrysalis, or perhaps a milkweed husk, the emergent wings -- the seed spawn-- yellow fire flapping like a banner.

„yesterday2”

I sit here, unable to dream.

Four full days now everything is at a remove, all the world in rut and the pollen everywhere, so thick we sweep it up into shovels like useless grain.

< I may be allergic to walnut pollen > Wert says, as we sit detached by the restaurant air conditioning, thinking of what to say.

I dream of white tigers and the hours of the day, the first hour when Vivaldi plays on the gold radio and the sun is a sheet of noiseless fire.

„blacktop”

Elsewhere it is sheer shimmer, like the skim of hallucination which holds above roads in summer. We have been spoiled by air conditioned automobiles to think we can transcend the blankness. It is as if paper were never invented.

„Lethe”

God forgive me for it, but there is nothing on earth as directly good as your first time riding the crystal stallion. Nothing takes you as far, nothing keeps you so near, nothing makes you laugh or cry, like the first time shooting up.

After that I dreamed of it day and night. I dream of it still, though I've been clean for ten years.

(She cries. Silver tears.)

„the essence of wood”

< Somehow I think of you that way, as if pith and carbon and water, resilient and yet hard (she laughs). No, not in that sense -- although that's true enough-- unyielding, I mean. I used to watch you. Does that flatter you? Men always think that, don't they, that women watch them?

< We do, I suppose, but more furtively than you watch us. You have chestnut hair, don't you see? I had heard so much about you, from Wert, and the girls-- they say you are brilliant. Is your head swelled yet? >

(She laughs.)

„CT”

We were never more in love than then. Sometimes I would come back from the station and find them down at the beach, surrounded by swans, or bundled against the cold walking among solitary terns, her hands full of grey stones.

Once a great sailing sloop, a three master, cut into the cove and moored not more than three hundred yards out as Andy whooped. The light was brilliant and the sails crisp as starched shirts. After a time, it sailed off, as mysteriously as it had come, a man waving and waving to someone unseen.

We would make love to the sound of the constant tide or of storms marching in off the Sound. Often you could hear fog horns moaning up and down the shore in their comradely rhythm.

„yes”

She had been a client of Wert's wife for some time. Nothing serious, nothing awful, merely general unhappiness and the need of a woman so strong to have friends.

It was all very messy, really. For they did become friends, Lolly and Nausicaa, a very early eighties kind of thing when you think of it, appropriately post-feminist and oddly ambiguous. Therapist and client-- Lolly's not so scrupulous professional bounds already stretched by herbal tea after each and every session, each and every client-- easily became friend and friend when someone, they are neither sure who, suggested they stretch a five p.m. post-session tea to supper.

< Vegetables doubtlessly > Wert smirked, telling me, stressing each syllable in his approximation of the german.^[2]

[2] Pod adresem <http://www.wwnorton.com/college/english/pmaf/hypertext/aft> znajduje się darmowa wersja online powieści *afternoon, a story*. Do jej otwarcia zaleca się przeglądarkę Internet Explorer z aktualnym oprogramowaniem Java.

BARBARA GALANT
Uniwersytet Wrocławski

popołudnie, opowieść

„zaczynij”

Staram się przypomnieć sobie zimę. <Jakby to było wczoraj?> mówi ona, lecz ja nie potwierdzam ani nie zaprzeczam.

O piątej słońce zachodzi, a roztopione popołudnie ponownie zamarza w poprzek asfaltu w krystaliczne ośmiornice i palmy lodu – rzeki i kontynenty gnębione strachem. Wychodzimy do samochodu, śnieg jęczy pod naszymi butami, dęby eksplodują jeden po drugim wzdłuż linii płotu na horyzoncie, odłamki osiadają jak relikwie, a echo, dudniąc, odsuwa się od odległego lodu. To istota lasu, mówią te urywki. A ta ciemność jest atmosferą.

<Poezja> mówi ona bez emocji, tak czy inaczej.

Chcesz o tym usłyszeć?

„ośmiornice”

<Tacy jesteście.> mówi ona, mgliście wskazując okno.

Wszystko się zagęszcza: wyziewy z pieca opalanego drewnem, a nasze ciała podnoszą się we mgle, która dryfuje i odciska się potem na szronie w oknie. Myślę, że nigdy nie poznałem kobiety, która tak mocno związałaaby mnie w sobie. Cała jest ścięgnem aż do łona, a powietrze w tym pokoju jest wilgotne od ciepła naszych ochładzających się ciał, od ognia, i od lekko cynamonowej świeczki zapachowej stojącej przy łóżku.

<Masz na myśli światło?> pytam.

Jest księżyc na zewnątrz. Srebrem barwi śnieg.

„chcę powiedzieć”

Chcę powiedzieć, że mogłem widzieć, jak mój syn umiera dziś rano.

„zima”

Staram się przypomnieć sobie zimę.

Kiedyś widziałem grupę ludzi na skuterach śnieżnych z boku drogi, w odległości może jakichś 90 metrów, w czymś, co wiosną jest często ciemną jadeitową laguną, łąką owsa.

Stali, jakby pozowali, w goglach, w kaskach, w nylonowych kombi-
nezonach, w butach wypełnionych pianką, patrząc, jak skuter płonie przed nimi na śniegu. Wyglądało to ni mniej, ni więcej jak czarna poczwarzka motyla albo może jak łupina trojeści, rozpościerające się skrzydła – nasienny skrzek – żółty ogień łopoczący jak sztandar.

„wczoraj2”

Siedzę tu niezdolny, by marzyć.

Od pełnych czterech dni wszystko jest o krok, cały świat w rui, a kwiatowy pyłek jest wszędzie tak gęsty, że zmiotamy go na łopaty jak bezużyteczne ziarno.

<Mogę mieć alergię na pyłek orzecha włoskiego> mówi Wert, kiedy siedzimy rozdzieleni przez restauracyjną klimatyzację, zastanawiając się nad tym, co powiedzieć.

Marzę o białych tygrysach i o porach dnia, pierwszej godzinie, kiedy puszcza Vivaldiego w radiu gold, a słońce jest taflą bezgłosego ognia.

„asfalt”

Wszędzie indziej jest magiczne migotanie, jak muśnięcie mirażu, który utrzymuje się latem nad jezdnią. Jesteśmy rozpieszczeni przez klimatyzowane samochody, myślimy zatem, że możemy przekroczyć obojętność. To tak, jakby nigdy nie wynaleziono papieru.

„Lete”

Boże, przebac mi, ale nie ma na ziemi nic tak jawnie dobrego, jak pierwsza przejażdżka na białym ogierze. Nic nie zabierze cię tak daleko, nic nie zatrzyma cię tak blisko, nic nie sprawi, że się śmiejesz czy płaczesz, jak ten pierwszy raz, kiedy dasz sobie w żyłę.

Potem marzyłem o tym dzień i noc. Wciąż o tym marzę, chociaż od dziesięciu lat jestem czysty.

(Ona płacze. Srebrnymi łzami.)

„istota lasu”

<W jakiś sposób myślę tak o tobie, jak o rdzeniu drzewa, jak o węglu i wodzie, sprężystym, ale i twardym (śmieje się). Nie, nie w takim

sensie – chociaż... i to jest całkiem prawdziwe – mam na myśli: nieustępliwy. Przyglądałam ci się wcześniej. Schlebia ci to? Mężczyźni zawsze tak myślą, prawda, że kobiety im się przyglądają?

<Prawda, jak sądzę, ale bardziej ukradkiem, niż wy się nam przyglądacie. Masz kasztanowe włosy, nie rozumiesz? Tyle o tobie słyszałem od Werta i dziewczyn. Mówią, że jesteś wspaniała. Twoja głowa wciąż jest spuchnięta?>

(Śmieje się.)

„Connecticut”

Nigdy nie byliśmy bardziej zakochani niż wtedy. Czasami wracałem ze stacji i znajdowałem ich na plaży otoczonych przez łabędzie albo ściśniętych, by osłonić się przed chłodem, spacerujących pośród samotnych rybołówek. Jej dłonie były pełne szarych kamieni.

Pewnego razu wspaniały słup, trójmasztowiec, wciął się w zatoczkę i zacumował trochę dalej niż 250 metrów od brzegu, podczas gdy Andy krzyczał z radości. Światło było olśniewające, a żagle sztywne jak wykrochmalone koszule. Po jakimś czasie odpłynął równie tajemniczo, jak przyplłynął. Jakiś mężczyzna machał i machał do kogoś niewidocznego.

Kochaliśmy się przy dźwięku nieustannych pływów albo burzy wmaszerowującej spoza Dźwięku. Często można było usłyszeć syrenę mgłową, jęczącą wzdłuż wybrzeża w kamrackim rytmie.

„tak”

Była klientką żony Werta przez jakiś czas. Nic poważnego, nic okropnego, jedynie ogólne niezadowolenie i potrzeba kobiety tak silnej, że ma przyjaciół.

Wszystko to było bardzo pokręcone, serio. Ponieważ one, Lolly i Na-
uzykaa, faktycznie zostały przyjaciółkami, tak bardzo w stylu lat 80.,
jeśli się nad tym zastanowić, stosownie postfeministycznymi i prze-
dziwnie dwuznacznymi. Terapeutka i klientka – zawodowe granice
Lolly, nie tak bardzo skrupulatne, już rozciągnęły się na ziołowe her-
batki po każdej sesji i każdym kliencie – łatwo zostały przyjaciółkami,
gdy któraś, żadna z nich nie wie, która, zaproponowała przedłużenie
herbacianego podwieczorku po sesji aż do kolacji.

<Niewątpliwie warzywa> Wert uśmiechnął się ironicznie, kiedy mi
to mówił, podkreślając każdą sylabę, tak by brzmieć z niemiecka.

Fragmety powieści hipertekstowej Michaela Joyce'a już na pierw-
szy rzut oka są intrygujące, ale dopiero zagłębienie się w meandry
fabuły usianej wieloznacznymi obrazami pokazuje, przed jak wielkim
wyzwaniem staje wyobraźnia czytelnika i tłumacza.

Postać narratora, a zarazem głównego bohatera, stopniowo wy-
łania się z urywków wybranych przez panią Annę Rogulską. Z cza-
sem okazuje się, że jest to ojciec wspominający swojego zmarłego
syna, który jednak zdaje się nie mieć pewności co do okoliczności
jego śmierci. Słowa oryginału *I want to say I may have seen my son
die this morning* nie są jednoznaczne, bo mogą wyrażać wątpliwość
przypadkowego świadka wypadku, zastanawiającego się nad tożsa-
mością ofiary lub też żal bliskiego, którego chore dziecko umierało
w szpitalu pod jego nieobecność. W moim tłumaczeniu pojawił się
ten drugi obraz, natomiast znajomość reszty powieści pozwoliłaby
mi uniknąć tego błędu i pogrążyć narratora w niepewności, a nie
w rozgoryczeniu.

Żal zresztą nie wydaje się być uczuciem często pojawiającym się
u głównego bohatera, który dość entuzjastycznie wspomina *ten pierw-*

szy raz, kiedy dasz sobie w żyłę i przyznaje, raczej bez wstydu, że chociaż już nie bierze, to wciąż ma na to ochotę.

Pozostałe fragmenty nie mają takiego znaczenia z punktu widzenia biografii narratora, za to bardzo dobitnie pokazują niezwykły, poetycko-biologiczny sposób, w jaki postrzega on rzeczywistość. *Dęby eksplodują* (*the oaks exploding*) wzdłuż drogi, kobieta jest *ściągnem* (*sinew*), płonący skuter wygląda jak *czarna poczwarka motyla* (*black chrysalis*) lub *łupina trojeści* (*milkweed husk*), a ogień *łopocze jak sztandar*. Te bardziej „przyrodnicze” opisy zmuszały zresztą nie tylko do długich poszukiwań polskich odpowiedników, ale i do postawienia pytania, czy aby na pewno *łupina trojeści* powie czytelnikowi tłumaczenia tyle, ile *milkweed husk* – czytelnikowi oryginału.

Właśnie z myślą o polskim czytelniku starałam się o jak największą naturalność języka, stąd uwaga kobiet *schlebia* mężczyznom, a kobieca przyjaźń jest *bardzo pokręcona, serio*. Także przez wzgląd na odbiorcę tłumaczenia rozwinęłam skrót CT (*Connecticut*) w tytule jednego z urywków, jako że przypis byłby chyba nie na miejscu w powieści hipertekstowej.

Podmiotowość czytelnika, który może decydować o kolejności pojawiania się fragmentów, oddaje tytuł pierwszego z nich: *zaczynij* (*begin*). Natomiast tytuł całej powieści *popołudnie, opowieść* (*afternoon, a story*) podkreśla ustny charakter narracji na bieżąco zlepianej z urywków wspomnień, które wciąż żyją w głównym bohaterze i nie zdążyły jeszcze stać się *historią*.

KATARZYNA MAŁAJOWICZ
Uniwersytet Jagielloński

popołudnie, pewna opowieść

„początek”

Próbuję przywołać w pamięci zimę. < Tak, jakby to było wczoraj? > pyta mnie, ale nie odpowiadam jej, tak czy inaczej.

O piątej słońce już zachodzi, a roztopione popołudnie zamarza z powrotem na powierzchni asfaltu i zamienia się w kryształowe ośmiornice czy lodowe palmy – rzeki i kontynenty nęka strach, podchodzimy do samochodu, śnieg jęczy z bólu pod ciężarem naszych butów, dęby wybuchają jeden po drugim wzdłuż płotu na horyzoncie, ich odłamki padają jako relikwie, w oddali słychać echa grzmiącego lodu. Taki właśnie był las, te fragmenty mówią za siebie. A ta ciemność jest powietrzem.

< Poezja > mówi beznamiętnie, tak czy inaczej.

Chcesz o tym posłuchać?

„ośmiornice”

< Właśnie tacy jesteśmy. > stwierdza, niewyraźnie wskazując na okno.

Wszystko się skrapla: żar drewna płonącego w piecyku, nasze ciała unoszące się w obłokach pary, która zapisuje się szronem na szybie. Chyba jeszcze nigdy nie spotkałem kobiety, która by mnie tak mocno ze sobą związała. Jej ciało jest sprężyste, znacznie bardziej niż u innych kobiet, pokój przepełniony jest dusznym, ciepłym powietrzem, które wydychają nasze ziębnięce ciała, i ten piecyk, i ten delikatny zapach cynamonowego kadzidła wydzielającego się ze świeczki przy łożku.

< Masz na myśli światło? > pytam.

Gdy światło znika, zostaje jakiś księżyc. To on pokrywa śnieg srebrem.

„Chcę powiedzieć”

Chcę powiedzieć, że dzisiaj rano być może widziałem śmierć mojego syna.

„zima”

Próbuję przywołać w pamięci zimę.

Kiedyś widziałem ludzi jeżdżących przy drodze na skuterach śnieżnych, a może za drogą, ze sto metrów, tam, gdzie wiosną jest ciemnozielona laguna, pole pełne owsa.

Stali w bezruchu, jak kamienne rzeźby, wszyscy w goglach, wszyscy w kaskach, nylonowych kombinezonach i butach, w które wstrzyknęto piankę, patrzyli bezradnie, jak tuż przed nimi ogień trawi śnieżny skuter. Widok ten przypominał czarną poczwarkę, albo otwartą łupinę trojeści, wyłaniające się skrzydła – wykluwające się nasienie – żółty ogień powiewający jak flaga.

„wczorajz”

Siedzę tutaj, nie mogę spać.

Cztery pełne dni, teraz wszystko wydaje się być takie odległe, cały świat ma ruję, wszędzie pyłki roślin, jest ich tak pełno, że zamiatamy je szufelkami jak nieurodzajne ziarno.

< Chyba jestem uczulony na pyłki orzecha włoskiego > oznajmia mi Wert, kiedy siedzimy w restauracji, rozdzieleni ścianą chłodnego powietrza i zastanawiamy się, co powiedzieć.

Myślę o białych tygrysach i minionych godzinach tego dnia, o pierwszej godzinie, kiedy w złotym radiu pobrzmiewa Vivaldi, a słońce jest taflą niemego ognia.

„asfalt”

Gdziekolwiek pójde, powietrze wyraźnie skrzy się, jakby muskane halucynacją, która unosi się latem nad drogami. Zepsuły nas klimatyzowane auta, teraz łudzimy się, że możemy przekroczyć bezmiar pustki. Tak jakbyśmy nie wiedzieli o istnieniu papieru.

„Lete”

Przebacz mi, Boże, ale nic tak nie cieszy na tej ziemi, jak pierwszy raz dosiąść kryształowego rumaka. Nic nie sprawia, że odlatujesz tak daleko, a jednocześnie zostajesz tak blisko, nic nie prowokuje cię do śmiechu czy płaczu bardziej niż wtedy, gdy dajesz sobie w żyłę ten pierwszy raz.

Marzyłem o tym później dniami i nocami. Nadal o tym marzę, mimo tego, że od dziesięciu lat jestem czysty.

(Ona płacze. Po jej twarzy toczą się srebrne łzy.)

„Taki właśnie był las”

< Czasami myślę o tobie w ten sposób, jakbyś był rdzeniem drzewa, węglem i wodą, sprężysty, a zarazem twardy (śmieje się). Nie, nie w tym sensie – chociaż jest w tym trochę prawdy – chodzi mi o to, że jesteś nieugięty. Przyglądałam ci się. Schlebia ci to? Mężczyźni zawsze myślą, że kobiety ich obserwują, prawda?

< Patrzymy na was, ale robimy to dyskretniej od was, tak sędzę. Zauważyłem na przykład, że masz kasztanowe włosy, racja? Wiele o tobie słyszałem, od Werta i dziewczyn – mówią, że jesteś wspaniała. Nie rozboleła cię od tego jeszcze głowa? >

(Śmieje się.)

„CT”

Nigdy nie byliśmy bardziej zakochani niż wtedy. Czasami, jak wracałem ze stacji, widziałem ich na plaży, otoczonych łabędziami, zwinionych w kłębek z zimna, spacerujących wśród samotnych rybitw, ona trzymała w dłoniach szare kamienie.

Pewnego dnia duża łódź, trójmasztowiec, wpłynęła do zatoczki i zacumowała jakieś trzysta metrów od nas, kiedy Andy wyrzucił z siebie okrzyk radości. Słońce nas oślepiło, a żagle szeleściły jak krochmalone koszule. Po jakimś czasie łódź odpłynęła, równie tajemniczo, jak się pojawiła. Zobaczyliśmy mężczyznę machającego bezustannie do niewidocznej postaci.

Kochaliśmy się przy dźwiękach fal uderzających o brzeg, czasem sztormu przedzierającego się przez ten Dźwięk. Często słyszeliśmy syreny mgłowe, jęczące wzdłuż całego nabrzeża we wspólnym rytmie.

„tak”

Była przez jakiś czas klientką żony Werta. Nic poważnego, nic strasznego, po prostu zwykłe niezadowolenie i ta silna kobieca potrzeba posiadania przyjaciółek.

To było bardzo pokręcone, naprawdę. W końcu Lolly i Nauzykaa zaprzyjaźniły się; jeśli się nad tym zastanowić, była to relacja na miarę początku lat osiemdziesiątych, poprawnie post-feministyczna i dziwnie dwuznaczna. Terapeutka i klientka – Lolly brakowało profesjonalizmu, każda ziołowa herbatka po każdej sesji z każdym klientem stopniowo zacierała granice – łatwo stały się przyjaciółkami wtedy, gdy któraś z nich, do końca nie wiadomo, która, zaproponowała, aby przeciagnąć popołudniową herbatkę po sesji aż do kolacji.

< Warzywa bezsprzecznie > na twarzy Werta pojawił się ironiczny uśmiech, każdą sylabę wypowiedział z wyraźną niemiecką manierą.

Tłumaczenie powieści hipertekstowej, jaką jest *afternoon, a story* Michaela Joyce’a, to nie tylko błędzenie po ciemnych zakamarkach treści, ale także – a może i przede wszystkim – borykanie się z formą, w tym przypadku zupełnie nowatorską, która jest przecież nierozdzielnie złączona z treścią. Mając na uwadze techniczny aspekt tej „zbuntowanej książki”, należy pamiętać o konsekwencji w tłumaczeniu tytułów poszczególnych sekcji czy wyrazów, które tak naprawdę są linkami prowadzącymi do właściwych fragmentów albo rozdziałów.

Zanim zostaniemy uwikłani w sieć samego tekstu, musimy zmierzyć się z tytułem, który od razu ujawnia problematyczność i niejednoznaczność tej powieści. Pamiętając o tym, że ma ona charakter mówiony (jest tak naprawdę narracją traumy czy też swego rodzaju spowiedzią bohatera), przetłumaczyłam tytuł jako *popołudnie, pewna*

opowieść – słowo *pewna* sugeruje, że jest ona jedną z wielu możliwych opowieści.

Kolejnym kluczowym momentem w tłumaczeniu *popołudnia...* był pierwszy fragment, zatytułowany *początek*, w którym to pojawiają się wszystkie słowa-odnośniki, będące następnie tytułami późniejszych fragmentów. Rozdział ten zdradza postmodernistyczny charakter *popołudnia...* Michaela Joyce'a – w książce tej pełno jest słów, fraz czy obrazów, które niczym nitki przechodzą przez cały tekst, budując tym samym skojarzenia i związki pomiędzy poszczególnymi rozdziałami (tej „nitkowej” strukturze bardzo sprzyja zapis techniczny). Także pytanie narratora – *chcesz o tym posłuchać?* – zaprasza czytelnika do aktywnego uczestnictwa w tekście (tutaj znowu forma powieści w linkach okazuje się pomocna).

Pierwszy rozdział to również pierwsze zderzenie z wyjątkowym językiem czy sposobem opowiadania książki. Można by go nazwać prozą poetycką, przepelnioną plastycznością i bardzo oryginalnymi obrazami, które jednak często są złożone, niejasne, zamglone – podobnie jak i sam język – i przez to stają się trudne do oddania w tłumaczeniu (do tego dochodzi też nierzadko kwestia wieloznaczności).

Bardzo istotnym momentem *popołudnia...* jest jedno zdanie wypowiedziane przez narratora-bohatera, który był świadkiem wypadku samochodowego: *I want to say I may have seen my son die this morning*, które przełożyłam jako: *Chcę powiedzieć, że dzisiaj rano być może widziałem śmierć mojego syna*. Użycie *być może widziałem* zamiast bardziej zdecydowanego *widziałem* kładzie nacisk na pewną dozę niepewności czy też wątpliwości głównego bohatera co do tego, czy ofiarą wypadku był jego syn, a krótkie *śmierć* zostaje przeciwstawione procesowi umierania, który przecież kojarzy się z dłuższym okresem, i obrazuje w ten sposób moment samego wypadku oraz jego dynamikę.

Na koniec pozwolę sobie powrócić do początku i przywołać refleksję narratora: *Taki właśnie był las, te fragmenty mówią za siebie*. Czy-

tanie, jak i tłumaczenie powieści Michaela Joyce'a może momentami przypominać chodzenie – i w końcu błędzenie – po gęstym, mglistym lesie, obfitym w nieskończone, pokrętne ścieżki. Odnalezienie się w nim nie jest jednak niemożliwe – prędzej czy później znajdziemy własną, bezpieczną ścieżkę, która być może doprowadzi nas nawet do odkrycia znaczenia bądź znaczeń.

MARTA OSIECKA
Uniwersytet Jagielloński

popołudnie, pewna historia

„początek”

Próbuję przypomnieć sobie zimę. < Jak gdyby to było wczoraj? > mówi, ale ja nie wskazuję na tak czy inaczej.

Przed piątą słońce zachodzi i breja popołudnia zamarza znowu na asfalcie na kształt kryształowych ośmiornic i lodowych palm – rzeki i kontynenty osaczone strachem, a my wychodzimy, idziemy do auta, śnieg jęczy pod butami, a dęby eksplodują serią wzdłuż płotu na horyzoncie, odłamki jak padające szczątki, grzmiące echem odbitym od dalekiego lodu. To była istota drewna, mówią drzazgi. A ta ciemność to tlen.

< Poezja > mówi, bez emocji, tak czy inaczej.

Chcesz o tym usłyszeć?

„ośmiornice”

< Tacy jesteście.> mówi, niejasno wskazując na okno.

Wszystko gęstnieje: wyziewy z piecyka na drewno i nasze ciała parują mgłą, która unosi się i opada na szyby, odciskając lodowe wzory. Chyba nigdy nie znałem kobiety, która tak mocno oplotła mnie sobą. To same muskuły, jak na jej płeć. Powietrze w pokoju jest wilgotne od ciepła naszych stygnących ciał, ognia, i lekko cynamonowej woni świecy przy łóżku.

< Chodzi o światło? > pytam.

Na zewnątrz widać księżyc. Barwi śnieg na srebrno.

„Chodzi mi o to, że”

Chodzi mi o to, że chyba widziałem, jak mój syn dziś rano ginie.

„zima”

Próbuję przypomnieć sobie zimę.

Widziałem kiedyś grupę ludzi ze skuterami śnieżnymi, na poboczu drogi, może sto jardów w głąb czegoś, co wiosną jest często ciemnosmaragdowym stawem albo polem owsa.

Stali jak z obrazka, wszyscy w goglach, kaskach, kombinezonach i butach z wkładkami wtryskowymi, patrząc bezradnie, jak skuter płonie w śniegu przed nimi. Wyglądało to jak czarna poczwarka, a może łupina trojeści, otwierające się skrzydła – załącznia – żółty ogień, łopoczący jak chorągiew.

„wczoraj2”

Siedzę tu, niezdolny, by marzyć.

Od czterech dni wszystko się oddaliło, cały świat w rui i wszędzie pyłki, tak gęsto, że zamiatamy je szuflami jak niepotrzebne ziarno.

< Chyba mam alergię na pyłek orzecha włoskiego > mówi Wert, gdy tak siedzimy odseparowani restauracyjną klimatyzacją, myśląc, co powiedzieć.

Marzę o białych tygrysach i porach dnia, o pierwszej godzinie, kiedy Vivaldi leci w radiu gold, a słońce to tafla bezdźwięcznego ognia.

„asfalt”

Gdzie indziej jest samo lśnienie, coś jak muśnięte fatamorganą drogi w lecie. Zepsuły nas klimatyzowane samochody i uważamy, że możemy prześcignąć pustkę. Jak gdyby nigdy nie wynaleziono papieru.

„Lete”

Boże, wybacz mi to, co mówię, ale nie ma na ziemi nic tak po prostu dobrego, jak pierwszy raz na kryształowym ogierze. Nic nie zabiera cię tak daleko, nic nie zbliża cię tak bardzo, nic tak nie wywołuje śmiechu i łez, jak danie sobie w żyłę po raz pierwszy.

Potem śniłam o tym w dzień i w nocy. Wciąż o tym śnię, choć jestem czysta od dziesięciu lat.

(Płacze. Srebrnymi łzami.)

„istota drewna”

< Czemuś myślę o tobie w ten sposób, jak mięsz, węgiel i woda, elastyczne, a mimo to twarde (śmieje się). Nie, nie w tym sensie – chociaż to też prawda – nieugięte raczej. Kiedyś cię obserwowałam. Czy to ci pochlebia? Mężczyźni zawsze myślą, nie?, że kobiety ich obserwują?

< Robimy to, tak mi się wydaje, ale bardziej niepostrzeżenie, niż wy obserwujecie nas. Masz kasztanowe włosy, nie widzisz? Tyle o tobie

słyszałem od Werta i dziewczyn – mówią, że jesteś wspaniała. Czy sława zawróciła ci już w głowie? >

(Śmieje się.)

„TK”

Nigdy nie kochaliśmy się bardziej, niż wtedy. Czasem wracałem ze stacji i spotykałem ich na plaży, otoczonych przez łabędzie albo opatulonych przed zimnem, spacerujących wśród samotnych mew; dłonie miała pełne szarych kamieni.

Raz wielki statek, trójmasztowiec, zawinął do zatoczki i zacumował nie dalej niż trzysta jardów od nas, wzbudzając zachwyt Andy’ego. Oświetlenie było świetne, a żagle sztywne jak wykrochmalone koszule. Po jakimś czasie odpłynął tak samo tajemniczo, jak przybył. Mężczyzna machał z pokładu na pożegnanie komuś niewidzialnemu.

Kochaliśmy się przy nieustającym szumie przyplływów i odpływów albo sztormów, wędrując z dala od Dźwięku. Często słycać było syreny przeciwmgielne, jęczące chóralnie u brzegu.

„tak”

Była klientką żony Werta już jakiś czas. Nic poważnego, nic obrzydliwego, ledwie ogólny smutek i potrzeba kobiety, na tyle silnej, by mieć przyjaciół.

To było takie niepoważne, doprawdy. Bo rzeczywiście zostały przyjaciółkami, Lolly i Nauzykaa, tak bardzo w stylu wczesnych lat osiemdziesiątych, gdyby się nad tym zastanowić, w odpowiednio post-feministyczny i podejrzanie dwuznaczny sposób. Terapeuta i pacjent – niezbyt ostrożne relacje zawodowe Lolly szybko rozciągały się na herbatki ziołowe po każdej sesji, z każdym klientem – szybko

stały się przyjaciółkami, gdy któraś z nich, nie mając pewności, która, zasugerowała, by rozciągnąć posesyjną herbatkę do kolacji.

< Warzywka, niewątpliwie > Wert, mówiąc mi to, prychnął, akcentując każdą sylabę niby po niemiecku.

Powieść hipertekstowa starzeje się szybciej niż tradycyjna książka. Najnowsze oprogramowanie firmy Microsoft nie poradziło sobie niestety ze złożonością skryptu powieści. Tłumaczenie na panel pani Rogulskiej wykonałam więc na podstawie utworzonego przez nią pliku tekstowego, zawierającego wybrane leksje. Ale nawet wtedy musiałam brać pod uwagę gęstą sieć połączeń splecioną przez autora pomiędzy słowami i fragmentami tekstu. Niemal każde słowo odsyła czytelnika (fizycznie, pod postacią odnośnika internetowego) do jednego z fragmentów utworu. Oprócz tego do poruszania się po „stronach” powieści służą przyciski *back, yes, no, go i links*. Logiczne jest na przykład, że po kliknięciu na słowo *octopi* w zdaniu (...) *the afternoon melt freezes again across the blacktop into crystal octopi and palms of ice* trafimy na stronę zatytułowaną *octopi*. Ze względu na gramatykę języka polskiego zachowanie takiej spójności w tłumaczeniu bywa trudne. Powiedzielibyśmy: (...) *breja popołudnia zamara znowu na asfalcie na kształt kryształowych ośmiornic i lodowych palm* [tłum. i wyróżn. MO], lecz nie zatytułujemy strony samotnym rzeczownikiem w dopełniaczu liczby mnogiej. Oprócz tego w powieści powtarzają się pewne obrazy (poczwarka, łupina i załężnia itp.), które trzeba oddać w tłumaczeniu podobnymi do siebie, lecz nieidentycznymi sformułowaniami, tak aby polski czytelnik zauważył odwołanie do innego fragmentu utworu.

U Michaela Joyce’a zachwyca niezwykła zwięzłość i gęstość znaczeń, przywołująca na myśl język Samuela Becketta. Wystarczy przyj-

rzeń się długiej liście możliwych rozwinięć skrótu CT, który stanowi tytuł jednej z leksji. Ja zinterpretowałam go jako TK, nawiązując do badań, jakie mógł przechodzić po wypadku syn głównego bohatera. Najprawdopodobniej jednak chodzi tu o kod pocztowy stanu Connecticut. W podobnych przypadkach starałam się zachować w tłumaczeniu jak największą ilość znaczeń, co nie należało do prostych zadań.

Kolejnym wyzwaniem było zachowanie w tłumaczeniu oryginalnej dźwięczności tekstu. Joyce stosuje liczne aliteracje i rymy niedokładne (*Elsewhere it is sheer shimmer, like the skim of hallucination which holds above roads in summer*), a także rytm (*Once a great sailing sloop, a three master, cut into the cove and moored not more than three hundred yards out as Andy whooped. The light was brilliant and the sails crisp as starched shirts*), który sprawia, że *afternoon, a story* czyta się jak utwór poetycki. W pierwszym przypadku częstą w języku angielskim aliterację „s” i „sz” starałam się zrekompensować użyciem polskiej głoski „ś” (*Gdzie indziej jest samo lśnienie, coś jak muśnięte fatamorganą drogi w lecie*). W drugim fragmencie nagromadzenie angielskich „s”, „k”, „m” i „t” próbowałam oddać za pomocą „r”, „z”, „ś” oraz „sz”, „cz”, „rz” i „dz” (*Raz wielki statek, trójmasztowiec, zawinął do zatoczki i zacumował nie dalej niż trzysta jardów od nas, wzbudzając zachwyty Andy’ego. Oświetlenie było świetne, a żagle sztywne jak wykrochmalone koszule*).

Wróćmy do warstwy znaczeniowej tekstu. Najtrudniejsze do przetłumaczenia zdaje się być kluczowe zdanie utworu, treść strony, do której odsyłają czytelnika odnośniki z wielu innych miejsc: *I want to say I may have seen my son die this morning*. Błądząc po stronach powieści, co jakiś czas natrafiamy na to samotne zdanie. Powtarza się jak uporczywa myśl krążąca w głowie głównego bohatera. W moim tłumaczeniu ojciec mówi (a może przeprowadza w myślach próbę rozmowy z żoną): *Chodzi mi o to, że chyba widziałem, jak mój syn dziś rano ginie*. Starałam się napisać to zdanie tak, jak mógłby wypowie-

dzień je zrozpaczony i zagubiony ojciec, który nie potrafi zebrać myśli, bo wspomnienia i obrazy nie dają o sobie zapomnieć.

Dzięki formie powieści hipertekstowej czytelnik może doświadczyć tego zagubienia na własnej skórze. Krążąc wokół najważniejszej leksji, przemieszczając się płynnie z jednej strony na drugą, traci poczucie tradycyjnej linearnej fabuły. Zadaniem tłumacza jest więc nie tylko odnaleźć się w labiryncie Joyce'a, ale także przeprowadzić przez niego polskiego czytelnika. Pracę nad przekładem *afternoon, a story* można też porównać do trój etapowej układanki. Najpierw z chaosu angielskich puzzli trzeba złożyć obraz tego, co chciał przekazać czytelnikom autor. Później ten obraz przetłumaczyć, a następnie – rozsypać w drobny mak. Trudność polega na tym, by tak otrzymane polskie elementy dały się ponownie złożyć w całość.

PANEL 3.

KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER

BABSKI WYBÓR (1914)

PIOTR PIEŃKOWSKI
Uniwersytet Jagielloński

Gdy zdecydowałem się zaproponować uczestnikom 9. Warsztatów Tłumaczeniowych przekład tekstu opowiadania Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Babski wybór*, postawiłem ich z premedytacją i złośliwym samozadowoleniem w sytuacji więcej niż trudnej, gdyż łatwo można było przewidzieć, że każda decyzja tłumaczeniowa będzie kontrowersyjna. Oczywiście można dowodzić, że w ogóle każda decyzja tłumaczeniowa jest kontrowersyjna, ale nie zmienia to faktu, że tłumaczenie tekstów w całości lub częściowo obciążonych niestandardową odmianą języka, a takim tekstem jest właśnie *Babski wybór*, to szczególne wyzwanie. Nie ma ono bowiem charakteru czysto językowego, lecz stawia tłumacza wobec konieczności podjęcia decyzji, na ile niestandardowy świat definiowany przez język L1 i jednocześnie język ten definiujący może pozostać zrozumiały i tłumaczyć się w realiach języka L2. Dramaty Szekspira, poezja Roberta Burnsa, *Przygody Hucka Finna* Marka Twaina, *Pigmalion* George'a Bernarda Shawa, *Zabić drozda* Harper Lee, *Trylogia* Henryka Sienkiewicza czy *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej, by wymienić kilka bardziej znanych przykładów z literatury anglosaskiej i polskiej, pokazują, w jak różnych kierunkach językowych mogą pójść tłumacze i jak różne światy alternatywne tworzyć.

Nikt chyba nie miał większego wkładu w zachowanie i spopularyzowanie niestandardowej polszczyzny, jaką jest gwara góralska Podhala, niż Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Bardziej może znany jako młodopolski poeta, był też autorem cyklu w większości gwarowych opowieści *Na skalnym Podhalu* oraz dwutomowej powieści *Legenda Tatr*. Zafascynowany góralskim folklorem, mentalnością i *zwykiem* (zwyczajami), Tetmajer użył gwary góralskiej do stworzenia jednorodnego świata, w którym język jest nośnikiem wyrazistej tożsamości i sposobu myślenia. W opowiadaniach *Na skalnym Podhalu* tożsamość ta to przywiązanie do ziemi i gór, szacunek dla przeszłości, ukochanie *ślebody* (wolności), ludowa, często głęboka religijność, ale i wiara w przesady, talenty artystyczne, wyjątkowe poczucie humoru oraz szczególnie, praktyczna chytrość i wyrachowanie w codziennym postępowaniu. Wszystko to składa się na obraz górala, który do dzisiaj funkcjonuje w kulturze polskiej – nie ma drugiej grupy etnograficznej wśród ludności polskiej, która byłaby tak powszechnie rozpoznawana, nie tylko na poziomie języka (pod tym względem może chyba współzawodniczyć z gwarą śląską), ale przede wszystkim na poziomie świata, który tworzy.

O tym, że obrazu tego nie da się oddać w całej pełni w żadnym innym języku, nikogo chyba przekonywać nie trzeba – a ci, których trzeba, powinni najpierw sięgnąć po pracę Leszka Berezowskiego pt. *Dialect in Translation* (1997)^[1]. Co więc właściwie może zrobić tłumacz, który, stojąc z góry na straconej pozycji, pomimo tego podejmuje się jednak przełożyć jedno z opowiadań Tetmajera? Wachlarz możliwości jest całkiem spory, poczynając od zakotwiczenia tłumaczenia w funkcjonalnym ekwiwalencie świata L2, poprzez takie nacechowanie języka tłumaczenia, które nada mu niestandardową rangę na jednym lub wielu różnych poziomach, a kończąc na neutralizacji,

[1] Berezowski, Leszek. 1997. *Dialect in Translation*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

czyli całkowitej lub prawie całkowitej rezygnacji z jakiegokolwiek nacechowania. Każda z tych strategii ma swoje plusy i minusy, a jej wybór zależy od tego, dokąd chce nas zabrać tłumacz i jaki aspekt przedstawionego świata uwypuklić.

To właśnie spowodowało, że postanowiłem potraktować przekłady *Babskiego wyboru* jako dokument prezentujący cel podróży tłumaczy oraz, siłą rzeczy, ich czytelników. Opowiadanie świetnie się do tego nadaje: jest krótkie, a więc nie zniechęca do lektury i analizy, w warstwie dialogowej (która sama w sobie często świadczy o tym, czy tłumacz słyszy, jak ludzie mówią) jest w całości gwarowe, ma polisemiczny tytuł (podobnie jak na przykład tytuł słynnego tomiku wierszy Anny Świrszczyńskiej *Jestem baba*), posługuje się realiami kultury góralskiej (*gazda, czucha, spyrka, obrozek świencony*), wprowadza dwa zdrobnione imiona męskie, w tym jedno czysto słowiańskie (*Wojtek*), przedstawia góralskie poczucie humoru i nawiązuje do ludowej, góralskiej religijności poprzez wtrącenie bardzo charakterystycznego epitetu *Pon Jezus Przenajświentsy*, który jest zupełnie czymś innym w warstwie kulturowej i skojarzeniowej, niż bardziej neutralny, głównonurtowy *Pan Bóg* czy *Jezus*.

Dokąd więc udali się tłumacze?

Pani **Ewa Lipińska** (*The Auld Wife's Choice*) zabrała czytelnika w podróż do Szkocji, jednocześnie neutralizując realia kulturowe i religijne (*guid food, auld coat, sign frae heaven*) i dowodząc, że *baba* jest jedynie (a może „aż”) starą, mądrą mężatką (*auld wife*). Nie ma podhalańskich górali i ich gwary, w zamian jest para Szkotów-wieśniaków, posługujących się bardzo konsekwentnie językiem *scots* i należących zapewne do narodowego kościoła szkockiego, choć *sign frae heaven* jest na tyle neutralnym zwrotem, że mogliby też być bezwyznaniowcami. Niepokoi mnie jedynie *a holy picture* – jakoś wizja szkockich wieśniaków obdarowujących się świętymi obrazkami do mnie nie przemawia. Innymi słowy, w przeciwieństwie do oryginału, jedynym elementem wskazującym na szkockość przedstawione-

go świata jest język – pozostałe elementy, włącznie z mądrą, starą wieśniaczką, mogłyby należeć do jakiegokolwiek innego świata wsi. Jeśli tłumaczka chciała uwypuklić swoistą kobiecą mądrość zaawansowanych wiekiem mężatek, to na pewno jej się to udało, choć bez badań etnograficzno-socjologicznych nie da się udowodnić prawdziwości tej tezy w odniesieniu do mężatek szkockich. Niewątpliwie ze wszystkich przedstawionych tłumaczeń jest ono najbardziej konsekwentne i przekonujące, choć z góralami, polskimi czy też szkockimi, nie ma nic a nic wspólnego, może poza automatycznym, choć niekoniecznie prawdziwym, skojarzeniem, że Szkot to mieszkaniec Pogórza Szkockiego (*the Scottish Highlands*), a więc góral.

W tłumaczeniu pana **Jakuba Szpaka** (*Woman's Choice*) jesteśmy na Podhalu, a dokładniej w samych Tatrach (*Tatra village*), gdzie mieszkańcy noszą bardzo swojskie imiona (*Wojtek, Kuba*), jedzą smalec (*lard*) i powołują się na dosyć złożone atrybuty Boga (*Jesus tha' Lord Zaintest*). Najciekawszy jest jednak ich język – albo mają jakiś defekt wymowy połączony z prawie całkowitą nieznanomością zasad gramatyki języka angielskiego, albo mówią w dosyć złożonym narzeczu (irlandzko-szkockie *gab*, archaiczne lub północnoangielskie *thee*), przez które prześwitują tu i ówdzie jakby angielskie słowa, z których moje ulubione to *ezackally*. A tytułowe *woman's choice* nieodparcie nasuwa na myśl klinikę aborcyjną, co w połączeniu z *Jesus tha' Lord Zaintest* wprowadza niejaki dysonans poznawczy. Podsumowując, nie jestem pewien, czy rzeczywiście bym chciał, aby takie właśnie cechy języka i kultury góralskiej zapamiętał potencjalny, anglojęzyczny czytelnik opowiadania Tetmajera.

Natomiast pani **Anna Filipek** (*Gal's Choice*) tworzy pewną wioskę (*some village*) zamieszkałą przez dziewczki mogące posiadać dwuznaczoną reputację (*wenches*), farmera o imieniu *Joseph*, jego syna o imieniu *Mike* oraz żonę, która raz jest właśnie żoną, raz kobietą, a raz kolo-kwialną babką (tytułowe *gal*). Z drugiej jednak strony nie jest do końca jasne, do kogo odnosi się epitet *gal*, gdyż pod tą nazwą występują

też kandydatki na żonę dla Mike'a. Jeśli do nich, to czytelnik tłumaczenia pani Filipek traci z oczu nacechowany swoistym realizmem, ale i humorem tytułowy wybór „babski”, czyli wybór dokonany przez żonę gazdy – fraza *gal's choice* nie niesie w takim wypadku żadnych konotacji i odnosi się jedynie do faktu samego wyboru. Większość nacechowanych w oryginale elementów świata przedstawionego tłumaczka zneutralizowała, choć jedna z dziewczek obdarza farmera *holy picture*, a jego żona powołuje się na *Lawd Jesus*, co dowodzi, że *sacrum* wśród mieszkańców wioski odgrywa jakąś, może nawet więcej niż werbalną, rolę. Anglojęzyczna tożsamość, którą tłumaczka obdarza mieszkańców wioski, wskazuje jednak zdecydowanie na ich murzyńskie korzenie – język używany przez gaździnę i gazdę to nic innego jak *Black English*. To niewątpliwie dosyć odważna propozycja, ale takie właśnie nacechowanie języka Tetmajera wydaje mi się tutaj decyzją czysto mechaniczną, pozbawioną głębszych sensów, poza wskazaniem, że mieszkańcy wioski mówią angielskim niestandardowym. Równie dobrze, jak sądzę, mogliby mówić gwara cockneyowska, dialektem z Wyspy Man (*Manx English*) czy holenderską odmianą amerykańskiego angielskiego używaną w Pensylwanii.

Podsumowując, sądzę, że te trzy przekłady, prowadzące czytelnika w tak różne strony, mogą pomóc sformułować przynajmniej dwa wnioski dotyczące tłumaczenia tekstów nasyconych niestandardowym językiem (gwarą).

Po pierwsze, jeśli tłumacz decyduje się oddać nacechowanie językowe w przekładzie, musi pamiętać, że język konkretyzuje przedstawiony świat i umiejscawia go geograficznie, etnograficznie oraz kulturowo. Język nigdy nie występuje w próżni i wybór takiego, a nie innego językowego wariantu przekładowego nigdy nie może być czysto mechanicznym sygnałem, że świat przedstawiony jest językowo nacechowany, gdyż z tego nacechowania może albo nic nie wynikać, albo może ono zrównywać obce ze swojskim, albo w końcu może po prostu wprowadzać czytelnika w błąd.

Po drugie, i jest to chyba wniosek pesymistyczny, choć oparty na bardzo realistycznych przesłankach, najlepszym, czyli wprowadzającym najmniej nieporozumień, sposobem poradzenia sobie z tekstem nacechowanym niestandardowym językiem jest neutralizacja gwary oraz tych wszystkich elementów świata przedstawionego, które nie są absolutnie konieczne, aby oddać w tłumaczeniu dominantę semantyczno-poznawczą, puentę utworu czy cechy charakterystyczne postaci. Myślę, że w wypadku *Babskiego wyboru* cały góralski sztafaż potrzebny jest jedynie do ukazania mentalności gaździny, która to mentalność niekoniecznie musi być reprezentatywna tylko dla górali podhalańskich, choć niewątpliwie dla nich właśnie jest bardzo charakterystyczna. Na pewno jednak należy pochylić się nad samym tytułem opowiadania i zdecydować, co on właściwie oznacza, może przede wszystkim na poziomie konotacji, a także zastanowić się, w jakim stopniu przywołanie w ostatnim zdaniu Pana Jezusa oddaje sposób myślenia baby/gaździny i jaki może mieć to wpływ na interpretację opowiadania. Czy coś językowo ciekawego z tego pochylania się wyniknie, to już zupełnie osobna sprawa.



Babski wybór

Byli w jednej wsi gazdowie bardzo bogaci, mieli syna jedynaka i chcieliby go byli strasznie dobrze ożenić. Ale wybór był trudny, bo się dziewczki pchały jedna przez drugą i każda swoje cnoty przedstawiała.

Aż raz powiada baba do chłopca:

– Wies, Wojtek, tak nie zrobimy nic. Nie poznas człowieka, ino wtedej, kie nie wiś, ze na niego patrzis. Oblec sie za dziada i pomiędzy hałupy idź – wtora cie dziewczka nolepi obdarzy, s tom nasego Kube ozenime. Bedzie nolepsa.

Zwidziało się to chłopu, ta babska rada, wdział starą czuchę, łatane portki, wziął na plecy torbę, w rękę kij i poszedł. Rzekomo dziad.

Idzie pomiędzy chałupy, chodził cały dzień, wrócił wieczorem i siada na ławie zmartwiony, a gębę miał z jednej strony spuchniętą.

- No cóż? - pyta się go baba. - Wtoraz ci się na niewiaste udała?

- He - powiada chłop - obiór trudny. Zasełek ku piersej: dała mi spyrki, zasełek ku drugiej: dała mi obrozek świencony, zasełek ku trzeciej: wyprała mi kosule - cos teraz wiesz? Jedno scodra, drugo nabozna, trzecio robotna - syćkie dobre.

- Hm - mruknęła baba. - Iści ze obiór trudny... Ale co ci to, co mas gębę spuchnionom?

- E to nic, ani gwary nie warce. Zasełek ku scwortej, dała mi w pysk - powiada chłop.

A baba jak nie skoczy z ławy, jak nie krzyknie:

- E głuptaku jeden! Nie gados nic? I jesce medetujes?! Jedy to tak, jakby ci sam Pon Jezus Przenajświentsy z nieba palcem pokazał!^[2]

[2] Przerwa-Tetmajer, Kazimierz. 1914. *Babski wybór* [w:] *Na skalnym Podhalu* [Dok. elektr.] <http://literat.ug.edu.pl/podhal/0039.htm> [2014.10.23].

EWA LIPIŃSKA
University of Edinburgh

The auld wife's choice

Once, in a village, there bided an auld man and an auld wife. Rich as they were, they were wantin tae find a fittin bride for their anely son, but the choice wis hard as mony a lass socht tae marry the lad, and each o' them wis makkin a show o' their virtues.

One day, the wife said tae her husband:

"Ye see, Callum, this is nae way to gang about it. Ye'll ne'er ken a body's nature unless ye see them without them kenning whit ye're about. Pit oan some beggar's claes and gang oot among the fowk – whichever lassie treats ye the best, she's wha'll marry oor Jock. She'll be the one."

The husband thocht well o' his wife's advice, found an auld coat and a tatty pair o' troosers, and left the hoose wi' a sack on his back and a stick in his haund, juist like a beggar.

He went among the village fowk, walked aw day and returned in the evening. He sat doon on a bench, fu' o worry, and with ane side o' his face unco swollen.

“How’d it gae?” asked the wife. “Have ye found the richt wumman for oor lad?”

“Ho!” said the husband. “It’s a sair choice. The first lassie I met gied me guid food, the second gied me a holy picture, an’ the third washed ma shirt. How’m I tae ken which ane tae choose? The first’s generous, the second’s pious, an’ the third’s hard-workin’ – ony o’ them wad dae fine.”

“Hm,” murmured the wife. “A sair choice, aye... but how come yer face is sae swollen?”

“Ach, it’s nocht tae talk aboot. The fourth lassie I met gie’d me a skelp,” said he.

The wife jumped up fae the bench they’d been sittin on, and cried:

“Ye auld fool! Why did ye no say so afore? Whit’s there to think on? We couldnae hae got a clearer sign frae heaven!”

Wystarczyło jedno spojrzenie na tegoroczny tekst panelowy, by zyskać pewność, że dyskusja w trakcie Warsztatów będzie ożywiona, a tłumaczenia – różnorodne. Wyzwanie było podwójne: przetłumaczenie utworu literackiego na język obcy oraz zmierzenie się z problemem tłumaczenia dialektu. Co więcej, już samo nazwisko autora budzi u polskiego czytelnika szereg skojarzeń związanych ze sztuką Młodej Polski, fascynacją folklorem i wkładem pisarza w popularyzację gwary podhalańskiej. Choć sama opowiadka jest niezwykle prosta pod względem fabuły, to jej związek z polską kulturą zdaje się tak silny, że trudno sobie wyobrazić jej przekład na język obcy, który,

zgodnie z definicją tekstu ekwiwalentnego przedstawioną przez Olgierda Wojtasiewicza, wywoływałby zbliżony zespół skojarzeń u docelowego odbiorcy (1957: 20)^[1]. Co zatem może począć tłumacz? Rozwiązań jest kilka: przetłumaczyć opowiadanie, skupiając się na treści i pozbywając się obcych elementów; objaśnić terminy związane z Podhalem (np. *gazdowie*, *czucha*) w tekście bądź przypisach; lub też, wprowadzając wybrany dialekt języka angielskiego, przenieść czytelnika do nowego świata przedstawionego. Pierwsza opcja jest nieco symplicystyczna, druga miałaby uzasadnienie w przypadku wykonywania tłumaczenia na potrzeby filologów, lecz nie byłaby zbyt atrakcyjna dla przeciętnego czytelnika. Trzecia zaś stanowiłaby ciekawy i kreatywny eksperyment, lecz wymagałaby dobrej znajomości dialektu i nieuchronnie wiązałyby się z wywołaniem nowych skojarzeń.

Jednakże, jak podkreśla Krzysztof Hejwowski, zamiast skupiać się na różnicach kulturowych, tłumacz może poważyć się na odnalezienie wspólnego mianownika „i zbudowanie takiego tekstu w języku docelowym, który umożliwi odbiorcom przekładu rekonstrukcję bazy wypowiedzi (...) w miarę możliwości jak najbardziej podobnej do bazy autora i/lub odbiorcy oryginału” (2004: 54)^[2]. Decydując się przetłumaczyć dialekt z *Babskiego wyboru* na *scots*, założyłam, że jako wspólny mianownik można potraktować zamiłowanie Szkotów do opowiadania historii, często osadzonych na wsi i dotyczących życia codziennego, a także przekazujących ludowe mądrości. Co więcej, można pokusić się o stwierdzenie, że tak jak gwara podhalańska miała swojego popularyzatora w osobie Przerwy-Tetmajera, tak i *scots* był przedmiotem żywego zainteresowania znanych pisarzy, jak

[1] Wojtasiewicz, Olgierd. 1957. *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

[2] Hejwowski, Krzysztof. 2004. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: PWN.

np. Waltera Scotta czy Roberta Louisa Stevensona. Te dwie odmiany językowe zostały już zresztą ze sobą zestawione także we współczesnej literaturze, choć w zupełnie innym, oddalonym od naszej rzeczywistości kontekście: w powieściach fantastycznych Terry'ego Pratchetta tłumaczonych przez Piotra W. Cholewę Wolni Ciutludzie, istoty o niewielkiej posturze, lecz ognistym temperamentem, mówią *quasi-góralską gwarą*, która zastąpiła mowę stylizowaną na *scots*. Na dodatek na brytyjskim rynku wydawniczym pojawia się obecnie coraz więcej przekładów popularnych utworów na *scots*: od przygód Kubusia Puchatka (*The Hoose at Pooh's Neuk*, Black & White Publishing 2010) po opowieści o Tintinie (*The Derk Isle*, Dalen 2013) czy Asteriksie (*Asterix and the Pechts*, Black & White Publishing 2013). Dzięki temu rośnie zainteresowanie szkockimi dialektami. Nie bez znaczenia był też dla mnie fakt, że mieszkając w Edynburgu, miałam możliwość korzystania z licznych publikacji w *scots*, a przede wszystkim skonsultowania moich prób zapisu dialektu z jego rodzimymi użytkownikami (pragnę szczególnie podziękować Laurensowi McGregorowi, którego cenne rady były dla mnie nieocenioną pomocą przy pracy nad przekładem).

Obranie ogólnej strategii tłumaczeniowej stanowiło jedynie pierwszą przeszkodę, za którą skrywały się kolejne kwestie, związane już z konkretnymi wyborami tłumaczeniowymi: wiarygodność stylizacji oraz konsekwencja przy kreacji rzeczywistości w utworze. Termin *scots* obejmuje wiele dialektów z różnych regionów, w większości skodyfikowanych jedynie częściowo i dopuszczających wiele wariantów i stopni dialektyzacji. Ponieważ zależało mi, by mój przekład był zrozumiały także dla użytkowników języka angielskiego, którzy nie posiadają szczegółowej znajomości szkockiego dialektu, stylizacja polegała głównie na stosowaniu zapisu słów oddającego szkocką wymowę (np. *old* – *auld*, *only* – *anely*). Znaczenia wykorzystanych w tłumaczeniu wyrazów typowych dla *scots* są albo powszechnie znane (*lad* – *chłopak*, *lassie* – *dziewczyna*, *ken* – *wiedzieć*), albo wy-

nikają z kontekstu (*gang* – iść, *bided* – żyli). Choć przy tłumaczeniu większości elementów kulturowych posłużyłam się neutralizacją i opisem (*gazdowie* – *auld man and an auld wife*, *czucha* – *auld coat*, *syrki* – *giud food*), to imiona bohaterów zastąpiłam szkockimi odpowiednikami. I tak imię *Wojtek*, mogące kojarzyć się przeciętnemu Szkotowi w najlepszym przypadku z niedźwiedziem, który po II wojnie światowej mieszkał w edynburskim zoo, zostało zastąpione typowo szkockim *Callum*, natomiast miejsce *Kuby* zajęło popularne zdrobnienie innego imienia – *Jock* (szkocka forma pochodząca od *John*). Moim ostatecznym celem było napisanie krótkiej ludowej historyjki, którą szkocki gawędziarz mógłby uraczyć swoich słuchaczy w zimny jesienny wieczór.

JAKUB SZPAK
Uniwersytet Jagielloński

Woman's choice

In one Tatra village, there was a very rich farmer family with an only son whom they desired to marry well. But the choice was tough, for the maids were arriving upon one another's heels and each of them presented her virtues.

So it was, until one day the woman says to the goodman:
'Harkee, Wojtek, that will get us nowhere. Yu can't know a man, unless 'er dawnt knowee yu luke at 'er. Dressee as a beggar an' goee round tha houses. Us chell marriee our Kuba with tha maid whu'll bestow thee gudest. 'er will be tha' gudest.'

The goodman liked it, that woman's advice, he put an old raggy coat on, pants full of patches, hung a sack over his back, took a stick and off he went. A would-be beggar.

He went around the houses, he was walking all day long and then he came back in the evening and sat on the bench worriedly and his face was swollen on one side.

'And whot?' asked his woman. 'Witchee maid 'ave thee found gudest?'

'Ha,' said the goodman, 'tha' choice's hard. I goed tu wan maid: 'er gived me zom lard. I goed tu second and 'er gived me wan zeint picture. Tha' third washed my shirt. And now knowee thee zumthing? Wan is genereus, wan is pious, and wan work'th hard. Awl be gude.'

'Hmm,' murmured his wife. 'Hard choice, ezackally... But whot is it? Why yu'ave a swolled face?'

'Ah, it is nathing. Whot can I zay? I goed tu forth wan, 'er hat my gob,' says the goodman.

And here leapt the woman upright and shouted:

'Aw my, yu fool! And thee zayee nothing? And still 'e thinkee? Why, it is, as ef Jesus tha' Lord Zeintest hiszel showed thee with a finger!'

Nie ulega wątpliwości, że *Babski wybór* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, napisany w gwarze podhalańskiej, to tekst będący dużym wyzwaniem dla tłumacza, który musi zadać sobie pytanie: jak tłumaczyć gwarę? Właściwie to pytanie powinno jednak brzmieć: **czy w ogóle** tłumaczyć gwarę, z zasady przecież nieprzetłumaczalną. Gwara jest silnie powiązana z kontekstem kulturowym, terytorialnym czy też historycznym i z tego względu nie może mieć ekwiwalentu. Oczywiście na całym świecie da się wyróżnić grupy etniczne określane jako góralskie, ale nie można stwierdzić, że pełnią one w danej kulturze funkcję tożsamą z tą, jaką górale podhalańscy pełnią w kulturze polskiej. Tłumaczenie gwary podhalańskiej mową na przykład szkockich górali może zatem skutkować odczuwaniem przez czytelnika pewnego dysonansu.

Nie chciałem jednak całkowicie zrezygnować z wyjątkowego sposobu przedstawienia dialogów bohaterów tekstu i moim zamierzeniem było ich wyraźne nacechowanie stylistyczne. Jednak aby uniknąć rozwiązań *ad hoc* i nadać dialogom pewną spójność, poszukiwałem rozwiązania systemowego. Choć jest to swego rodzaju uproszczenie, można stwierdzić, że na Podhalu mówi się dialektem chłopskim. Przy czym, inaczej niż język ogólny, gwara jest bardziej hermetyczna, opiera się zmianom, a zatem podhalańszczyzna może być kojarzona ze staropolszczyzną w kontekście jej archaiczności. Te założenia uzasadniają w pewnym stopniu zastosowanie w moim tłumaczeniu mowy chłopskiej z Devon, której „gramatykę”, opisaną w książce *Peasant Speech of Devon and Other Matters Connected Therewith* autorstwa Sary Hewett^[1], wykorzystałem jako systemowe rozwiązanie. Dialekt ten jest wyraźnie chłopski, a ponadto, jak zauważa sama autorka, „stanowi obecnie w Anglii najmniej skażoną pozostałość języka anglosaskiego” (1892: vi [tłum. JS]). To wrażenie ludowości i archaiczności chciałem przekazać potencjalnemu anglojęzycznemu czytelnikowi.

Rozwiązanie wybrane przeze mnie jest jednak ryzykowne i było w zamierzeniu jedynie próbą sprawdzenia swoich sił i swego rodzaju ciekawostką. Nie sądzę, że dokonałbym tego właśnie wyboru w przypadku, gdybym tłumaczył ten tekst dla wydawcy, który zamierzałby opublikować go dla anglojęzycznego czytelnika. Wiązałoby się to bowiem z bardzo dużym poziomem obcości w tekście, utrudniającym odbiór opowiadania. A przecież tekst Tetmajera jest świetną anegdotą – żartem – którego puenta zrozumiała jest dla wszystkich. I śmiesz podobnie, choć zawarte w puencie ludowa naiwność i spryt, tak charakterystyczne dla podhalańszczyzny, nie kojarzą się w przekładzie akurat z tym konkretnie.

[1] Hewett, Sara. 1892. *Peasant Speech of Devon and Other Matters Connected Therewith*. London: Elliot Stock.

Ów anegdotyczny charakter, decydujący o tym, że tekst może być zabawny również dla obcego czytelnika, był drugim elementem, na który zwróciłem uwagę w przekładzie. Starałem się zatem stosować potoczne zwroty charakterystyczne dla opowiadania a odpowiadające za spójność w tekście: *In one Tatra village, there was (...); So it was, until one day (...); (...) he was walking all day long (...); And here leapt the woman (...)*.

Ostatnią kwestią, którą chciałym poruszyć, jest problem związany z tłumaczeniem słowa *gazda*. *Gazda* nie jest bowiem zwykłym rolnikiem ani tym bardziej chłopem. Według *Słownika Języka Polskiego PWN* jest to „właściciel gospodarstwa wiejskiego na Podhalu”^[2], co wiąże się z pewnym majątkiem i wysoką pozycją w hierarchii społecznej. Termin *farmer* jest tutaj moim zdaniem niewystarczający, nie mówiąc już o *peasant*. *Landlord* z kolei nie budzi silnych skojarzeń z ludowym kontekstem. Ostatecznie zdecydowałem się na przetłumaczenie *gazdów* jako *a very rich farmer family*, a za każdym razem, gdy mowa o chłopie (w znaczeniu: mężczyzna, czyli w domyśle *gazda* właśnie) za ekwiwalent obrałem słowo *goodman*, czyli *gospodarz* – archaiczne, nacechowane stylistycznie, a więc pasujące do specyficznego terminu, jakim jest *gazda*. Przy tym stosowane niegdyś jako zwrot grzecznościowy w stosunku do osoby nieszlachetnie urodzonej (*Collins English Dictionary*^[3]). Myślę, że udało mi się zatem nakreślić we wstępie opowiadania ludowy, specyficzny kontekst anegdoty.

[2] *Słownik Języka Polskiego PWN* [Dok. elektr.] <http://www.sjp.pwn.pl/szukaj/gazda.html> [2014.11.10].

[3] [Za:] *thefreedictionary.com* [Dok. elektr.] <http://www.thefreedictionary.com/goodman> [2014.11.10].

Gal's Choice

In some village, there was a farmer and his wife, both very rich, and they had an only son and wanted him to marry real well. But the choice was hard, as the wenches pressed on one over the other and each praised her own virtues.

So one time, the wife says to the farmer:

'Ye know, Joseph, we ain't gone do nothin' like dat. Ye ain't gone now no man, but when he don't know ye lookin' at 'im. Get ye dressed as beggar an' get ye walk to dem huts – de gal treat ye best, de gal we marry to our Mike. She be de best.'

The woman's advice pleased the farmer, so he dressed in an old coat and patched trousers, he threw a bag over his shoulder, a stick in his hand, and off he went. As if a beggar.

He walks among the huts, he's walked the whole day long, he came back in the evening and he sits down at the table, and his face is swollen all over on one side.

'Eh, well?' asks his woman. 'Which gal be best for wife?'

'Eh,' says the farmer, 'hard choice. I walk to first: she feed me, I walk to other: she give me a holy picture, I walk to other: she wash my shirt – now what ye now? One be good, one be godly, one be wor-kin' – all three be best.

'See,' muttered the woman. 'Hard choice, ye right... But why ye face so black and blue?'

'Nah, that ain't nothin', no big deal. I walk to fourth: she hit me on dem face,' says the farmer.

And the woman jumps up and shouts:

'Ye dumb fool! An' ye says nothin'? An' ye still thinkin'?! But it is like Lawd Jesus he show ye wid him finger!

Z podjęciem rękawicy rzuconej przez prowadzącego panel i z przetłumaczeniem *Babskiego wyboru* zwlekałam do ostatniej chwili. Z jednej strony, wybór tak silnie nacechowanego kulturowo tekstu był bardzo ciekawym i wymagającym wyzwaniem, które każdego zapalonego tłumacza powinno przyprawić o świerzbienie palców przy klawiaturze komputera (tak właśnie było w moim przypadku) – z takim zadaniem nie można się nie zmierzyć! Z drugiej strony, Tetmajer wymaga od tłumacza pełnej skali narzędzi decyzyjnych, od wyborów całościowych (neutralizuję/przenoszę opowiadanie w zupełnie inny świat), poprzez niuanse świata przedstawionego, aż po dobór pojedynczych słówek i wyrażeń. Czy jako tłumacz z niewielkim praktycznym doświadczeniem w przekładzie literackim jestem w stanie

sprościć takiemu wyzwaniu? Czy posiadam wystarczającą wiedzę, by z pełną odpowiedzialnością stwierdzić: Tetmajera należy przetłumaczyć w taki a taki sposób? Szybko stwierdziłam, że nie mam wystarczającej wiedzy ani doświadczenia, ale świerzbienie palców nie dawało spokoju – postanowiłam więc w moim przekładzie przeprowadzić eksperyment i podczas dyskusji panelowej zobaczyć, co z niego wyniknie.

Wybór globalnej strategii przekładu jest dla tego opowiadania absolutnie kluczowy, ale niestety daleki od jednoznacznego. I neutralizacja, i przeniesienie historii w inny kontekst kulturowo-językowy spowodują częściową utratę przekazu. Co jednak jest w tym tekście najważniejsze? Jaki jest jego morał, co koniecznie należy ocalić w przekładzie? Ja doszłam do wniosku, że przekaz tekstu jest stosunkowo prosty: baba wie najlepiej – i że ten przekaz jest czytelny nie tylko w środowisku górali podhalańskich, ale ogólnie w kulturach zachodnich może być w pewnym stopniu uniwersalny (każdy naród ma przecież swą wiejską babę...). A skoro komunikat jest uniwersalny, to mogę „przebrać” go w strój innego języka i innej kultury, nie zmieniając w znaczący sposób jego wydźwięku; mogę go więc zlokalizować.

Kiedy już podjęłam tę decyzję, pozostało mi wybrać odbiorcę docelowego i język, jakim się posługuje: mógł to być *cockney*, *Black English* czy jakakolwiek inna mniej lub bardziej bliska dialektowi regionalna odmiana języka. W tym przypadku mój wybór był uwarunkowany bardzo prozaicznymi względami: zdecydowałam się na *Black English*, bo tę odmianę angielskiego znałam najlepiej i mogłam w miarę pewnie podjąć się przekładu (wcześniej dla pewności zaczytując się jeszcze w Kathryn Stockett...). Założyłam więc, że mój przekład ma być wydany w Stanach i dla takiego odbiorcy tłumaczyłam: bohaterowie noszą statystycznie najbardziej popularne afroamerykańskie imiona i porozumiewają się, używając odpowiednio nacechowanego języka. Dlatego też *chłop to farmer*, a *baba...* no cóż, tłumaczenie *baby* okazało się największą zagwozdką w całym tekście ze względu na ogromną

polisemię tego słowa i różnorodność wywoływanych skojarzeń. Z tego względu moje tłumaczenie ucieka od prostej odpowiedzi i wspomina o *wife*, *woman*, a nawet *gal* (co skutkuje celowo niejednoznacznym tytułem opowiadania). Nie twierdzę, że był to najlepszy wybór, ale mam nadzieję, że choć trochę oddał złożoność oryginalnego pojęcia.

Z kolei złożoność całego opowiadania najlepiej ilustruje to, że każdy z uczestników panelu przyjął zupełnie inną strategię przekładu i poparł ją równie słusznym uzasadnieniem. Moja decyzja o uniwersalności przekazu i przeniesieniu go na obcy grunt – w tym przypadku kręgu kulturowego *Black English* – była tylko jedną z możliwych dróg, na których każdej udaje się ocalić w tłumaczeniu zaledwie niewielką część oryginału. Tetmajer nadal wymyka się tłumaczowi i tak już chyba pozostanie...

PANEL 4.

JAKOB ZIGURAS *DERWENT STREET* (2013)

Starożytni powierzyli opiekę nad różnymi formami twórczości poetyckiej aż czterem olimpijskim muzom. Nie powinno nas zatem dziwić, że podczas 9. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych wiersz Jakuba Zigurasa *Derwent Street* doczekał się tylu ciekawych przekładów. Boginie musiały najwyraźniej zewrzeć szyki, skoro aż ośmioro zdolnych autorów postanowiło przygotować polskie wersje tekstu, opublikowanego przed rokiem w debiutanckim tomie australijskiego poety, zatytułowanym *Chains of Snow*. Poniżej poznamy kilka wybranych propozycji, choć pozostałe w równej mierze zasługiwałyby na analizę. Zanim jednak oddamy głos tłumaczom i ich muzom, zastanówmy się wspólnie, na czym polegało ich tegoroczne zadanie.

Jakob Ziguras jest poetą i filozofem, który urodził się w Polsce, jednak od lat mieszka w Sydney i tam rozpoczął swoją karierę literacką. Choć chętnie wraca on w swojej twórczości do skomplikowanych wzorców metrycznych, jego wiersz *Derwent Street* wymyka się tradycyjnym rygorom formalnym. Złożony z pięciu pięciowersowych strof tekst zdradza dbałość o organizację brzmieniową (znajdziemy tu rymy ścisłe i przybliżone, aliteracje i konsonanse), jednak nie ma sztywnego wzorca rytmicznego ani stałego układu rymów. Warstwa dźwiękowa wyraźnie współgra tutaj z pojęciową. Rytm śledzi tok myśli, rym podkreśla ich wzajemne związki, onomatopaje naśladową

wrażenia zmysłowe. Te ostatnie odgrywają w wierszu ważną rolę, opisuje on bowiem doświadczenia człowieka, który wychodzi nocą przed dom, żeby zanurzyć się w mroku ulicy naznaczonej aktem przemocy. Podmiot rejestruje dźwięki i zapachy miasta oraz lęki mieszkańców i przedstawia je w formie graficznych obrazów. Chętnie sięga po epitety, porównania i metafory, które otwierają przed tłumaczem szerokie pole do interpretacji.

Dzięki swobodnej kompozycji, sugestywności brzmieniowej i bujnej metaforyce wiersz wydał mi się ciekawym materiałem do dyskusji. Miałam nadzieję, że skłoni młodych tłumaczy do stylistycznego eksperymentu, a jednocześnie ujawni skrawek ich własnej osobowości. Zastanawiałam się, na co zwrócą szczególną uwagę? Jak poradzą sobie z porównaniami i przenośniami? Czy uwznioślą przedstawioną w wierszu rzeczywistość? A może poprzez swoje wybory stylistyczne pozwolą całkiem zejść jej na psy? Nadesłane przekłady ujawniły bogactwo interpretacji, poetycki indywidualizm i wielką pomysłowość młodych autorów. Łatwo się o tym przekonać, analizując teksty zamieszczone w niniejszym zbiorze.

Przyglądając się bliżej wersji pana **Jakuba Szpaka**, dostrzeżemy przede wszystkim wielką dbałość o układ rymów: zarówno ścisłych (*śmieciarek/zegarek*), jak i przybliżonych (*opustoszałą/nieśmiało*). Dzięki nim wiersz zdaje się nawet bardziej uporządkowany niż pierwowzór; choć brudne, uliczne obrazy rozsadzają formalny gorset, wzmagają poczucie paradoksu. W poszukiwaniu rymów tłumacz chętnie wykorzystuje inwersję, podnosząc nieco rejestr wypowiedzi (znajdziemy tu zatem *godzinę opustoszałą, działkę zapuszczoną* czy *woń kadzidłaną*), często jednak równoważy ten efekt, sięgając po słownictwo potoczne, takie jak *impreza* czy *buczenie jarzeniówki*. Buduje przy tym przejmujące metaforyczne obrazy, jak choćby ten zbłąkanego psa, który *rozszarpuje bladą krtań bezgłosu* czy liści, po których *w lepkim powietrzu spływa pot*. Można zatem powiedzieć, że to najbardziej eksperymentalna z przedstawionych wersji;

niejednolita stylistycznie, niepokorna poetycko, nieobojętna dla czytelnika.

Inną strategię obiera w swoim przekładzie **Karolina Rybicka**. Tu warstwa brzmieniowa organicznie łączy się z pojęciową, a rym pojawia się tylko w jednej ze strof, gdzie ma ilustrować *zawroty myśli*: podmiotowi mąci się w głowie, a mowa zaczyna mu się nagle „wiązać”. Wydaje się, że tłumaczka w szorstkości i lapidarności widzi klucz do poetyki tekstu. Rezygnuje zatem z niektórych epitetów i porównań na rzecz zwięźlejszych rozwiązań. Widać to najlepiej na przykładzie wersu *Insomniac crickets tick, like manic clocks*, gdzie porównanie zmienia się w amalgamat: *Obsesyjnie tykają bezsenne świerszcze*. Warto zwrócić uwagę, jak kształtowany jest stosunek mówiącego do otaczającej go rzeczywistości. Zdaje się ona bliska, na wyciągnięcie ręki. Dlatego czytamy o *tej ostrej trawie* i o *tych tanich perfumach* [wyróżn. AH]. Zwracają też uwagę częstsze niż u innych tłumaczy odniesienia do namacalnych, fizycznych doświadczeń: godziny są *porzuczone* jak ludzie albo przedmioty; głos *rozbija się* jak butelka *trzaśnięta* o ścianę, żaluzja *drga* jak *drżące oko*. Nawet śmieciarki mechanicznie i *grubiańsko chrzęszczą* zamiast *szumieć* czy *szeleścić*, jak czynią to w innych przekładach. Całość przedstawia sugestywny, mroczny obraz ulicy, która pulsuje energią mimo swojego rzekomego zgonu.

Kolejna propozycja, pani **Katarzyny Małajowicz**, imponuje stylistyczną spójnością i harmonią. Tłumaczka uwypukla wyraźnie wrażenia podmiotu mówiącego, jego subiektywną ocenę rzeczywistości. Począwszy od obrazu godzin, które są tutaj przedstawione jako *zapomniane* i zbliżone do dźwięków (bo *wśród nich* słyhać szmer śmieciarek), poprzez portret świerszczy, które *udają obłądne zegary*, a zakończywszy na opisie ciszy, której pies *rozdziera wątłe gardło*, mówiący zdaje się przypisywać otoczeniu zaskakujące cechy. Częściej niż w innych przekładach na pierwszy plan wysuwa się sam proces percepcji; dlatego czytamy, że *pachnie jaśminem*, a mówiący *czuje, jak w sypialni śączy się zapach kadzidła* [wyróżn. AH]. Warto też zwrócić

uwagę, jak zmyślnie nadano spójność niektórym fragmentom tekstu. Na przykład dzięki sprytniej zabawie idiomem wers *ulica spała jak zabita* zgrabnie łączy się z kolejnym: *orzeczono zgon*. Natomiast dzięki wykorzystaniu paralelizmu w ostatniej strofie pojawia się jasna analogia między nastolatką, która *wkrada się do domu*, a mówiącym, który *wchodzi do środka*.

Zapraszam do lektury tekstu Jakoba Zigurasa *Derwent Street* w przekładzie Jakuba Szpaka, Karoliny Rybickiej i Katarzyny Małajowicz. Wsłuchajmy się w komentarze naszych tłumaczy, a potem w dźwięki australijskich śmieciarek – które *chrzęszczą, szumią* i *szemrzą* – i odgłosy świerszczy, które na przemian *tykają* i *cykają*. Przekonajmy się, jak uliczny pies wyraża swój gniew, by na końcu dowiedzieć się, co łączy jaśmin z pijaną nastolatką.

Derwent Street

In the abandoned hours, I can hear
The boorish sibillance of garbage trucks
On their rounds. The shy, nocturnal air
Builds a brittle nest with strands of fear.
Insomniac crickets tick, like manic clocks,

In the unmown expanse of the vacant lot
Where, last week, on the razor grass,
A young woman was raped
And her voice broke like green glass
Against a wall while the street slept.

3 a.m. on a weeknight, certifiably dead,
Derwent Street lies wrapped in a body-bag

Of plastic darkness, under lamps as gelid
As fluorescents humming in a morgue.
The casual anger of an alley dog

Rends the pale throat of silence.
A blind opens, across the street,
Like a bruised eye and, fearing further violence,
Tensely watches the threatening night.
The air is sticky, the leaves of trees sweat

And my mind reels with the cheap perfume
Of the jasmine climbing backyard fences
Like a drunk schoolgirl sneaking home.
I retreat inside. In the bedroom,
You have burned frankincense.^[1]

[1] Ziguas, Jakob. 2013. *Dervent Street* [w:] *Chains of Snow*. Sydney: Pitt Street Poetry, s. 82–83.

JAKUB SZPAK
Uniwersytet Jagielloński

Ulica Derwent

Słyszę w godzinę opustoszałą
Ordynarny szum krążących śmieciarek,
Nocne powietrze wiję nieśmiało
Krucze gniazdo strachem obłożone.
Świerszcze cykają bezsennie jak szalony zegarek

Gdzieś na działce zapuszczonej,
Gdzie tydzień temu na ostrych źdźbłach
Młoda dziewczyna, gwałcona, krzyczała,
A jej głos jak butelka z zielonego szkła
Roztrzaskał się o ścianę, gdy ulica spała.

Godzina trzecia, noc z poniedziałku na wtorek,
Ulica Derwent leży martwa, owinięta w worek
Foliowej ciemności, nad nią świecą mroźno
Latarnie niczym jarzeniówki buczące w kostnicy.
Zbłąkany pies w zwyczajnym gniewie

Rozszarpuje bladą krtań bezgłosu.
Odchyła się zasłona po drugiej stronie ulicy,
Jak podbite oko czekające kolejnego ciosu
Wpatruje się w napięciu w noc wypełnioną groźbą.
W lekkim powietrzu po liściach na drzewie

Spływa pot, kręci mi się w myślach od taniego zapachu
Jaśminu pnącego się po podwórzowych parkanach
Jak pijana dziewczyna, która chce po kryjomu
Wrócić z imprezy. Wycofuję się do domu,
Czuję, jak w twej sypialni unosi się woń kadzidlana.

Wiersz Jakoba Zigurasa *Derwent Street* jest niezwykle ciekawym wyzwaniem przekładowym. Wymowę utworu kształtują przede wszystkim niebanalne metafory, szokujące, ocierające się o turpizm obrazy, podkreślane przez rymy. Nieregularne i często niedokładne oraz rozrzucone w różnych strofach, rymy łączą niczym echo lub snująca się w tle nić wszystkie obrazy w całość jednej formy.

Wzorem Barańczaka przyjąłem te dwa elementy – niezwykle obrazy nakreślone przez poetę oraz rymy – za dominantę semantyczną i starałem się zachować je w tłumaczeniu. Obrazy stworzone za pomocą metafor w tekście są realizacją swoistej i wyjątkowej wizji samego autora, która nie wymaga udomowień; dążyłem więc do jak najwierniejszego jej oddania. Niekiedy należało się zastanowić nad doborem słów. Na przykład z wielu różnych opcji tłumaczenia słowa *boorish* odpowiedni wydał mi się przymiotnik *ordynarny* ze względu na wyraźnie negatywne konotacje wzmocnione konsonansem spółgłoski „r”. Gniazdo, które wije noc, jest *obłożone strachem*, tak jak ptaki obkładają cienkimi patyczkami swe gniazda. Latarnie świecą *mroźno*, by jak najlepiej oddać chłód śmierci, a jarzeniówki *buczą*,

co wydaje mi się dźwiękiem głębszym i bardziej złowieszczym od na przykład *bzyczenia*. Myślę, że udało mi się również oddać szkatułkową metaforę, w której jeden obiekt przechodzi płynnie w drugi: (...) *kręci mi się w myślach od taniego zapachu / Jaśminu pnącego się po podwórzowych parkanach / Jak pijana dziewczyna, która chce po kryjomu / wrócić z imprezy (...)*.

Od strony formalnej w wierszu da się zauważyć dwa elementy: konsonanse oraz rymy. Te ostatnie nadają wierszu formę i – można by rzec – kierunek; Robert Frost słusznie porównał pisanie wierszy bez rymów do gry w tenisa bez siatki^[1]. Co do pierwszego wspomnianego elementu – konsonansu – zdecydowałem się nie uwzględnić go szczególnie w przekładzie, gdyż narzucałoby to zbyt duże ograniczenia, uniemożliwiające wierne oddanie obrazów widocznych w metaforach Zigurasa. Przykładem może być wers *Insomniac crickets tick, like manic clocks*, gdyż polski zegarek (rymujący się, *notabene*, z wyrazem *śmieciarek*) nie tyka głoską „k” tak wyraźnie, jak angielski *clock*. Niemniej jednak udało mi się zachować konsonans, choć z inną głoską, w ostatnim wersie czwartej strofy (z małą przerzutnią do piątej, nieobecną w oryginale, lecz skoro autor stosuje przerzutnie w innych miejscach, to można uznać to za próbę kompensacji): *W lepkim powietrzu po liściach na drzewie / Spływa pot (...)*. Myślę, że zarówno „s” w *sticky*, jak i „p” w *lepkim* oddają wrażenie lepkości ze względu na sposób wymawiana obu spółgłosek: częściowego „przyklejenia” języka do dziąseł („s”) oraz „sklejenia” warg („p”). Na szczęście rymy, które już w oryginale odznaczają się dużą swobodą, w przeciwieństwie do konsonansu nie narzucają aż tak znacznych ograniczeń w tłumaczeniu omawianego wiersza. Co prawda niekiedy rymy wymusiły nieznaczne odejście od oryginału – przykładowo, *abandoned hours* stały się *godziną opustoszałą*. Sądzę jednak, że nie

[1] Frost, Robert. 1935. *Address to Milton Academy* [Przemówienie]. Milton, Massachusetts, 17 maja 1935 r.

jest to nadmierna ingerencja w treść. *Ulica Derwent* jest bowiem swego rodzaju impresją, nakreślonym obrazem chwili na tytułowej ulicy o trzeciej nad ranem. *Godzina opustoszała* – w liczbie pojedynczej – ten nastrój chwili podkreśla. W innym miejscu *a weeknight* staje się nocą z *poniedziałku na wtorek*, co jest właściwie jedną z możliwości zawartych w angielskim wyrażeniu, a ponadto rymuje się z *worek* w następnym wersie. Wreszcie nieco dziwna *blada krtań bezgłosu* pojawia się ze względu na obecny w kolejnej strofie rymujący się wers *oczekując kolejnego ciosu*. Zasadniczo jednak swobodny, nieregularny układ rymów pozwolił wzajemnie dopasować treść i formę. Częste w wierszu są rymy niedokładne, co udało mi się zachować w przekładzie (choć niekoniecznie w tych samych miejscach): *opustoszałą/ nieśmiało, żdźbłach/szkła, parkanach/kadziłłana*.

Pracy nad wierszem Jakoba Zigurasa przyświecała zatem chęć wiernego przekładu jego osobliwych metafor. Z kolei pozornie restrykcyjna forma (rymy) tak naprawdę nadała tłumaczeniu kierunek, pozwalając wierszowi rozwinąć się wers po wersie.

KAROLINA RYBICKA
Uniwersytet Jagielloński

Derwent Street

W porzuconych godzinach słyszę
Grubiański chrzęst śmieciarek.
Nieśmiałe nocne powietrze
Wije kruche gniazdo gałązkami strachu.
Obsesyjnie tykają bezsenne świerszcze

W nieskoszonej przestrzeni pustego trawnika.
Tam, tydzień temu, na tej ostrej trawie
Zgwałcono młodą kobietę.
Jej głos rozbił się jak zielona butelka
Trzaśnięta o ścianę, gdy ulica spała.

Trzecia nad ranem dnia powszedniego.
Jest akt zgonu. Ulica zawinięta w worek
Plastikowej ciemności pod latarniami
Zimnymi niczym brzęczące świetlówki kostnicy.
Zwyczajna złość psa ulicy

Rozdziera gardło ciszy.
Naprzeciw drga żaluzja
Jak podbite oko drżące przed przemocą
Żyje w napięciu pełną strachu nocą.
Powietrze jest lepkie, liście drzew się poca.

Mam zawroty myśli od tych tanich perfum
Jaśminu wspinającego się po ogrodzeniu
Jak pijana dziewczyna chyłkiem wracająca z imprezy.
Wychodzę do środka. W sypialni
Zapaliłaś kadzidło.

Pierwszą rzeczą, która rzuciła mi się w oczy – i w uszy, i w nozdrza, i prawie że pod opuszki palców – przy lekturze oryginału było to, że Ziguras odwołuje się do wielu zmysłów naraz, często synestetycznie je łącząc. Dlatego też w moim przekładzie skupiłam się przede wszystkim na tym, by oddać opisywaną sytuację (ogłądanie przez podmiot liryczny tytułowej ulicy) za pomocą dźwięków i opisu innych doznań zmysłowych.

Słuch jest zmysłem w tym wierszu dominującym, podkreślanym i oddawanym za pomocą onomatopei i aliteracji. Od niego właśnie – chrzęstem^[1] i tykaniem – wszystko się zaczyna. Czyżby to te właśnie dźwięki obudziły w *porzuconych godzinach* podmiot liryczny?

[1] To ten *grubiański chrzęst śmieciarek* (*boorish sibilance*) okazał się najtrudniejszym elementem tekstu. *Sibilance* to dźwięk składający się z nagromadzonych spółgłosek szczelinowych i zwartoszczelinowych, dlatego też – po kilku porankach spędzonych na wsłuchiwaniu się w dźwięk śmieciarek – zamiast bardziej prototypowego w języku polskim „turkotu” lub „huczenia” pojazdu, zdecydowałam się na zastosowanie wyrażenia „chrzęst”, które samo składa się z takich głosek.

W drugiej strofie do dźwięku (rozbijającego się *jak zielona butelka* krzyku) dochodzi dotyk (ostra trawa), a w trzeciej oglądamy ciemność ulicy, czując i dostrzegając oksymoroniczny chłód latarni w upalną noc. W czwartej słyszymy złość, widzimy drgającą żaluzję, aż wreszcie czujemy lepkość powietrza. Na początku ostatniej zwrotki do przywoływanych zmysłów dochodzi węch – zapach *tanich perfum jaśminu* oraz kadzidła.

W oryginale można dostrzec pewne pozory regularności – w pierwszej, drugiej i czwartej strofie występują gdzieniedzie, jakby od niechcenia, pary rymów, które jednak nie są stosowane regularnie na przestrzeni wiersza. To wpadanie i wypadanie z rytmu świetnie odzwierciedla rozmyślanie podmiotu lirycznego poniekąd we śnie, poniekąd na jawie; jego mieszające się wzajemnie odczucia zmysłowe. *Ja te zawroty myśli* zdecydowałam się oddać również za pomocą rymów, jednak nie tak rozsianych po wierszu, jak w oryginale. Zamiast jednej pary rymów w trzech strofach zdecydowałam się zrymować dwa ostatnie wersy trzeciej zwrotki oraz trzy ostatnie wersy zwrotki czwartej, mające na celu podkreślenie obsesyjnego skupiania się na mrocznej stronie Derwent Street, odurzenia zapachem jaśminu i lepkiem powietrzem.

W ostatnich dwóch wersach opisywany jest ruch podmiotu lirycznego; jego odwrót, wycofanie się z ulicy z powrotem do domu. Jako że cały tekst opiera się na paradoksach, zdecydowałam się na użycie sformułowania *wychodzę do środka*. To ulica jest głównym „pomieszczeniem”, miejscem akcji. Wchodząc do sypialni, podmiot liryczny opuszcza okrutną Derwent Street i odchodzi w nierealny świat o woni kadzidła.

KATARZYNA MAŁAJOWICZ
Uniwersytet Jagielloński

Derwent Street

Wśród zapomnianych godzin słyszę
Prostacki szmer śmieciarek
Znowu. Cichutkie, nocne powietrze
Wije gniazdo z cienkich włókien strachu.
Bezsenne świerszcze udają obłądne zegary

Na opuszczonej, zaniedbanej działce
To tam, zeszłego tygodnia, w szorstkiej trawie
Zgwałcono młodą kobietę
Jej głos rozbił się o ścianę jak zielone szkło
A ulica spała jak zabita.
Jest trzecia nad ranem, stwierdzono zgon,

Derwent Street leży w worku z plastikowej
Czerni, nad nią chłodne światło latarni
Niczym świetlówki brzęczące w kostnicy.
Przypadkowa złość bezpańskiego psa

Rozdziera ciszy wątle gardło.
Na drugiej stronie ulicy odsłania się żaluzja
Jak podbite oko, i, w obawie przed przemocą,
Nerwowo zerka na straszliwą noc.
Powietrze jest ciężkie, na liściach krople potu

A w głowie kręci mi się od tanich perfum
Pachnie jaśminem, który wspina się po płotach
Jak pijana nastolatka wkradająca się do domu.
Wchodzę do środka. Czuję, jak z sypialni
Sączy się zapach kadzidła.

Derwent Street jest wyjątkowo zmysłową ulicą. Nawet krótka nocna przechadzka okazuje się prawdziwą eskapadą, która natychmiast wciąga w niebezpieczny świat, angażując przy tym niemal wszystkie zmysły. W tym świecie obrazy mrocznej, brutalnej i wręcz brzydkiej rzeczywistości nieustannie przenikają się z poetyckimi impresjami i metaforami, tworząc, pomimo tego paradoksu, niezwykle spójną i zdecydowaną całość.

To właśnie te trzy składniki wiersza Jakoba Zigurasa – zmysłowość, obrazowanie i paradoksalne wrażenia – były dla mnie najważniejsze podczas tłumaczenia. Idealnym przykładem na połączenie tych trzech elementów jest już sam początek wiersza, w którym duet dźwięków (*prostacki szmer śmieciarek i bezsenne świerszcze udające obłądne zegary*^[1]) kontrastuje z *zapomnianymi godzinami i cichutkim, nocnym powietrzem* przesytytym strachem.

[1] Jednoznaczne „cykanie” świerszczy zastąpiłam opisem oryginalnego obrazu świerszczy jako zegarów, który jednakże przywołuje w wyobraźni ich dźwięk.

Podobnie jest w kolejnej zwrotce, gdzie dramatyczny krzyk gwałconej kobiety *rozbija się o ścianę* i spotyka z obojętną ciszą ulicy. Postanowiłam jednak poświęcić aliterację, którą wyraźnie słychać w oryginale (*And her voice broke like green glass / Against a wall while the street slept*), na korzyść związku frazeologicznego występującego w wersji *ulica spała jak zabita*, który jeszcze dosadniej podkreśla bierność ulicy i nawiązuje do tragicznego zdarzenia opisanego w wierszu.

Warto także zwrócić uwagę na pewną dwoistość podmiotu lirycznego, który z jednej strony mówi głosem wrażliwego, współczującego obserwatora, a z drugiej strony – głosem imitującym policyjny żargon: *Jest trzecia nad ranem, stwierdzono zgon, / Derwent Street leży w worku z plastikowej / Czerni.*

Pomimo tak wielu sprzeczności, *Derwent Street* potrafi również zaskoczyć paralelizmem: i tak *światłówki brzęczą w kostnicy* niczym *bezsenne świerszcze, zielone szkło współgra z szorstką trawą*, żaluzja zdaje się być *jak podbite oko*, a *pijana nastolatka* jak *jaśmin wspinający się po płotach*. W śledzeniu związków pomiędzy poszczególnymi wersami pomagają nam rozmaite zmysły – słuchu, węchu, wzroku i dotyku – które mieszają się ze sobą i dzięki którym kształtuje się subiektywne spojrzenie podmiotu lirycznego na przerażającą, ale równocześnie poniekąd intrygującą rzeczywistość przedstawioną w utworze.

Tak jak *pijana nastolatka wkrada się do domu*, tak i podmiot mówiący w wierszu *wchodzi do środka* – środka swojego domu, ale i też w głąb samego siebie. Krótka nocna przechadzka kończy się zatem „ucieczką” w świat zdecydowanie bardziej bezpieczny, przytulny i magiczny – taki, który nie *pachnie jaśminem* pochodzącym od *tanich perfum*, lecz taki, z którego *sączy się zapach kadzidła*.

PANEL 5.

BARENT WALSH *TREATING SELF-INJURY* (2006)

MARTA KAPERA
Uniwersytet Jagielloński

Publikacja, której fragmenty stanowiły jedno z zadań translatorskich na 9. Studenckie Warsztaty Tłumaczeniowe, została przełożona na nasz język ojczysty nie bez powodu – polskie prace dotyczące samouszkodzeń są niezbyt liczne, podczas gdy samo zjawisko nasila się, wykraczając poza środowiska subkulturowe i przestępcze i coraz częściej pojawiając się w populacji ogólnej, zwłaszcza wśród młodzieży. Terapeuci potrzebują więc literatury fachowej, aby kompetentnie leczyć samouszkodzenia.

To nie kwestie specjalistyczne były jednak najważniejsze w wybranych przeze mnie urywkach. Z myślą o studentach filologii postanowiłam, że skupimy się nie na głównym, lecz na pobocznym tekście publikacji, a dokładniej mówiąc, na opisach przypadków, bo to właśnie one – podobnie jak przytaczane w piśmiennictwie psychologicznym fragmenty rozmów między pacjentem a terapeutą – sprawiają, że książka żyje w pamięci czytelnika. Terapeuta porównuje znane sobie konkretne osoby i ich problemy z tymi, o których wspomina autor. Opisy przypadków to pomost między autorskimi teoriami czy propozycjami interwencji terapeutycznych a późniejszym stosowaniem ich w praktyce przez odbiorcę tekstu.

Taka funkcja opisów przypadków warunkuje ich formę językową. Nierzadko są one barwnymi, a nawet dowcipnymi przerywnikami

suchego, zdyscyplinowanego wywodu. Autor, często w zaledwie kilku liniijkach, przedstawia nam realia, w jakich żyje pacjent, kreśli zastaną sytuację, z którą trzeba się zmierzyć. Uznałam, że w wybranych przeze mnie fragmentach obecne są następujące wyzwania tłumaczeniowe:

- 1 terminologia specjalistyczna (w niewielkim stopniu):
 - A z zakresu psychologii (np. *self-injury*, *mindful breathing*),
 - B z zakresu sztuki tatuażu (np. *body piercer*, *tribal tattoos*);
- 2 aspekty kulturowe, w dziedzinach takich, jak:
 - A szkoła (m.in. klasy, system oceniania),
 - B sport (*football*, *baseball*),
 - C inne (*curfew*, *biker bars*, *Shakespearean voice*);
- 3 styl, między innymi:
 - A powtórzenia w tekście angielskim (np. *Amy is (...) She is (...) Amy is (...) She is (...) Amy has (...)*),
 - B niektóre przymiotniki (*personable*, *conventional*, *self-denigrating*),
 - C dokładnie cytowane słowa pacjentów (np. *no big deal*, *would have too much to lose*).

Na podstawie polskich wersji nadesłanych na Warsztaty mogę stwierdzić, że najczęściej pojawiały się problemy stylistyczne, nie-raz nieprzewidziane przeze mnie i trudne do sklasyfikowania, gdyż specyficzne dla poszczególnych tłumaczy (poza dość powszechnymi powtórzeniami i nadużywaniem zaimków dzierżawczych). Z elementami, które można określić jako *culture-bound*, wszyscy autorzy przekładów radzili sobie znacznie lepiej, co dobrze świadczy o ich wyczuleniu na różnice międzykulturowe. Zauważyłam jednak kilka niespodziewanych problemów leksykalnych z tej grupy, takich jak *curfew*. Jeżeli chodzi o terminologię, zaskoczeniem była dla mnie nieznamość pojęcia „uwaga” (*mindfulness*), które obecnie robi furorę zarówno wśród psychologów, jak i laików, niekoniecznie zainteresowanych filozofią Wschodu. Mam nadzieję, iż uczestnicy Warsztatów będą pamiętać, że *mindful breathing* należy rozumieć w tym

kontekście oraz że *self-injury* – kluczowe pojęcie książki – pojawia się w polskiej wersji *International Classification of Diseases*, z której jesteśmy zobowiązani korzystać, tłumacząc teksty specjalistyczne z dziedziny medycyny i psychologii.

Bardzo się cieszę, że z wybranymi przez mnie opisami postanowiło zmierzyć się aż kilkanaście osób: Dawid Bernat, Monika Butryn, Alicja Dudzik, Agnieszka Gogoła, Maja Gwóźdź, Anna Kołodziej, Wojciech Łukasik, Wojciech Mikołajczyk, Piotr Nowicki, Agnieszka Seweryn, Renata Strzok, Jakub Szpak i Olga Witczak. Wyróżniłam kilkoro studentów, zaś wszystkim pragnę serdecznie podziękować za pracę włożoną w tłumaczenie. Jestem przekonana, że ten wysiłek zaowocuje w przyszłości.

Fragment 1

Amy is a 13-year-old seventh grader who attends a small private school for girls. She is a B+ student, a fine artist, and a talented musician who plays the cello in her school orchestra. Amy is articulate and personable. She is slightly underweight and engages episodically in bulimia, especially when her peers make an offhand remark about her size. Amy has close friends whom she sees every weekend. She poses no disciplinary problems for her mother, who is a single parent. Recently, friends at school disclosed that Amy has been cutting herself once or twice a week for about 6 months. She tends to cut when exam pressures mount or she has an upcoming cello performance. She reports that the cutting relaxes her and is “no big deal.” Amy usually inflicts the cuts on her left forearm with a razor blade. The cuts draw blood, but do not require sutures and do not appear to be leaving permanent scars (41).

Fragment 2

Sean is a 17-year-old junior in a large urban public high school. He is a C student and a member of the football team. Most of Sean's friends are also team members. Sean lifts weights daily as part of his training for football. He is an attractive young man who is meticulous about his appearance. He is not talkative in therapy, but he is cooperative and responsive when asked direct questions.

Sean lives with his parents and a younger brother. His self-injury started about a year ago. He has carved designs into his upper arms with a razor and has burned his forearms and legs with cigarettes (although he does not smoke). Sean's self-injury appears to be linked to intense anger. He resents parental curfews and is frequently infuriated by the dictatorial style of his football coach. Sean reports that cutting or burning himself helps him "not to hit people." He states that if he were to get into a physical altercation with his parents or coach, he "would have too much to lose," so he handles it in his own way. Sean says he can't wait to get to college, where he will run his own life (ibid.).

Fragment 3

For more conventional people, the first encounter with Buzz tended to produce shock. Buzz was a 30-year-old with tribal tattoos swirling about his face. He also sported a 3-inch bone-like protuberance through the cartilage at the base of his nostrils, as well as symmetrical piercings on his eyebrows, cheeks, and forehead. Although Buzz felt no need for psychological treatment, he would talk at length with anyone who was interested in his unusual appearance. Buzz was a professional tattoo artist and body piercer. He recognized that his extensive facial tattoos and piercings precluded him from interacting with a more conservative mainstream society. This was fine with Buzz.

He spent the majority of his time working in his shop, having a beer in biker bars, or socializing with similarly body-modified peers. Buzz was quite comfortable within his niche in society. He had friends, a stable job, and little or no behavior that could be considered self-destructive (57).

Fragment 4

Seventeen-year-old Joel had been cutting for about 6 months. To date he had cut his right and left calves exclusively. Asked why he chose these two body areas so consistently, Joel, a born comic, said in an exaggerated Shakespearean voice, “Doctor, I regret to say, yet again, «I do not know!»” Cajoled to say more, Joel eventually explained that he liked to lift weights at the gym and he didn’t want his “lifting buddies asking a lot of stupid questions” – so he left his arms alone. Joel added that he always wore sweat pants to cover his legs (107).

Fragment 5

A 15-year-old male came into therapy because he had been cutting himself about every 2 weeks for a year. This young man was an excellent high school baseball player. He was the star pitcher, even though he was one of the youngest players on the team. One area of his life he really wanted to work on was dealing with stress during competition. Very frequently, if he made a bad pitch that was hit hard, he would become furious with himself and launch into a series of self-denigrating judgments, such as “You’re an idiot! You don’t belong on the field. You’re going to lose the game for the team.”

This client learned mindful breathing as part of treatment. He practiced diligently every evening before going to bed. He found the skill so useful that he began deliberately slowing his breathing while on the mound. He also focused on his breathing while sitting on the

bench between innings, as an alternative to making negative judgments about himself. Use of breathing skills enabled this client to experience much less stress on the baseball field. It also helped him give up self-injury within about 8 months (154).^[1]

[1] Walsh, Barent W. 2012. *Treating Self-Injury*. New York: Guilford Press. W nawiasach podano numery stron.

Fragment 1

Amy ma 13 lat i jest uczennicą siódmej klasy. Uczęszcza do małej szkoły prywatnej dla dziewcząt. Uczy się dobrze, posiada talent plastyczny oraz muzyczny. Gra na wiolonczeli w szkolnej orkiestrze. Amy jest elokwentna i ujmująca. Ma lekką niedowagę. U dziewczyny występują epizody bulimii, szczególnie wtedy, gdy rówieśnicy dokucają jej z powodu sylwetki. Amy ma przyjaciół, z którymi spotyka się w każdy weekend. Wychowuje ją matka. Amy nie sprawia jej problemów wychowawczych. Niedawno koledzy ze szkoły wyjawili, że Amy okalecza się raz lub dwa razy w tygodniu od około 6 miesięcy. Najczęściej zdarza się to w wyniku stresu przed egzaminami lub zbliżającym się występem wiolonczelowym. Amy twierdzi, że samookaleczanie pomaga jej rozluźnić i że „to nie jest nic takiego”. Zazwyczaj zadaje sobie rany cięte żyłką na lewym przedramieniu. Z ran sączy się krew, ale nie jest konieczne zakładanie szwów. Nie pozostają po nich blizny.

Fragment 2

Sean ma 17 lat. Jest uczniem przedostatniej klasy w dużej szkole średniej w mieście. Otrzymuje głównie oceny dostateczne. Gra w drużynie futbolowej. Większość przyjaciół Seana także w niej gra. Sean codziennie podnosi ciężary w ramach treningu, aby utrzymać kondycję niezbędną do gry w football. Jest atrakcyjnym młodym mężczyzną, który dba o swój wygląd. Podczas wizyt u terapeuty nie jest zbyt rozmowny, ale chętnie odpowiada na pytania, które są skierowane bezpośrednio do niego.

Sean mieszka z rodzicami i młodszym bratem. Zaczął się okaleczać około rok temu. Wycina sobie wzory żyłką na przedramionach oraz przypala sobie przedramiona i nogi papierosami (mimo że nie pali). W przypadku Seana samookaleczanie wydaje się być związane z silnym gniewem. Nienawidzi tego, że rodzice każą mu wracać do domu o wyznaczonej porze. Złości go autorytarność trenera drużyny futbolowej. Sean mówi, że zadawanie sobie ran ciętych i przypalanie powstrzymuje go przed „biciem ludzi”. Twierdzi, że „miałby zbyt wiele do stracenia”, gdyby próbował załatwić swoje problemy z rodzicami i trenerem poprzez przemoc fizyczną, dlatego stara się to zrobić w inny sposób. Sean mówi, że nie może się doczekać college’u, ponieważ dopiero tam będzie mógł sam decydować o swoim życiu.

Fragment 3

Ludzie o nieco bardziej konwencjonalnych poglądach byli zazwyczaj zszokowani, gdy widzieli Buzza po raz pierwszy. Buzz miał 30 lat. Na jego twarzy wiły się plemienne tatuaże. Miał także przypominającą kość wypukłość o długości 7,5 cm, którą przebił sobie chrząstkę u dołu nozdrzy, a także symetrycznie rozmieszczone kolczyki w brwiach, na policzkach i czole. Mimo że Buzz nie odczuwał potrzeby, aby rozpocząć terapię u psychologa, często prowadził długie rozmowy z ludź-

mi, których zainteresował jego niezwykle wygląd. Buzz był profesjonalnym tatuażystą oraz piercerem. Był świadomy faktu, że duże tatuaże i piercingi na jego twarzy uniemożliwiały mu kontakt z bardziej konserwatywną większością społeczeństwa. Ale to Buzzowi nie przeszkadzało. Większość czasu spędzał, pracując w swoim salonie, pijąc piwo w barach dla motocyklistów oraz spotykając się z innymi miłośnikami tatuaży i kolczyków. Buzzowi całkiem odpowiadała jego pozycja w społeczeństwie. Miał przyjaciół i stałą pracę. Właściwie nie wykazywał zachowań, które można by określić mianem autodestrukcyjnych.

Fragment 4

17-letni Joel zadawał sobie rany cięte od około 6 miesięcy – do tej pory jedynie na prawej i lewej łydce. Zapytany, dlaczego tak konsekwentnie skupiał się na tych dwóch częściach ciała, Joel, urodzony komik, odpowiedział głosem niczym aktor grający w sztuce Szekspira: „Doktorze, z przykrością po raz kolejny stwierdzam, że nie wiem!”. Gdy udało się go skłonić, aby powiedział więcej, Joel wyjaśnił w końcu, że lubi podnosić ciężary na siłowni i nie chce, aby jego „kumple od ciężarów zadawali mu mnóstwo głupich pytań” – dlatego też zostawił swoje ramiona w spokoju. Joel dodał, że zawsze nosi spodnie dresowe, aby zakryć nogi.

Fragment 5

15-letni chłopak przyszedł na terapię, ponieważ od roku okaleczał się mniej więcej raz na dwa tygodnie. Chłopak ten był wybitnym bejsbolistą w swojej szkole średniej. Mimo że zaliczał się do najmłodszych członków drużyny, był znakomitym miotaczem. Radzenie sobie ze stresem podczas zawodów to sprawa, nad którą bardzo chciał pracować. Bardzo często zdarzało się, że gdy wykonał kiepski rzut

i ktoś mocno uderzył piłkę, chłopak był wściekły na siebie samego i wygłaszał obraźliwą tyradę pod własnym adresem, np.: „Ty idioto! Nie nadajesz się do tego, żeby w ogóle być na boisku. Przegrasz ten mecz”.

W ramach terapii klient uczył się technik prawidłowego oddychania. Ćwiczył pilnie każdego wieczoru przed snem. Stwierdził, że jest to tak pożyteczna umiejętność, iż zaczął celowo oddychać wolniej, zajmując pozycję do rzutu. Siedząc na ławce między kolejnymi rundami, skupiał się także na oddychaniu. Robił to zamiast wydawania negatywnych opinii na swój temat. Używanie technik prawidłowego oddychania sprawiło, że klient odczuwał mniej stresu na boisku bejsbolowym. Umożliwiło mu to też zaprzestanie samookaleczania w ciągu 8 miesięcy.

Treating Self-Injury autorstwa Barenta W. Walsha to tekst o tematyce psychologicznej. Można by się spodziewać, że największych trudności przysporzy tłumaczowi terminologia specjalistyczna z tej dziedziny. Jednakże okazuje się, iż pułapek związanych z nazewnictwem fachowym jest tu stosunkowo niewiele – a jeśli już występują, to dotyczą raczej tatuażu i piercingu. Znacznie więcej problemów tłumaczeniowych wynika z faktu, że jest to tekst silnie nacechowany kulturowo, dlatego też koniecznością staje się dobranie strategii przekładu w taki sposób, aby przybliżyć czytelnikowi obce realia w zrozumiałym sposobie, a jednocześnie nie doprowadzić do całkowitego udomowienia tekstu. Dużo uwagi należy też poświęcić dostosowaniu przekładu do wymogów składni języka polskiego oraz niuansom dotyczącym stylu i semantyki, które w wielu przypadkach istotnie wpływają na odbiór każdego z podanych fragmentów.

W tekście pierwszego fragmentu dominują zdania złożone, które w języku polskim mogłyby brzmieć dość sztucznie. W kilku przypad-

kach postanowiłam podzielić je więc na krótsze zdania, co ułatwiło przekazanie wszystkich potrzebnych informacji przy jednoczesnym zachowaniu poprawności stylistycznej. Starałam się unikać powtórzeń (*Amy, she*) poprzez zastosowanie podmiotu domyślnego (*She is slightly underweight – Ma lekką niedowagę*) lub zmianę podmiotu przy zachowaniu ogólnego sensu zdania (*She tends to cut when exam pressures mount or she has an upcoming cello performance – Najczęściej zdarza się to w wyniku stresu przed egzaminami lub zbliżającym się występem wiolonczelowym*). Zdanie *She is a B+ student* przetłumaczyłam jako *uczy się dobrze*, ponieważ uznałam, że uogólnienie jest w tym przypadku najlepszą strategią – polski czytelnik może nie być zorientowany w amerykańskim systemie oceniania. Stwierdziłam także, że należy zaznaczyć różnicę pomiędzy *close friends* (*przyjaciółmi*) oraz *friends at school* (*kolegami ze szkoły*), gdyż słowo *friend* ma znacznie szersze zastosowanie niż *przyjaciel* i jest używane także do opisywania relacji, które nie są szczególnie bliskie.

Podobnie jak w przypadku pierwszego fragmentu, i w drugim postanowiłam zastosować uogólnienie w tłumaczeniu pojęć dotyczących amerykańskiego szkolnictwa (*junior – uczeń przedostatniej klasy, He is a C student – Otrzymuje głównie oceny dostateczne*). Problematyczne przymiotniki zastąpiłam orzeczeniami czasownikowymi (*He is cooperative and responsive – Chętnie odpowiada na pytania, who is meticulous about his appearance – który dba o swój wygląd*). Użyłam słowa *samookaleczanie* jako polskiego odpowiednika *self-injury*, ponieważ termin ten występuje na wielu stronach internetowych o tematyce psychologicznej. Problematyczne *parental curfews* postanowiłam przełożyć w sposób opisowy: *rodzice każą mu wracać do domu o wyznaczonej porze*.

Określenie kogoś mianem „osoby konwencjonalnej” ma w języku polskim raczej negatywny wydźwięk; dlatego też przełożyłam *more conventional people* (w trzecim fragmencie tłumaczenia) jako *ludzi o nieco bardziej konwencjonalnych poglądach*. *Tribal tattoos* posiada-

ją fachowy odpowiednik – *tribale* – jednak uznałam, że wyrażenie *plemienne tatuaże* pozwoli czytelnikowi lepiej je sobie wyobrazić. W przypadku słowa *piercer* zastosowałam zapożyczenie, ponieważ jest ono w powszechnym użyciu w języku polskim. *Similarly body-modified peers* przetłumaczyłam, używając eksplicytacji (*innymi miłośnikami tatuaży i kolczyków*).

W czwartym fragmencie sporą trudność sprawiło mi zdanie: *Joel, a born comic, said in an exaggerated Shakespearean voice*. Ostatecznie zrezygnowałam z użycia przymiotnika *szekspirowski* na rzecz porównania: *Joel, urodzony komik, odpowiedział głosem niczym aktor grający w sztuce Szekspira*. W przypadku *lifting buddies* starałam się znaleźć jak najbardziej potoczny odpowiednik, dlatego też wybrałam *kumpli od ciężarów*.

W celu zachowania poprawności stylistycznej tekstu zmieniłam kolejność zdań składowych w kilku zdaniach podrzędnych w ostatnim fragmencie. Jednym z najbardziej problematycznych było zdanie: *He would (...) launch into a series of self-denigrating judgments*. Starając się jak najlepiej oddać jego sens, zdecydowałam się na przekład: (...) *wygłaszał obraźliwą tyradę pod własnym adresem*. Ponieważ większość polskich czytelników prawdopodobnie nie zna szczegółów gry w baseball, przełożyłam *while on the mound* w sposób opisowy: *zajmując pozycję do rzutu*.

Podsumowując, zidentyfikowanie powyższych problemów syntaktycznych, leksykalnych i kulturowych wymagało uważnej analizy tekstu. Należało pamiętać także o konsekwencji w stosowaniu strategii tłumaczeniowych, szczególnie w przypadku elementów nacechowanych kulturowo, w celu uzyskania maksymalnej spójności stylistycznej przekładu. Teksty popularnonaukowe stanowią więc nie tylko wyzwanie pod względem terminologii – specyfika ich tłumaczenia może w znacznym stopniu przypominać tę, z którą spotykamy się w przypadku tekstów innego typu, np. literackich i prasowych.

Fragment 1

Amy jest 13-letnią uczennicą siódmej klasy. Uczy się w małej, prywatnej szkole dla dziewcząt. Ma dobre, chociaż nie najwyższe oceny, jest utalentowana artystycznie i gra na wiolonczeli w szkolnej orkiestrze. Ma znaczną niedowagę, zdarzają się u niej epizody bulimii, najczęściej nieumyślnie wywołane przez komentarze rówieśników. Amy ma bliskich znajomych, których widuje w każdy weekend. Matka wychowuje ją sama; dziewczynka nie sprawia jej problemów wychowawczych. Ostatnio znajomi ze szkoły ujawnili, że Amy tnie się raz lub dwa razy w tygodniu od około sześciu miesięcy. Najczęściej tnie się z powodu stresu przed egzaminami albo przed koncertem. Mówi, że cięcie ją odpręża i że to „nic takiego”. Amy zwykle tnie się brzytwą, po lewym przedramieniu. Z przecięć wypływa krew, ale do ich zamknięcia nie potrzeba szwów. Nie wydaje się, żeby pozostały trwałe blizny.

Fragment 2

Sean jest 17-letnim uczniem w dużym publicznym liceum, w mieście. Ma średnie oceny, należy do szkolnej drużyny futbolowej. Większość

jego kolegów też gra w drużynie. Codziennie podnosi ciężary w ramach treningu. Jest atrakcyjnym młodym mężczyzną, skrupulatnie dbającym o swój wygląd. Podczas terapii nie jest rozmowny, ale chętnie współpracuje i odpowiada na bezpośrednie pytania.

Sean mieszka z rodzicami i młodszym bratem. Samookaleczenia zaczęły się mniej więcej rok temu. Wycinał sobie brzytwą wzory na rękach i przypalał papierosami dolne części przedramion i nóg (mimo że nie pali). Jego samookaleczenia najprawdopodobniej wiążą się z silnymi uczuciami gniewu. Nie znosi, kiedy rodzice każą mu wcześniej wracać do domu, a jego trener bardzo często doprowadza go do wściekłości swoim dyktatorskim stylem. Sean twierdzi, że cięcie i przypalanie się pozwala mu „uniknąć bicia ludzi”. Mówi, że gdyby doszło do fizycznej konfrontacji z rodzicami lub trenerem, „miałby zbyt dużo do stracenia”, więc radzi sobie z gniewem na swój sposób. Sean mówi, że nie może się doczekać studiów, kiedy będzie mógł sam panować nad swoim życiem.

Fragment 3

Dla zwyczajnych ludzi pierwsze spotkanie z Buzzem było zwykle szokujące. Buzz był 30-latką z twarzą pokrytą tatuażami w stylu *tribal*. Poza tym miał ponad siedmiocentymetrową kość w nosie i symetryczne piercingi na brwiach, policzkach i czole. Mimo że nie uważał się za osobę potrzebującą pomocy psychologicznej, chętnie rozmawiał z osobami zainteresowanymi jego nietypowym wyglądem. Buzz był zawodowym tatuażystą i body piercerem. Zdawał sobie sprawę, że tatuaże pokrywające znaczną część twarzy i piercingi uniemożliwiają mu kontakt z bardziej konserwatywną częścią głównego nurtu społeczeństwa. To mu nie przeszkadzało. Większość czasu spędzał na pracy w swoim zakładzie, wychodził też na piwo do barów motocyklowych lub spotykał się z kolegami o podobnie zmodyfikowanych ciałach. Buzz czuł się dość dobrze w swojej niszy społecznej. Miał

kolegów, stałą pracę i raczej nie przejawiał zachowań, które można by uznać za autodestruktywne.

Fragment 4

Siedemnastoletni Joel okaleczał się od około 6 miesięcy. Jak dotąd ciął się tylko po łydkach. Urodzony komik, zapytany, dlaczego wybrał te części ciała, odpowiedział przerysowanym, szekspirowskim głosem: „Doktorze, z przykrością to powtarzam, ale nie mam pojęcia”. Zachęcony do opowiedzenia więcej o sobie, przyznał w końcu, że lubi podnosić ciężary na siłowni i nie chciał, żeby „koledzy zadawali mu głupie pytania” – dlatego zostawił ręce w spokoju. Dodał, że zawsze nosi spodnie dresowe, żeby zakryć nogi.

Fragment 5

15-letni chłopiec przyszedł na terapię, ponieważ od roku ciął się co około dwa tygodnie. Był świetnym graczem w szkolnej drużynie baseballowej. Mimo młodego wieku był uznawany za najlepszego miotacza. Chciał poprawić jeden konkretny obszar swojego życia – kontrolę nad stresem podczas rywalizacji sportowej. Bardzo często, jeżeli ze-psuł wybiecie, wściekał się sam na siebie i zaczynał sobie wyrzucać: „Ty idioto! Powinieneś zejść z boiska! Przez ciebie cała drużyna przegra”.

Klient w czasie terapii nauczył się uważności oddechu. Ćwiczył pilnie, co wieczór, przed pójściem do łóżka. Uznał tę umiejętność za tak przydatną, że zaczął umyślnie zwalniać oddech podczas gry, kiedy stał na podwyższeniu dla miotacza. Skupiał się na oddechu także podczas przerw między rundami, siedząc na ławce, zamiast ciągle się obwiniać. Zastosowanie technik oddechowych pozwoliło klientowi znacząco zmniejszyć ilość stresu doświadczanego na boisku. Dzięki technikom udało mu się również zaprzestać samookaleczeń w ciągu około 8 miesięcy.

Panel dyskusyjny poświęcony fragmentom książki *Treating Self-Injury* Barenta W. Walsh'a zainteresował mnie, ponieważ tekst specjalistyczny stwarza dodatkowe wyzwania, zwykle nieobecne w prozie literackiej, i daje okazję poszerzenia wiedzy w danej dziedzinie. Dodatkowo przy opisach przypadków należało zachować anegdotyczność i uniknąć suchego, naukowego języka. Tematyka książki jest aktualna i ważna, a teksty psychologiczne interesują szeroką rzeszę czytelników; tym bardziej warto było zastanowić się nad przypadkami *self-injury*.

W pierwszym fragmencie 13-letnia dziewczynka została opisana jako *seventh grader*. Podany wiek pozwala wyobrazić sobie, na jakim etapie rozwoju jest ta osoba, postanowiłem więc nie zmieniać nazwy etapu edukacyjnego i przetłumaczyłem go jako *siódmą klasę*. W drugim fragmencie należało przedstawić sytuację dokładniej. Z braku odpowiedniego przymiotnika w języku polskim przetłumaczyłem *urban* jako *w mieście*, tak aby łatwiej było wyobrazić sobie sytuację uczennicy uczęszczającej do dużej szkoły, w której mogło ją otaczać wiele nieznanym osób.

Opis przypadku Amy zawierał również określenie *single parent*, które nie ma jeszcze ustalonego polskiego odpowiednika. *Samotna matka* ma wydźwięk pejoratywny. Takie określenie z pewnością nie byłoby odpowiednie w opisie przypadku, który powinien cechować się neutralnością. Dlatego postanowiłem opisać sytuację (*matka wychowuje ją sama*). Użyte przez dziewczynkę wyrażenie *no big deal* zastąpiłem polskim *nic takiego*, które jest używane w podobnych sytuacjach, czyli wtedy, gdy dana osoba bagatelizuje swoje problemy, zwłaszcza te związane ze zdrowiem.

W opisie przypadku Seana pojawiło się określenie *parental curfews*, które również nie ma ustalonego odpowiednika w języku polskim. *Godzina policyjna* jest wprowadzana przez instytucje państwowe,

a *szlaban* odnosi się do zakazu wychodzenia czy wykonywania pewnych czynności przez dziecko. Tutaj Sean mógł wychodzić z domu, ale miał wrócić o określonej godzinie, dlatego napisałem, że *rodzice każą mu wcześniej wracać do domu*.

W przypadku Buzza potrzebna była terminologia z dziedziny *body modifications*. W moim przekładzie tatuaże na jego twarzy wykonano w *stylu tribal*, ponieważ jest to jeden z charakterystycznych stylów tatuażu, a nie przymiotnik opisujący ich wygląd czy pochodzenie.

Fragment opisujący piętnastoletniego chłopca, który stresował się podczas meczów baseballowych, stwarzał dodatkowe problemy związane ze słownictwem charakterystycznym dla tego mało znanego w Polsce sportu. Na szczęście udało mi się znaleźć powszechnie używane odpowiedniki. *Miotacz* czy *wybicie*, analogiczne do pojęć z dziedziny siatkówki, brzmią raczej naturalnie. *Podwyższenie dla miotacza* wydaje się nieco sztuczne w porównaniu z angielskim *mound*, ale użyłem tego określenia w celu zachowania spójności z innymi polskojęzycznymi opisami baseballu.

Tutaj pojawił się też termin *mindful breathing*, związany z medytacją i jogą. Aby dobrze go przetłumaczyć, trzeba było przeczytać artykuły o tematyce związanej z medytacją i sprawdzić, jak opisuje się takie techniki w języku polskim.

Tłumaczenie opisów przypadków wymaga nie tylko znajomości słownictwa z dziedziny psychologii, ale też pewnej wiedzy o rzeczywistości, w której żyją opisywane osoby. Przekład nie powinien przekształcać tej rzeczywistości, „udomawiać” obcych elementów, jednak nie powinien też być zbyt obcy – w ten sposób forma odwracałaby uwagę od treści. Myślę, że zachowanie równowagi między wiernością oryginałowi a przystępnością dla czytelnika docelowego jest jednym z ważniejszych problemów, z którymi musi się zmierzyć tłumacz, tak żeby wiernie oddać jednocześnie styl i treść oryginału.

Fragment 1

Trzynastoletnia Amy jest uczennicą siódmej klasy w niewielkiej prywatnej szkole dla dziewcząt. Uczy się bardzo dobrze i posiada wiele talentów, w tym muzyczny – gra na wiolonczeli w szkolnej orkiestrze. Jest komunikatywna i towarzyska. Amy ma lekką niedowagę i zdarzają jej się epizody bulimiczne, szczególnie wtedy, kiedy ktoś z rówieśników nieprzychylnie skomentuje jej sylwetkę. Ma bliskich przyjaciół, z którymi spędza czas poza szkołą. Matka Amy, która wychowuje córkę samotnie, nie ma z nią problemów wychowawczych. Niedawno koleżanki Amy ze szkoły odkryły, że dziewczynka od około 6 miesięcy okalecza się przy pomocy żyłетки raz lub dwa razy w tygodniu. Samookaleczanie się Amy często jest powodowane presją związaną z dużą ilością materiału do nauki lub zbliżającym się występem. Dziewczynka mówi, że zadawanie sobie bólu pomaga jej się zrelaksować oraz że „to nic poważnego”. Amy zazwyczaj nacina sobie skórę na przedramieniu. Rany powodują upływ krwi, nie wymagają jednak szycia chirurgicznego i nie zostawiają trwałych śladów.

Fragment 2

Siedemnastoletni Sean jest uczniem pierwszej klasy jednej z większych publicznych szkół średnich w swoim mieście. Uczy się na oceny dostateczne. Należy do szkolnej drużyny piłkarskiej, tak samo jak większość jego przyjaciół. Jest atrakcyjny i bardzo dba o swój wygląd. W terapii nie jest rozmowny, wyraża jednak gotowość współpracy i chętnie odpowiada na bezpośrednie pytania. Sean mieszka z rodzicami i młodszym bratem. Samookaleczanie praktykuje od roku, wycinając przy pomocy żyłki wzory na ramionach oraz przypalając skórę na przedramionach i na nogach papierosami (Sean nie pali). Zachowanie to wydaje się mieć związek z uczuciami intensywnej złości. Sean ma za złe swoim rodzicom, że ograniczają mu swobodę spędzania czasu poza domem. Ponadto często wyprowadza go z równowagi autorytarny stosunek jego trenera do członków drużyny. Według słów samego Seana, zadawanie sobie ran i przypalanie skóry pomaga mu „nie robić krzywdy innym”. Młody człowiek stwierdza, że „miałby zbyt dużo do stracenia”, gdyby doszło do fizycznej konfrontacji między nim a jego rodzicami lub trenerem. Dlatego też radzi sobie z agresją na swój własny sposób. Sean wyznaje, że nie może się doczekać wyjazdu na studia, kiedy będzie mógł sam decydować o swoim życiu.

Fragment 3

Dla bardziej konserwatywnych ludzi pierwsze spotkanie z Buzzem często było szokiem. Buzz miał trzydzieści lat i twarz pokrytą tatuażami typu *tribal*. Szczycił się także około 7-centymetrowym kolcem na podobieństwo kości przechodzącym przez przegrodę nosową oraz symetrycznym piercieniem brwi, policzków i czoła. Buzz nie odczuwał potrzeby pomocy psychologicznej, lecz chętnie rozmawiał z każdym, kogo interesował jego niezwykły wygląd. Zawodowo zajmował się robieniem tatuaży i piercieniem ciała. Zdawał sobie sprawę z tego, że

jego rozległe tatuaże i piercing na twarzy stanowiły przeszkodę dla interakcji z konserwatywną większością społeczeństwa, lecz nie było to dla niego problemem. Większość czasu spędzał w towarzystwie podobnych do siebie ludzi, których spotykał podczas pracy w salonie tatuażu i piercingu oraz po godzinach w pubach dla motocyklistów. Mając przyjaciół i stałą pracę, Buzz czuł się dobrze jako członek niszowej grupy społecznej. Przejawiał bardzo niewiele zachowań, które można byłoby uznać za autodestrukcyjne.

Fragment 4

Siedemnastoletni Joel od około 6 miesięcy zadawał sobie rany wyłęcznie na łydkach. Zapytany, dlaczego z taką konsekwencją wybierał właśnie te części ciała, odpowiedział teatralnym tonem urodzonego prześmiewcy: „Zabijcie mnie, nie wiem!”. Po długich namowach Joel wyjaśnił jednak, że „zostawia w spokoju ręce”, ponieważ lubi podnosić ciężary i woli unikać „masy głupich pytań” ze strony kolegów z siłowni. Dodał też, że na siłowni zawsze nosi długie spodnie dresowe, żeby nie było widać śladów po nacięciach.

Fragment 5

Piętnastoletni klient poddał się terapii w związku z samookaleczaniem, które praktykował około dwa razy w miesiącu przez ostatni rok. Należał do szkolnej drużyny baseballowej i mimo że był jednym z najmłodszych jej członków, pełnił ważną funkcję miotacza, jako że grał znakomicie. Jednym z obszarów życia, nad którym młody mężczyzna bardzo chciał popracować, było radzenie sobie ze stresem na boisku. Kiedy zdarzyło mu się wykonać słaby rzut, na który przeciwnik odpowiedział mocnym uderzeniem, bardzo często był na siebie wściekły i zaczynał się krytykować i obwiniać, mówiąc sobie np.: „Ty idioto! Nie nadajesz się do gry. Przez ciebie drużyna przegra mecz”.

Częścią leczenia dla tego klienta była nauka świadomego oddychania. Ćwiczył je pilnie każdego wieczoru przed snem. Umiejętność ta okazała się dla niego tak wartościowa, że zaczął celowo spowalniać oddech podczas gry. Zarzucił też wygłaszanie krytycznych komentarzy na własny temat w przerwach pomiędzy kolejnymi rundami i zamiast tego koncentrował się na oddechu. Technika świadomego oddychania pozwoliła temu młodemu człowiekowi doświadczać mniej stresu podczas gry w baseball. Pomogła mu również skończyć z okaleczaniem się w przeciągu około 8 miesięcy.

Tłumaczenie fragmentów książki *Treating Self-Injury* było dla mnie ciekawym i cennym doświadczeniem, jako że pierwszy raz tłumaczyłam tego typu tekst i dzięki otrzymanej podczas panelu informacji zwrotnej wiem, na co powinnam zwracać większą uwagę, by w przyszłości uniknąć błędów. Tutaj jednak nie będę mówić o błędach, lecz o moich strategiach i dokonanych przy ich użyciu wyborach tłumaczeniowych.

W pierwszych dwóch opisach autor podaje wiek pacjentów razem z informacją o klasie, do której uczęszczają. W moim tłumaczeniu uznałam, że wystarczy określić wiek: dla przeciętnego polskiego czytelnika określenia *seventh grader* i *junior* mogą być niejasne, a wiek wydaje się ważniejszy i w dodatku uniwersalny. Biorąc pod uwagę fakt, że czytelnik może nie znać amerykańskiego systemu oceniania, użyłam do przekładu ocen strategii opisowej (*uczy się bardzo dobrze*) oraz udomowienia (*uczy się na oceny dostateczne*). Zrezygnowałam też z tłumaczenia słowa *college* jako *uniwersytet*, *koledź* czy jakąkolwiek inną nazwę i wybrałam szersze pojęcie: *studia*. Za ważniejsze od dokładnego określenia typu jednostki, w jakiej zamierza się uczyć pacjent uznałam samo pojęcie *wyjazdu na studia*, budzące skojarzenia z samodzielnością i niezależnością, na których tak zależało pacjentowi.

Dużym wyzwaniem było wymyślenie przynajmniej kilku tłumaczeń wyrażenia *cut oneself*, tak żeby uniknąć powtórzeń. Oczywiście natychmiastowo przychodzi na myśl wyrażenie *ciąć się*, ale udało mi się też wymyślić kilka innych mniej lub bardziej stosownych określeń (podczas dyskusji panelowej dowiedziałam się, że *okaleczać się* jest potencjalnie obraźliwe, ale *zadawać sobie ból*, *zadawać sobie rany* okazały się już neutralnymi synonimami).

Unikanie powtórzeń imion, które w oryginale występowały bardzo często, było stosunkowo łatwe. Język polski pozwala na pominięcie podmiotu w zdaniu, a od czasu do czasu można też wprowadzić zastępcze określenia (*dziewczynka*, *młody człowiek*).

Starłam się uniknąć dosłowności w przypadkach, w których mogłaby ona prowadzić do nadinterpretacji. I tak na przykład Amy w moim przekładzie nie jest znakomitą artystką i utalentowaną muzyczką, lecz *posiada wiele talentów, w tym muzyczny*. Nie chciałam niepotrzebnie sugerować, że trzynastoletka zajmuje się sztuką/muzyką zawodowo.

Wydało mi się ważne, by zachować wszystkie wypowiedzi pacjentów w formie mowy niezależnej, ponieważ dzięki temu czytelnik zyskuje dokładniejszy wgląd w sposób myślenia pacjenta. Jedynie w przypadku Joela, który podczas terapii zdawał się naśladować szekspirowskiego bohatera, zdecydowałam się uprościć sobie sprawę i nie przekładać cytatu dosłownie. Użyłam zamiast tego polskiego wyrażenia: *Zabijcie mnie, nie wiem!*, w którym również jest dużo przesady i komizmu, a chyba o to chodziło autorowi.

Zachowałam też oryginalne rozróżnienie na czas terażniejszy (fragmenty 1–2) i przeszły (fragmenty 3–5). Aby oddać takie niuansy angielskiego tekstu, jak czas zaprzeczony (*had been cutting*) czy powtarzalność czynności (*would become furious with himself*), stosowałam okoliczniki czasu (*od około 6 miesięcy zadawał sobie rany*) i wyrażenia przysłówkowe (*bardzo często był na siebie wściekły*) wraz z czasem przeszłym.

Wyzwania, z jakimi spotkałam się przy tłumaczeniu fragmentów książki Barenta W. Walsh, dotyczyły różnych kwestii: od rozbieżności kulturowych, przez zagadnienia stylistyczne, po gramatykę. Cieszę się, że miałam okazję się z nimi zmierzyć, a jak mi się to udało, możecie Państwo ocenić sami.

Rozmowa z Magdą Heydel i Piotrem de Bończa Bukowskim, redaktorami tomu *Polska myśl przekładoznawcza*^[1]. Prowadzący: Mateusz Chaberski

Trzeciego dnia 9. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych gośćmi Mateusza Chaberskiego byli Magda Heydel i Piotr de Bończa Bukowski. Opowiedzieli o procesie redagowania antologii tekstów polskich badaczy przekładu, która ukazała się nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego pod tytułem *Polska myśl przekładoznawcza*. Redaktorzy – którzy sami na co dzień zajmują się teorią i praktyką tłumaczenia – podzielili się informacjami na temat metody selekcji tekstów, związku polskiej nauki o przekładzie z dokonaniem zagranicznych uczonych, a także prywatnymi odkryciami dokonanymi podczas pracy nad zbiorem.



Od prawej: Piotr de Bończa Bukowski, Magda Heydel i Mateusz Chaberski

[1] De Bończa Bukowski, Piotr; Heydel, Magda (red.). 2014. *Polska myśl przekładoznawcza*. *Antologia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

MCH: Chciałbym rozpocząć naszą rozmowę od pytań, które – mam nadzieję – pozwolą ukazać od kuchni pracę redaktorów antologii zatytułowanej *Polska myśl przekładoznawcza*. Wydaje się bowiem, że dokonany przez Państwa wybór tekstów w pewien sposób ustanawia kanon polskiego przekładoznawstwa. Jakimi kryteriami kierowali się Państwo przy wyborze tekstów?

MH: Trzeba przyznać, że rzeczywiście przyświecał nam ambitny cel, choć nie aż tak ambitny, jak Pan go sformułował. Chcieliśmy ustalić nie tyle kanon polskiego przekładoznawstwa, co kanon polskich tekstów z zakresu teorii przekładu. Praca nad wyborem, który zawsze jest najciekawszym, ale i najbardziej ryzykownym aspektem tworzenia każdej antologii, polegała więc najpierw na zgromadzeniu wszystkich „podejrzanych w sprawie”, czyli tekstów mieszczących się w wyznaczonym zakresie, a następnie na wyborze tych, o których można odpowiedzialnie powiedzieć, że niosą trwałą wartość poznawczą. Braliśmy pod uwagę wiele kryteriów: po pierwsze, czy tekst prezentuje zwartą i czytelną koncepcję teoretyczną; potem, czy zachował wartość jako tekst naukowy, czy zawarte w nim tezy nie zestarzały się dramatycznie lub czy nie zostały jednoznacznie sfalsyfikowane; dalej – czy tekst ma dziś wartość jako narzędzie interpretacyjne lub metodologiczne oraz czy ma wartość jako materiał dydaktyczny. Sito dość gęste, ale, jak widać, kilkanaście prac się przez nie precyzyjne... A tak poważnie: chodziło o to, by antologia nie stała się historycznym obrazem dyscypliny, lecz zbiorem przydatnych i interesujących prac.

MCH: Czytając Państwa książkę, można zauważyć nieobecność niektórych bardzo znanych polskich teorii przekładu, popularnych zwłaszcza wśród studentów przekładoznawstwa. Przykładowo, nie znajdziemy w *Antologii* teorii absolutnej nieprzekładalności Teresy Bałuk-Ulewiczowej. W jaki sposób mogliby Państwo uzasadnić ten brak?

MH: No właśnie – to jest ta ryzykowna strona wyborów dokonywanych przez antologistów. Oczywiście cennych i interesujących prac jest w polskim przekładoznawstwie znacznie więcej niż tych kilkanaście, które znalazły się w naszej książce. Nieobecność wielu z nich wynika z ich charakteru, a nie jakości: nie braliśmy w ogóle pod uwagę tekstów o nachyleniu deskryptywnym, opisów przypadków czy szkiców interpretacyjnych. Prace Teresy Bałuk-Ulewiczowej nierzadko mają taki właśnie charakter, choć rzeczywiście przedstawiają również propozycję pewnego teoretycznego pojęcia. Nie umieściliśmy w książce także tekstów mających charakter eseistyczny, wychodzących nierzadko spod piór tłumaczy czy pisarzy i stanowiących komentarze do praktyki własnej lub cudzej. Krótko mówiąc, można zaplanować i wydać parę innych, inaczej skrojonych antologii, które pokazałyby inne oblicza polskiego przekładoznawstwa.

MCH: Czy w trakcie wyboru tekstów do *Antologii* jakaś praca teoretyczna okazała się dla Państwa odkryciem?

PDBB: Nie da się chyba w tym kontekście mówić o prawdziwych odkryciach, gdyż zaproponowane przez nas teksty od dawna znaliśmy i wykorzystywaliśmy w pracy naukowej oraz dydaktycznej. Oczywiście, jedne częściej, inne rzadziej – zgodnie z naszymi preferencjami metodologicznymi. Osobiście dość często wykorzystuję artykuł Zenona Klemensiewicza *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa*, napisany w roku 1953. Moim zdaniem jest to tekst bardzo interesujący, świadczący o dużej literaturoznawczej wrażliwości tego wybitnego lingwisty. Obok trafnych argumentów za funkcjonalnie rozumianą adekwatnością w przekładzie, w artykule Klemensiewicza znaleźć można także uwagę o „współtwórczym” charakterze tłumaczenia. W duchu bardzo bliskiej mi hermeneutyki przekładu uczony przekonuje, że tłumaczenie zakłada własną i oryginalną realizację cudzej myśli, co wymaga swoistego powinowactwa autora i tłumacza.

Przekład jako zagadnienie językoznawstwa to znakomity tekst, który poniekąd odkrywam wciąż na nowo.

MH: Bardzo ciekawie i świeżo zabrzmiał także rozdział z książki Malinowskiego – małym odkryciem można by nazwać jego lekturę w kontekście prac z nurtu antropologicznego w badaniach przekładowych. Zdumiewająco nowocześnie zabrzmiała także Stefania Skwarczyńska, w której tekście znaleźć można nowatorską koncepcję badań nad miejscem literatury tłumaczonej w systemie literatury rodzimej, a więc kwestię, która od czasów Even-Zohara jest jednym z podstawowych obszarów badań, także w kontekście historii przekładu.

MCH: Jakie reakcje wywołała Państwa książka w polskim środowisku akademickim? Prezentujecie w niej przecież prace zarówno nieżyjących, jak i wciąż aktywnych naukowo badaczy.

PDBB: Trudno mówić o jakiejś wspólnej reakcji środowiska polskich badaczy przekładu, choćby dlatego, że jest ono wciąż słabo zintegrowane. Niemniej jednak książka została przyjęta przez znanych nam uczonych przychylnie; niektórzy uważali nawet, iż jest ważnym argumentem na rzecz ustanowienia w Polsce dyscypliny naukowej „przekładoznawstwo”, gdyż pokazuje długie już tradycje oraz integralność tej dziedziny badań. Warto tu dodać, iż z dużym zainteresowaniem przyjęli *Antologię* uczeni zagraniczni, zwłaszcza sławiści. Prezentowaliśmy ją na trzech międzynarodowych kongresach poświęconych *Eastern European Translation Studies* (w Pradze, Bolonii i Wiedniu), spotykając się z miłymi słowami i ciekawymi uwagami zagranicznych koleżanek i kolegów. Bardzo nas to życzliwe zainteresowanie cieszy, gdyż świadczy ono o tym, że ewolucja polskiej myśli przekładoznawczej śledzona jest też poza granicami naszego kraju.

Natomiast jeśli chodzi o naszych Autorów, to zarówno spadkobiercy zmarłych już uczonych, jak i wciąż aktywni badacze przekładu bardzo wspierali nasz projekt, radzi z takiego właśnie doboru tekstów.

Rozumiemy, że inni polscy badacze zainteresowani historią naszego przekładoznawstwa mogą mieć odmienne pomysły na wybór i układ tekstów źródłowych. Naszą intencją było zaproponowanie pewnej narracji na temat rozwoju polskiej myśli przekładoznawczej. Narrację tę dość szczegółowo zaprezentowaliśmy we wstępie do *Antologii*. Sądzę, iż zderzenie z innymi, „konkurencyjnymi” narracjami wyjdzie jej na dobre.

MCH: W trakcie lektury zebranych tekstów – zwłaszcza, gdy zwróci się uwagę na ich chronologię – trudno nie zauważyć podobieństw między polskimi teoriami przekładu a powstającymi w tym samym czasie zagranicznymi koncepcjami, które weszły do kanonu światowej myśli przekładoznawczej. Czy wobec tego istniała wymiana myśli pomiędzy polskimi a zagranicznymi badaczami przekładu? Jakiej przyjmowała ona formy?

MH: W odniesieniu do polskiej myśli przekładoznawczej nieprawdziwe wydaje się przekonanie o jej uzależnieniu od zagranicznych prądów intelektualnych. W okresie najbardziej intensywnego rozwoju koncepcji przekładoznawczych wyrastających z inspiracji strukturalistycznych istniała dynamiczna wymiana z uczonymi radzieckimi, a także czeskimi i słowackimi. Zwłaszcza Jiří Levý i Anton Popovič odegrali znaczącą rolę jako partnerzy w dyskusjach toczonych choćby w kręgu poznańskiej szkoły przekładoznawstwa. Trzeba także pamiętać o czymś, co z dzisiejszej perspektywy może się wydawać wręcz niewiarygodne: w latach 60. i 70. prace przekładoznawcze z naszej części Europy były na tle reszty kontynentu niezwykle rozwinięte, a formułowane koncepcje miały charakter wręcz awangardowy. Poetyka przekładu powstała w kręgu Balcerzana i Ziomka, badania nad wykorzystaniem teorii informacji i komunikacji do analizy przekładu, czy wspomniana praca Skwarczyńskiej, to teksty, o jakich nie śniło się zachodnim translatologom. Dlatego, być może, ich lektura dzisiaj

niesie dziwne wrażenie *déjà lu*. Ale to nie z powodu wtórności, lecz swoistego minięcia się w czasie. Polscy badacze – poza Jerzym Świąchem – nie brali udziału w pracach zachodnich zespołów badawczych, które powstawały od połowy lat 70. Tymczasem zachodni koledzy nie czytali i nie czytają prac powstałych po polsku. Kwestia języka uprawiania nauki okazała się tu zasadnicza.

MCH: Jakie znaczenie dla polskiej myśli przekładoznawczej miały koncepcje formułowane przez niezwykle wpływowych niegdyś rosyjskich teoretyków przekładu?

PDBB: Miały one bardzo duże znaczenie w latach 60., a nawet wcześniej, bo już w roku 1948 do radzieckiej myśli przekładoznawczej nawiązywał Seweryn Pollak. Później do radzieckiego piśmiennictwa odwoływał się Olgierd Wojtasiewicz, definiując pojęcie przekładu we *Wstępie do teorii tłumaczenia* z roku 1957. Wreszcie, w drugiej połowie kolejnej dekady, przedstawiciele rodzącej się wtedy poznańskiej szkoły przekładoznawstwa bardzo świadomie i systematycznie przemyśleli i przepracowali dorobek translatołogów zza wschodniej granicy. Edward Balcerzan, czytając i analizując prace takich uczonych, jak Korniej Czukowski i Jefim Etkind, sformułował tezę, iż możliwa jest integracja literaturoznawczego i lingwistycznego nurtu badań nad przekładem w ramach strukturalistycznej stylistyki. Stanisław Barańczak w recenzji opublikowanej w „Nurcie” w roku 1968 wyraźnie eksponował refleksję badaczy radzieckich na temat roli tłumacza-interpretatora, zwracając uwagę na różnicę między perspektywą literaturoznawczą a lingwistyczną. W późniejszych latach wpływ, o którym mowa wyraźnie zmalał, tracąc jednocześnie swój produktywny charakter.

MCH: W tekstach zebranych w Państwa książce uderza brak próby ukazania przekładoznawstwa jako dyscypliny naukowej na wzór

choćby niemieckich *Übersetzungswissenschaften*. Jakie są konsekwencje braku takiego instytucjonalnego zaplecza?

PDBB: Wbrew pozorom instytucjonalny status niemieckiej *Übersetzungswissenschaft* jest problematyczny. Nie wiadomo nawet, czy w pojęciu tym mieści się tłumaczenie ustne, dlatego niektórzy preferują inne określenia: *Translationswissenschaft* i *Translatologie*. O ile wiem, jej odrębność jest w Niemczech wciąż kwestionowana. Nie doszło tam bowiem do fuzji językoznawczej i literaturoznawczej tradycji myślenia o przekładzie. Tymczasem w niemieckich badaniach coraz wyraźniej dochodzą do głosu ujęcia transdyscyplinarne, ciekawie problematyzujące pojęcie przekładu w różnych dyscyplinach naukowych. A zatem przykład niemiecki jest, owszem, pouczający, ale niekoniecznie w sensie, który sugeruje pytanie.

W polskiej tradycji nie brak oczywiście tekstów usiłujących wytyczyć dyscyplinarne ramy przekładoznawstwa czy też na nowo zdefiniować tę dziedzinę badań (choćby jako „translatorykę”). Są one, moim zdaniem, ciekawymi świadectwami rozwoju samoświadomości polskiego przekładoznawstwa, lecz ich heurystyczny potencjał jest niewielki. A zależało nam także na tym, by zebrane w *Antologii* teksty były przydatne w badaniach naukowych.

Osobiście jestem zdania, iż walka o samodzielny status przekładoznawstwa jako dyscypliny naukowej nie jest pozbawiona sensu, gdyż może przynieść praktyczne korzyści. Natomiast rozwijający się również w Polsce transdyscyplinarny kierunek refleksji wydaje mi się bardziej obiecujący poznawczo.

MCH: Przyglądając się akademickim życiorysom autorów tekstów zebranych w Państwa książce, można dostrzec niezwykłą różnorodność ich zainteresowań badawczych. Przykładem może tutaj być Stefania Skwarczyńska, która przede wszystkim zajmowała się zagadnieniami teorii i historii literatury oraz teatru. Jaki wpływ

na poszczególne teorie przekładoznawcze miało według Państwa intelektualne zaplecze badaczy, których teksty zebrano w *Antologii*? Wydaje się bowiem, że pisząc o przekładzie i jego miejscu w literaturze narodowej, Skwarczyńska zabiera jednocześnie głos na temat miejsca, jakie zajmuje szekspirowski *Hamlet* w polskiej tradycji teatralnej. Jak te wpływy (jeśli istnieją) uwidaczniają się w przypadku innych autorów?

PDBB: Skala zainteresowań badawczych Stefanii Skwarczyńskiej była rozległa. Wszak ma ona w dorobku znakomite studia m.in. z teorii literatury, teatru i kultury naukowej. Warto pamiętać, iż interesowało ją nie tylko miejsce przekładu w literaturze i kulturze narodowej, ale i problem tłumaczenia dawnych tekstów dramatycznych w kontekście rozwijanej przez nią teatralnej teorii dramatu. Skwarczyńska w oryginalny sposób powiązała przekład, teatr i literaturę narodową, broniąc suwerenności tych trzech dziedzin. Pozwoliły jej na to szerokie kompetencje naukowe. Jeśli różnorodność zainteresowań połączy się z solidnymi kompetencjami, efekty są zwykle znakomite. Tak też jest w przypadku chyba wszystkich Auterek i Autorów naszej antologii. Wydaje mi się wręcz, że dobry przekładoznawca musi mieć szerokie intelektualne zaplecze, obejmujące literaturoznawstwo, lingwistykę, kulturoznawstwo, socjologię, filozofię i psychologię.

MCH: Przygotowana przez Państwa antologia świadczy o istnieniu w polskich środowiskach intelektualnych niezwykle różnorodnej i bogatej myśli translatologicznej. Czy takie bogactwo przekłada się na wykorzystanie wspomnianych teorii w najnowszych badaniach przekładoznawczych? Którą z polskich teorii tłumaczenia stosują Państwo we własnej praktyce badawczej?

PDBB: Jest z czego wybierać i jest się czym inspirować. Niektóre z tych wątków już zostały wspomniane – Malinowski, Skwarczyń-

ska, Balcerzan... Warto wspomnieć także o wątku przekładu intersemiotycznego, w *Antologii* reprezentowanego przez szkic Seweryny Wysłouch. To obszar w badaniach nad przekładem nieco zaniedbany, a otwierający fascynujące pytania. A jeśli chodzi o teorie czy metodologie, które są szeroko wykorzystywane w pracach badawczych, to oczywiście wymienić należy wyrastającą z kontekstu strukturalistycznego koncepcję dzieła literackiego jako modelu świata opracowaną przez Stanisława Barańczaka (z jej rozwinięciem w postaci teorii dominanty semantycznej), no i rzecz jasna teorię ekwiwalencji na poziomie obrazowania stworzoną przez Elżbietę Tabakowską. Te prace zawierają wyraziste propozycje metodologiczne, stąd ich zasłużona popularność w badaniach. Bardziej steoretyzowane czy wręcz filozoficzne ujęcia – Ingarden, Wierzbicka, Sławek – służą dzisiaj i nam, i wielu naszych kolegom jako źródło inspiracji do własnych badań.

Noty o wykładowcach

Piotr de Bończa Bukowski, dr hab., adiunkt w Zakładzie Filologii Szwedzkiej Instytutu Filologii Germańskiej UJ, tłumacz literatury z języka szwedzkiego i niemieckiego. Do kręgu jego zainteresowań należą m.in.: historia literatury (w szczególności szwedzkiej, niemieckiej i polskiej), komparatystyka, przekładoznawstwo, a także kulturoznawstwo. Współredaktor antologii *Współczesne teorie przekładu* (2009) i *Polska myśl przekładoznawcza* (2013).

Magda Heydel, dr hab., adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ, kierownik Podyplomowych Studiów dla Tłumaczy Literatury UJ, redaktor naczelna pisma „Przekładaniec”, nagradzana tłumaczka literatury języka angielskiego. Obszar jej działalności naukowej to przede wszystkim przekładoznawstwo oraz komparatystyka literacka i kulturowa. Współredaktorka antologii *Współczesne teorie przekładu* (2009) i *Polska myśl przekładoznawcza* (2013).

Agata Hołobut, dr, adiunkt w Zakładzie Pragmatyki Językoznawczej i Teorii Tłumaczenia (Instytut Filologii Angielskiej UJ). Do jej zainteresowań należą: przekładoznawstwo, językoznawstwo kognitywne, audiodeskrypcja oraz badanie związków słowa i obrazu wizualnego

w poezji, komunikacji wizualnej, designie i filmie. Współpracuje z Wydziałem Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a także współredaguje pismo „Przekładaniec”.

Anna Jankowska, dr, asystent w Katedrze UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową UJ, prezes Fundacji Siódmy Zmysł, tłumaczka. Zajmuje się przekładem audiowizualnym, audiodeskrypcją oraz łączeniem nowych technologii z humanistyką.

Marta Kapera, dr, wykładowca w Instytucie Filologii Angielskiej UJ, jest tłumaczką i redaktorką podręczników. Zajmuje się tłumaczeniami z różnych dziedzin, takich jak: turystyka, religioznawstwo, literatura dziecięca i młodzieżowa, psychiatria i psychologia, historia, historia sztuki i nauki. Jej publikacje naukowe dotyczą dzieł Szekspira i Chaucera.

Andrzej Pawelec, dr hab., kierownik Zakładu Pragmatyki Językoznawczej i Teorii Tłumaczenia w Instytucie Filologii Angielskiej UJ. Anglista i filozof. Jego zainteresowania badawcze obejmują językoznawstwo kognitywne, teorię przekładu oraz hermeneutykę. Autor przekładów tekstów filozoficznych, historycznych, a także literatury pięknej.

Piotr Pieńkowski, starszy wykładowca w Instytucie Filologii Angielskiej UJ. Jego zainteresowania naukowe obejmują przede wszystkim: przekład, literaturę amerykańską, historię idei, a także media elektroniczne. Był członkiem zespołu redakcyjnego podziemnego pisma „Arka” w Krakowie, a także założycielem oraz dyrektorem programowym lingwistyki stosowanej w Wyższej Szkole Europejskiej im. ks. J. Tischnera w Krakowie.

Anna Rogulska, doktorantka w Zakładzie Literatury xx Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza

w Poznaniu. Interesuje się językoznawstwem, literaturoznawstwem oraz przekładem.

Magdalena Sitarz, dr hab., germanistka, pracownik Zakładu Literatury Niemieckiej Instytutu Filologii Germańskiej UJ. Interesuje ją przede wszystkim kultura jidysz. Członkini Komisji Historii i Kultury Żydów Polskiej Akademii Umiejętności.

Elżbieta Tabakowska, prof. dr hab., kierownik Katedry UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową przy Wydziale Filologicznym UJ w latach 2002–2012. Językoznawca, tłumacz, teoretyk przekładu, ceniona za ogromny wkład w językoznawstwo kognitywne oraz teorię i praktykę przekładu. Tłumaczka książek Normana Daviesa, autorka publikacji takich jak *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation* (1993), *O przekładzie na przykładzie. Rozprawa tłumacza z „Europą” Normana Daviesa* (1999) czy *Tłumacząc się z tłumaczenia* (2009).

Spis nazwisk

- ADLER, Hermann 122
ADLER, Ruth 121
AIXELÁ, Javier 34
ALIGHIERI, Dante 149
ALSINA, Victoria 57, 62
ANDERMAN, Gunilla 160
ANDREOTTI, Giulio 33, 35, 36
ARAFAT, Jasir 33
ASTON, Elaine 167
BACHTIN, Michaił 73
BADENI, Jan 147
BAER, Brian James 164,
BALCERZAN, Edward 375, 376, 379
BALFE, Michael W. 197
BAŁUK-ULEWICZOWA, Teresa 21,
372, 373
BARAŃCZAK, Stanisław 130–132,
134–140, 334, 376, 379
BARRIE, James M. 81, 82, 84, 89,
91–95
BASSNETT, Susan 160, 162
BAUCH, Efreim 123
BAUM, Batia 125
BENIAMIN, Jakub 116
BENSON, Eugene 149
BEREZOWSKI, Leszek 59, 60,
62, 304
BEYLE, Marie-Henri *patrz*
Stendhal
BIALIK, Chaim Nachman 120
BIERMANN, Wolf 122–124
BIGGS, Maude A. 147
BLIKLE, Andrzej 25
BOITO, Arrigo 197
BORODO, Michał 65, 76
BOROWSKI, Mateusz 167, 168
BRANDT, Willy 33
BRECHT, Bertolt 124
BRILL, Willy 125
BRITTEN, Benjamin 198
BROWN, Penelope 236
BUKOWSKI, Jerzy 25

BURROWS, John 101, 102, 108
 BURTON, Jonathan 198
 BURZYŃSKA, Anna R. 165
 BYRON, May 82
 CANNON, Robert 195, 196, 198
 CARROLL, Lewis 76
 CATFORD, John C. 62
 CHAMBERS, Jack 57
 CHAUCER, Geoffrey 147
 CHITIKOV, Aleksiej *patrz*
 Szytikow, Aleksiej
 CHURCHILL, Caryl 159, 161, 164,
 166, 168, 171, 173
 CIEŚLIKOWSKI, Jerzy 66
 CLARK, Aibileen 57, 59, 61
 CLAYTON, Thomas 197
 CLOONEY, George 99
 COHEN, Myer 120
 COX, Steve 99, 101, 102, 105, 107
 CRAWFORD, Elizabeth 146
 CRIMP, Martin 166
 CROFT, William 16, 19
 CRUSE, Allan 16, 19
 CUKIERMAN, Icchak 118
 CZAPLIŃSKI, Przemysław 165, 167
 CZECHOW, Anton 166, 178
 CZUKOWSKI, Korniej 376
 DAHL, Roald 70, 73
 DALI, Salvador 51
 DAVIE, Donald 145, 146, 153
 DAVIES, Norman 23, 24, 29, 383
 DĄMBSKA-PROKOP, Urszula 72
 DE BOŃCZA BUKOWSKI, Piotr 10,
 371-379, 381
 DEGOTT, Pierre 197
 DE luca, Erri 125
 DEMIRSKI, Paweł 159, 161, 165,
 166, 168, 170, 173
 DENT, Edward J. 196
 DER, Susanne 122
 DESBLACHE, Lucile 195
 DICK, Philip K. 108
 DOYLE, Arthur C. 230
 DUBROWSKA, Małgorzata 124
 DYLAN, Bob 151
 DYMEL-TRZEBIATOWSKA, Hanna
 65, 69, 73
 ECK, Nathan 121
 EDELMAN, Marek 118
 EDER, Maciej 101, 102
 ENDRES, Franz 120
 ENGELKING, Leszek 132, 135
 ERHARDT, Ludwik 199
 ERMOLOVICH, Dmitry I. 46, 48
 ETKIND, Efim 125, 376
 EVEN-ZOHAR, Itamar 374
 FALLACI, Oriana 33, 35, 36, 39
 FICOWSKI, Jerzy 122, 124
 FLOOD, Alison 99, 100, 108
 FOLEJEWSKI, Zbigniew 153
 FORD, Elinor 108
 FORSTER, Marc 82
 FORSYTH, Richard 108
 FRANK, Melvin 10, 243, 248

- GANDHI, Indira 33
 GARDNER, Monica 148
 GEERAERTS, Dirk 31
 GELLER, Ewa 115
 GENTZLER, Edwin 162
 GOGOL, Nikołaj 48
 GOREY, Edward 72, 76
 GORTYCH-MICHALAK, Karolina
 16, 18
 GOSCINNY, René 67, 74
 GRZEGORZEWSKA, Wioletta 28
 GUTZKOW, Karl 117
 HAENDEL, Jerzy F. 197
 HALASI, Zoltan 127
 HARE, David 166
 HAUGEN, Einar 57
 HEJWOWSKI, Krzysztof 63,
 163, 313
 HELLER, Jomtow L. 116
 HESKO-KOŁODZIŃSKA,
 Małgorzata 59, 60
 HEWETT, Sara 319
 HEYDEL, Magda 10, 109, 187,
 371–378, 381
 HOFFMANN, Eva 27
 HOMFELD, Helmut 124
 HOOVER, David 108
 HUXLEY, Aldous 198
 IBISZ, Krzysztof 185
 INGARDEN, Roman 379
 JAKOBSON, Roman 28, 36
 JANKOWSKI, Jakub 203, 212
 JANSSON, Tove 77
 JARNIEWICZ, Jerzy 164
 JARZĘBSKI, Jerzy 168
 JASIENKO, Jean-Michel 99, 100
 JERMOŁOWICZ, Dmitrij *patrz*
 Ermolovich, Dmitry I.
 JOHNSON, Samuel 195
 JOHNSTON, Bill 99, 101, 102, 105,
 107, 108, 153
 JOHNSTON, David 160
 JOYCE, James 206–208, 211
 JOYCE, Michael 10, 270–272, 274,
 283, 289, 297, 298
 KACENELSON, Icchak *patrz*
 Kacnelson, Jicchok
 KACENELSON, Jicchok 9, 115, 116,
 118, 121–124
 KATZENELSON, Jizchak *patrz*
 Kacnelson, Jicchok
 KATZENELSON, Yitshak *patrz*
 Kacnelson, Jicchok
 KATSENELSON, Yitskhok *patrz*
 Kacnelson, Jicchok
 KACENELSON-NACHUMOW, Cipojre
 117
 KATZENELSON NACHUMOW,
 Tzipora *patrz* Kacnelson-
 -Nachumow, Cipojre
 KACZMARSKI, Jacek 124
 KADDAFI, Muammar 33
 KANDEL, Michael 108
 KEATS, John 151

- KILMARTIN, Joanna 99, 101, 102,
105, 107, 111
- KIRKCONNELL, Watson 146, 149
- KISSINGER, Henry 33
- KLEMENSIEWICZ, Zenon 373
- KLINGBERG, Göte 66
- KŁOBUKOWSKI, Michał 71, 73
- KORCZAK, Janusz 74
- KOSTRZEWSKI, Wawrzyniec 177
- KOVACS, Eva 20
- KRESS, Leonard 146, 151
- LAKOFF, Robin 232
- LEM, Stanisław 99, 107, 108, 111
- LEŃSKI, Jan *patrz* Leszczyński,
Julian
- LEOCIĄK, Jacek 119
- LESZCZYŃSKI, Julian 123
- LEŚNIKOWSKI, Dariusz 169
- LEVISON, Stephen 236
- LEVÝ, Jiří 62, 375
- LEVY-STRAUSS, Claude 30
- LEWICKI, Roman 186
- LEWICKI, Ryszard 66
- LINDGREN, Astrid 69
- ŁOZIŃSKI, Jerzy 71
- MACDONALD, James 169
- MACKENZIE, Kenneth R. 146–151,
157
- MALINOWSKI, Bronisław 374, 378
- MARKUSZEWICZ, Tola 67, 74
- MASLENIKOV, O.A. 148
- MCDONAGH, Martin 178
- MCDONALD, Peter D. 130, 131, 139
- MEIR, Golda 33
- MENOTTI, Gian-Carlo 198
- MICKIEWICZ, Adam 145–147,
149–151, 153, 157, 165
- MILTON, John 147
- MIEŁOSZ, Czesław 22, 136–139, 142
- MINAŁTO, Jarosław 164
- MONTEVERDI, Claudio 195
- MOZART, Wolfgang A. 197
- NELHANS, Joachim 125
- NENNI, Pietro 33, 35, 36
- NEWMARK, Peter 34
- NIRENBURG, Borys 99
- NISHI, Masahiko 125
- NODELMAN, Perry 217
- NORD, Christiane 66
- NORTON, Mary 74, 75
- NOWAKOWSKI, Radosław 271, 272
- NOWITSCH, Miriam 120–122
- NOYES, George R. 146–149, 157
- OITTINEN, Riitta 72, 76, 216, 218
- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra
66
- OLECH, Joanna 81, 84
- OSTROWSKI, Krystyn 147
- O’SULLIVAN, Emer 70, 76
- PANAMA, Norman 248
- PARKER, Roger 195
- PENDERECKI, Krzysztof 198
- PEYSER, Herbert F. 195
- PIETRZAK, Wit 129, 136

PINTER, Harold 166
 PISARSKI, Mariusz 271, 272
 POLIT, Monika 115
 PONS, Arnau 125
 POPOVIČ, Anton 375
 POPP, Wolfgang 123
 PORTER, Andrew 198
 PRESLEY, Elvis 185
 PRZERWA-TETMAJER Kazimierz
 10, 303, 304, 306–308, 313,
 318, 319, 322–324
 PURCELL, Henry 196
 PUTIN, Władimir 52
 RACKHAM, Arthur 83
 RICKFORD, John R. 58
 RIFFATERRE, Michel 21, 26, 30
 ROGOSZÓWNA, Zofia 83–85
 ROSENBLOOM, Noah H. 122
 ROTTENSTEINER, Franz 106
 RULEWICZ, Wanda 129, 131,
 135, 138, 139
 RUSINEK, Michał 72, 76, 83,
 85–95, 97
 RYBICKI, Jan 102, 108, 109, 148
 RYMKIEWICZ, Jarosław M. 132,
 134, 135, 142
 SCHASAR, Zalman 123
 SCHIMMEL, Annemarie 120
 SCHLEIERMACHER, Friedrich 163
 SCIESZKA, John 215, 218,
 220–223, 225, 228
 SENED, Yonad 118
 SERGE-BELTRAMI, Fausta 122
 SHAVIT, Zohar 66
 SHEPPARD, Anthony W. 199
 SHNER, Tali 118
 SIENKIEWICZ, Henryk 148, 303
 SKIBIŃSKA, Elżbieta 147
 SKORUPKA, Stanisław 90
 SKWARCZYŃSKA, Stefania 374,
 375, 377–379
 SŁAWEK, Tadeusz 379
 SŁOMCZYŃSKI, Maciej 83–86, 88,
 90–95, 97
 SŁOWACKI, Juliusz 25, 149
 SMITH, Lane 215, 218, 220–225,
 228, 397
 SMUSZKIEWICZ, Antoni 106
 SNELL-HORNBY, Mary 21
 SODERBERGH, Steven 99
 SPRINGER, Michael 106
 STANISZKIS, Elżbieta 67, 74
 STENDHAL 77
 STOCKETT, Kathryn 57, 323
 STONE, Sharon 54
 STRASMANOWA, Alicja 83
 STRAWIŃSKI, Igor 199
 STRZĘPKA, Monika 161, 164, 169,
 171, 173
 SUKHANOVA, Anastasiya S. 46
 SZCZEPAN-WOJNARSKA, Anna M.
 117
 SZÉKELY, Csaba 177, 178, 180,
 184, 188

- SZEKSPIR, William 147, 197, 198,
303, 355, 358, 361, 369, 378, 382
- SZITIKOW, Aleksiej *patrz* Szytikow,
Aleksiej
- SZYTIKOW, Aleksiej 53
- SZMYDTOWA, Zofia 186
- SZÖRÉNYI, Levente 184, 185
- SZUCH-WYSZOMIRSKA, Irena 69
- SZWARCMAN-CZARNOTA, Bella
117
- SZYMBORSKA, Wisława 28, 29
- TABAKOWSKA, Elżbieta 9, 15–32,
67, 76, 77, 205, 379, 383
- TARKOWSKI, Andriej 99
- TAYLOR, John R. 16, 19, 20
- TAYLOR, Tate 60, 64
- TENNIEL, John 77
- TENNYSON, Alfred 23
- TEODOROWICZ-HELLMAN,
Ewa 150
- THOREAU, Henry D. 130
- TIULIENIEW, Siergiej W. *patrz*
Tulenev, Sergey W.
- TOKER, Eliahu 123
- TOYE, William 149
- TRUDGILL, Peter 57
- TSUR, Muki 118
- TUGGY, David 20
- TULENEV, Sergey W. 45
- TUWIM, Irena 70
- VENUTI, Lawrence 159, 162, 163
- VERDI, Giuseppe 197
- VICO, Giambattista 37
- VOGELMANN, Daniel 125
- WALSH, Barent 10, 352, 356,
362, 370
- WEINREICH, Max 115, 116
- WEYLAND, Marcel 146, 150, 157
- WHARTON, Edith 197
- WHITING, John 198
- WIERZBICKA, Anna 230, 379,
- WISŁOWSKA, Maria 75
- WITKACY *patrz* Witkiewicz,
Stanisław
- WITKIEWICZ, Stanisław 182
- WODNICKA, Krystyna 92
- WOJTASIEWICZ, Olgierd 59,
313, 376
- WOLFOWSKI, Menahem Z. 122
- WYCISK, Karolina 164
- WYSŁOUCH, Seweryna 379
- XIAOPING, Deng 33
- YEATS, William B. 129–131,
134–138, 142, 143
- ZAKRZEWSKI, Christopher 146,
151, 152, 157
- ZAPICO, Alfonso 203
- ZIEJKA, Franciszek 147
- ZIGURAS, Jakob 10, 327, 330, 331,
334–336, 338, 34

Spis rzeczy

- Adaptacja 66, 67, 75, 79, 83, 146,
187, 198, 221, 230
- African American Vernacular
English* (AAVE) 58, 60, 64,
307, 323, 324
- aliteracja 73, 134, 298, 327, 338,
343
- anafora 132, 134
- aria 194, 196
- bajka muzyczna (*favola di musica*)
195
- Berliner Ensemble 124
- Bojowników Getta, kibuc 121–123
- British Broadcasting Corporation
(BBC) 177, 230, 238
- British Council 177
- Burrowsa
Delta 101, 109, 111
Zeta 102
- Camerata florencka 194–196
- cenzura 69
- językowa 70
- tłumaczeniowa 68
- Children's Literature Studies*
(CLS) 217
- Children's Literature Translation
Studies* (CLTS) patrz przekład
literatury dziecięcej
- culling* 102
- cultureme* 66
- czytelnik
idealny 66
konkretny 66
- deiksa społeczna (*social deixis*) 62
- dekonstrukcja patrz demontaż
- deminutyw 84
sufiks deminutywny 74
- demontaż
języka 165, 171
postaci 165
- dendrogram 99, 101–103,
105–107, 109, 111, 112, 397

diachronia 18, 19, 68
 dialekt 57–60, 62, 115, 116, 170,
 231, 307, 312–314, 319, 323
 znaczniki d. (*dialect markers*)
 59
 diaspora 115, 122
 didaskalia 160, 163, 164, 167, 168,
 172, 173
 dominanta semantyczna 308,
 334, 379
 dramaturgia 177, 183, 187, 194
 Dror 118, 119
 dychotomia produkt-proces 19
 dyskurs 19, 24, 27, 105, 106, 118,
 165, 230
 dźwięczność 72, 73, 298
*Eastern European Translation
 Studies* 374
 egzotyzyacja 47, 66, 74, 150, 162,
 163, 169
 ekwiwalent 34, 46, 53, 55, 60, 107,
 163, 206, 208–211, 318, 320
 ekwiwalentny tekst 313
 elementy nacechowane kultu-
 rowo 33–37, 39, 40, 358
 epitafium 120
 epos 146, 147, 151, 153
 narodowy 145, 146
 eufonia 52
 fabuła 106, 164, 166–169, 196,
 223, 283, 299, 312
 fasety 19
 folklor 179, 304, 312
 funkcja
 dosłowna, nazw własnych *patrz*
 nazwa własna
 dydaktyczna, literatury 70
 informatywna, słowa 194
 przenośna, nazw własnych *patrz*
 nazwa własna
 funkcjonalizm 163
 funkcjonalne teorie językowe
 163
 globalizacja 68, 173
 gra językowa 15, 70
 gramatyka kognitywna 18, 24, 29
 grzecznościowe, formy 232
 gwara 60, 179, 181, 187, 188,
 304, 305, 307–309, 312–314,
 318, 319
 Ha-Bamah ha-Ivrit 117
heroic couplet 148
 homonimia 15, 16, 18, 19
 idiomatyczny związek frazeolo-
 giczny 18
 ikonizacja
 fonetyczna 29
 ilościowa 29
 inscenizacja 177, 187
 interiekcja 203–206, 210–212
 interpretacja 19–23, 27–29, 39,
 74, 109, 153, 162, 187, 216, 272,
 308, 328
 intertekstualność 151, 219

- Jakobsona, model funkcji komunikacji 36, 397
- jednoznaczność (monosemia) 16, 17
- języka, jednostka 18
- językoznawstwo kognitywne 20, 21, 381–383
- Jung Jidysz 117
- kalka 55, 205, 208, 210
- kanibalizm kulturowy 72
- kanon 83, 147, 372, 375
- karykatura 178
- kognitywny, wyidealizowany model (ICM) 26
- kolokwializacja 60, 61
- kolokwializm 187
- komiks 9, 203–206, 208, 209, 212, 216
- komizm 71, 88, 369
- językowy 260
- sytuacyjny 71
- konotacja 34, 49, 51, 52, 59, 138, 139, 254, 307, 308, 334
- kontekst kulturowy 63, 187, 318, 323
- korpus 101–103, 106, 108, 204
- książka obrazkowa (*picture-book*) 215–222, 226, 228
- kultura dziecięcego karnawału 74
- leksja 272
- leksykalizacja deminutywna 60, 61
- wiejska 60, 61
- libretto 193, 195, 197–199, 201
- literalizm 163
- literatura osobna 66
- dziecięca w przekładzie *patrz* przekład literatury dziecięcej
- martyrologia 116
- matryca domen poznawczych 20
- metonimia 35
- Most Frequent Word* (MFW) 102
- nacechowanie emocjonalne 136, 138, 139
- napisy 9, 60, 198, 199, 229–232, 234–237, 243, 255, 266
- narracja 22, 23, 75, 84, 104–106, 152, 193, 260, 284, 289, 375
- National Theatre 159
- naturalizm 161
- nazwa własna funkcja dosłowna n. w. 46
- funkcja przenośna n. w. 46
- przekład n. w. 45, 46, 51, 53, 55
- słowotwórcze zdolności n. w. 51
- tożsamość n. w. 49
- neoklasycyzm 161
- neologizm 51, 70, 71, 73, 212
- neutralizacja 59, 60, 62, 304, 308, 315, 323
- niejasność (*vagueness*) 15–17, 20, 21, 26, 30, 139, 219
- niejednoznaczność (*ambiguity*) 15, 289

nieprzekładalność 15, 21, 22, 372
numerologia 120
obcość 66, 67, 74, 162, 186, 319
odbiorca
 docelowy 47, 51, 59, 67,
 146, 148, 150, 152, 231, 313,
 323, 363
 modelowy 66
 rzeczywisty 66
oksytoniczny, akcent 53
oniryzm 130
onomastyka 45
onomatopeja 93, 203–205, 209,
 210, 212, 327
opera 9, 193–199
parafraza 34, 169, 206
paralelizm 131, 132, 134, 139,
 330, 343
parodia 71, 219, 221–224
patriotyzm 146, 149, 150
pentametr jambiczny 148, 150,
 152
pieśń
 żałobna 115, 120
płynność języka 162
podwójny adresat 71
poemat epicki 147
polifonia 19
polisemia 9, 15–21, 23, 25, 29,
 324
popkultura 165
postmodernizm 218–220
powieść historyczna 148
pre-znaczenia (*pre-meanings*) 19
przekład
 audiowizualny 60, 212, 231,
 243, 244, 254, 382
 dialektu 57, 59, 60, 62, 312
 dosłowny 34, 51, 124, 162,
 170, 183
 dramatu 159, 160–164, 187
 etyka p. 375
 hermeneutyka p. 373
 humor w p. 71, 266, 267
 integralność p. 194
 intersemiotyczny 193, 379
 komiksu 9, 206
 kontekstu kulturowego 91
 książki obrazkowej 215, 226
 kulturowy 179, 183, 185
 literacki 21, 22, 60, 322
 literatury dziecięcej 9, 65, 75,
 77–79, 218, 228
 meliczny 198
 multimodalny 9
 nazw własnych *patrz* nazwa
 własna
 poetycki 147
 pośredni 99, 100
 powieści hipertekstowej 272
 przypisy w p. 34–40, 47, 51, 55,
 67, 68, 187, 284, 313
 starzenie się p. 85
 tabu w p. 68

- wersji lektorskiej 260
 wewnątrzjęzykowy (intra-lingwalny) 28, 68, 193, 379
 właściwy 194
 wolny 67, 162
 przekładalność 21
 psychologizacja 167
 psychologizm 165, 167
 puryfikacja 68, 69
 R (program statystyczny) 101
 referent 46
 rejestr 138–140, 170, 171, 173, 211, 225, 235, 236, 328
 relatywizacja 60, 61
 Royal Court Theatre 159, 164, 166, 169
 ruch na rzecz praw czarnoskórej społeczności USA 58
 rustykalizacja 60, 62
 rutyna poznawcza 18
 rzeczownik relacyjny 24
 samoreferencyjność (*self-referentiality*) 219
 sceniczność 160, 162, 163, 173
scots 305, 313, 314
 Seklerzy 181
 socjolekt 170
 solarystyka 106
 stylistyka 109, 376
 komputerowa 101
 stylometria 109
 symbolizm 129, 131, 139
 Yeatsa, praktyka symbolistyczna 130, 131
 szok kulturowy 186
 świat przedstawiony 67, 178–180, 183, 184, 186, 219, 260, 261, 305–308, 313, 322
 teatr
 brytyjski model t. 159
 polski model t. 164
 tekst
 sceniczny 161, 187
 wtórny 186
think-tank 165
 tłumacz
 -praktyk (*translator-practitioner*) 161
 dramatu 160, 161, 173
 ingerencja t. 35, 39, 67–69, 75, 336
 literacki 161
 lojalność t. wobec autora 75, 76
 niewidzialność t. 148
 odpowiedzialność t. 163
 teatralny 161
 widzialność t. 162–164
 toponim 47
toy book 216
 transfer
 kulturowy 40
 międzykulturowy 66, 68, 180
 transkrypcja 46, 51–55, 115, 124, 234

transliteracja 45, 50–55
transpozycja 49, 51, 54, 55
trzynastozgłoskowiec 145, 150
twarz
 negatywna 236
 pozytywna 236
Übersetzungswissenschaften 377
udomowienie 47, 66, 74, 108, 148,
 159, 160, 162, 163, 171, 173, 225,
 261, 334, 356, 368
uniwersalizm 150, 169
uprzedzenie etnocentryczne
 (*ethnocentric bias*) 230
wariantywność 49
WCopyfind 101, 103, 105, 107, 111
wersyfikacja 131, 139
wielorakość znaczeń (*multiplicity
of meaning*) 219
wieloznaczność 15–30, 93, 94,
 165, 290
 gramatyczna 24
 morfologiczna 24
Worldcat 122
wulgaryzacja 170
wulgaryzm 165, 170, 211
zabawa (*playfulness*) 219
zacieranie różnic (*blurring distinc-
tions*) 218
zapożyczenie 89, 179, 358
zdrobnienie 24, 25, 49, 50, 62, 74,
 75, 85, 315
żargon 116, 243, 343
żart językowy 71, 185
Żydowska Organizacja Bojowa 118
Żydowski Instytut Naukowy
 (YIVO) 116

Spis ilustracji

- 36 **Model funkcji komunikacji Jakobsona.** Roman Jakobson. 1960. *Closing Statements. Linguistics and Poetics* [w:] Sebeok, Thomas A. (red.) *Style in Language*. London – New York: MIT Press, John Wiley & Sons. Tłum. Ryszard Kurpiel.
- 38 **Poziom satysfakcji z lektury tekstu bez przypisów.** Ryszard Kurpiel.
- 38 **Poziom satysfakcji z lektury tekstu z przypisami.** Ryszard Kurpiel.
- 103 **Dendrogram rozdziałów *Solaris* w obu tłumaczeniach.** Wygenerowany przy pomocy pakietu *stylo* w programie R. Jakub Szpak.
- 220 **Oryginalna okładka *The Stinky Cheese Man...*** Lane Smith.
- 222 **Spadający spis treści w tłumaczeniu Karoliny Rybickiej.** Lane Smith, Aleksandra Słowińska.
- 223 **Wijący się włos w bajce *Żółt i Królik Długowłosey*.** Lane Smith, Aleksandra Słowińska.
- 224 **Polska wersja okładki *The Stinky Cheese Man...*** Aleksandra Słowińska (za zgodą Lane'a Smitha).
- 371 **Piotr de Bończa Bukowski, Magda Heydel i Mateusz Chaberski.** Fot. Paulina Wątor.

Pragniemy zaprezentować trzeci tom z serii *Wkład w przekład*, rezultat 9. edycji Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych, organizowanych przez studentów Instytutu Filologii Angielskiej UJ i Katedry UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową. W niniejszym tomie znajdują Państwo zapis wybranych wystąpień uczestników konferencji, a także rezultaty ich praktycznych zmagania z przekładem.

„Tom prezentuje się okazale, zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym. Jest doskonałym obrazem dynamicznie rozwijających się studiów przekładoznawczych i przeglądem dużych osiągnięć oraz poziomu naukowego studentów biorących udział w 9. Studenckich Warsztatach Tłumaczeniowych. Kolejną dużą zaletą tomu jest fakt połączenia referatów studentów i utytułowanych wykładowców w najlepszej uniwersyteckiej tradycji. (...) Włączenie materiałów z paneli, które tak naprawdę były samym sercem Warsztatów, pozwala docenić umiejętności translatorskie uczestników, którzy zmierzyl się z bardzo różnorodnymi wyzwaniemami.”

prof. dr hab. Marta Gibińska-Marzec

ISBN 978-83-64057-67-0

WWW.HA.ART.PL

PUBLIKACJA BEZPŁATNA

korporacja ha!art



RADA KÓŁ NAUKOWYCH
UNIwersYTETU Jagiellońskiego

