

# **Translatorica & Translata**

**1 / 2 0 1 8**



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

# **Translatorica & Translata**

**1 / 2 0 1 8**

**edenda curaverunt**

**Tamara Roszak et Iwona Witczak-Plisiecka**

 **WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO**  
Łódź 2018

## TRANSLATORICA & TRANSLATA

### KOMITET REDAKCYJNY

*Tamara Roszak* (redaktor naczelna)  
*Artur Gałkowski, Iwona Witczak-Plisiecka, Maria Judyta Woźniak*

### RADA NAUKOWA

*Łukasz Berezowski, Vasyl Bialyk, Vladimír Biloveský, Łukasz Bogucki, Orazio Antonio Bologna*  
*Jadwiga Czerwińska, Paolo D'Achille, Zsuzsanna Fábrián, Uta Felten*  
*Artur Gałkowski, Giovanni Gobber, Jean-Pierre Goudaillier, Margreta Grigorova*  
*María José Hernández Guerrero, Joanna Jabłkowska, Elżbieta Jamrozik, Joanna Jurewicz*  
*Alicja Kacprzak, Elżbieta Kaprał, Domenica Minniti Gonias, Mihaela Munteanu Siserman*  
*Eva Muñoz Raya, Piero Polidoro, Jaroslav Petrovič Red'kva, Raffaele Ruggiero*  
*Wojciech Soliński, Jan Sosnowski, Roman Sosnowski, Mikołaj Szymański, Silvo Torkar*

### RECENZENCI

*Anna Bączkowska, Łukasz Bogucki, Mikołaj Deckert, Giovanni Gobber, Elżbieta Jamrozik*  
*Alicja Kacprzak, Elżbieta Kaprał, Jadwiga Maszewska, Wojciech Soliński, Jan Sosnowski*  
*Roman Sosnowski, Magdalena Szeplińska-Baran, Mikołaj Szymański, Jacqueline Visconti*

### REDAKTOR INICJUJĄCY

*Agnieszka Kałowska*

### KOREKTA TECHNICZNA

*Elżbieta Rzymkowska*

### PROJEKT OKŁADKI

*Katarzyna Turkowska*

Adres redakcji  
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173  
[www.czasopisma.uni.lodz.pl/tt](http://www.czasopisma.uni.lodz.pl/tt)  
e-mail: [translatorica@uni.lodz.pl](mailto:translatorica@uni.lodz.pl)

© Copyright by Authors, Łódź 2018  
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

ISSN 2544-9796

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.07791.16.0.C

Ark. wyd. 6,0; ark. druk. 7,125

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8  
[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
tel. +48 42 665 58 63

# Spis treści

Agata Łuka

- Izometrycznie czy z rymem?**  
**Nowy przekład zbioru „Basia” (Pocałunki) Ianusa Secundusa** 7

Weronika Sztorc

- Inferno* and *Los Caprichos* of a Translator.**  
**Translation of Intertextual References in Andrzej Bursa’s Poems** 17

Katarzyna Misiewicz

- Substytucja jako narzędzie tłumacza poezji.**  
**Pietro Marchesani i poezja Wisławy Szymborskiej** 29

Karolina Szymczak

- Świat mitologii słowiańskiej w ujęciu baśniowym.**  
**Strategie przekładu nazwy *Bjesomar* na podstawie utworu Ivany Brlić-Mažuranić** 39

Roman Sosnowski

- Nobilitazione come scelta traduttiva. Il caso di *Tre metri sopra il cielo* di Federico Moccia nella traduzione polacca** 49

Patrycja Maślowska

- Nietypowe rozwiązania translatorskie w tłumaczeniu tekstu naukowego na przykładzie *Nadzorować i karać* Michela Foucault** 61

Jakub Wardęga

- Możliwy wpływ doktryny na Biblię na przykładzie Eucharystii** 71

Elżbieta Benkowska

**Tłumaczenie to zawsze interpretacja – uwagi o przekładzie  
napisów do filmu** 81

Ewa Urbaniak

**La traduzione delle espressioni deittiche** 93

Agata Klimczak-Pawlak

**Intercultural Competence in Translator Training** 103

**Agata Łuka\***

## Izometrycznie czy z rymem? Nowy przekład zbioru *Basia (Pocałunki)* Ianusa Secundusa

Jan Everaerts, poeta z Hagi, zwany z łacińska Ianusem Secundusem (1511–1536) pozostawił po sobie m. in. przekłady z greki na łacinę, epigramaty, listy i dzienniki podróży, ale znany jest przede wszystkim jako autor utworów miłosnych: księgi elegii zatytułowanej *Iulia (Julia)* na cześć jego pierwszej ukochanej oraz słynnego zbioru 19 utworów pt. *Basia (Pocałunki)* poświęconego drugiej wielkiej miłości poety, którą opiewał pod imieniem Neaera. *Basia* były chętnie czytane, naśladowane, opracowywane i przekładane tak przez twórców współczesnych Secundusowi, jak i późniejszych. Do dzisiaj doczekały się wielu mniej lub bardziej wiernych oryginałowi przekładów na języki europejskie. Po polsku mamy wolny przekład fragmentów wybranych utworów zbioru *Basia* pióra Juliana Ejsmonda, zamieszczony w antologii zatytułowanej *Podręcznik całowania* (Ejsmond 1985: 68–69, 72–74, 79–80, 92, 133–135, 205–207)<sup>1</sup> oraz ekwimetryczne tłumaczenie całości zbioru dokonane na podstawie przekładu filologicznego Ksawerego Sajewicza przez Wiesława Sienkiewicza (Secundus 1991), posiłkującego się podczas pracy również rosyjskim przekładem S.W. Szerwińskiego. Sienkiewicz pisze we wstępie, że jego przekład jest „pierwszą próbą wprowadzenia twórczości Secundusa w obieg kultury polskiej” (Secundus 1991: 7), ale nie jest to prawdą – przed nim przełożył *Basia* Arnold Spaet (Secundus 1932), otwierając swą publikacją zbiór *Parnassos*.

---

\* Katolicki Uniwersytet Lubelski, e-mail: [pannonia@kul.lublin.pl](mailto:pannonia@kul.lublin.pl)

<sup>1</sup> Publikacja ukazała się po raz pierwszy w roku 1923, nakładem Towarzystwa Wydawniczego Ignis. Opracowanie zawiera przekład fragmentów *Basium* 4, 5, 6, 14, 16, 17, 18 i 19.

W niniejszym artykule prezentuję zarówno spostrzeżenia dotyczące wybranych tłumaczeń, jak i próbkę własnego przekładu Secundusowych „buziaków”<sup>2</sup>.

*Basia* to zbiór pełny motywów i zwrotów znanych z antycznych wierszy o całowaniu, z najbardziej chyba rozpoznawalnym Katullusowym *da mi basia mille*<sup>3</sup> – „daj buziów tysiąc”, jak to wieki później przełożył Franciszek Dionizy Kniaźnin<sup>4</sup>. Herman Sternbach pisze w recenzji przekładu Spaeta: „Czytelnik, obznajomiony z literaturą łacińską, znajdzie niewątpliwie w *Basia* niejedno z erotycznego inwentarza, znanego mu z przebogatej domeny miłosnej Owidiusa i triumvirów miłości<sup>5</sup> [...]. Artyzm zaś leży w tem, że dla jednego i tego samego motywu [poeta] dziewiętnaście znalazł warjacyj, które ani nie nużą, ani nie nudzą” (Sternbach 1932). „Pocałunkowe” wiersze Secundusa to nie tylko księga rachunkowa, ale i podręcznik *artis basiandi* (usta nieraz radzą sobie same, innym razem przychodzą im w sukurs język i zęby). Jak antycznym, tak i Secundusowym „całowankom”<sup>6</sup> nieobcy jest ból, i to nie tylko będący psychiczną udręką wywołaną niespełnieniem w miłości, ale i ból fizyczny. Nie brak tu też pary gołębi, ukazanych jako *magistri basiorum*, ani opisu konsekwencji pocałunku – zjednoczenia zakochanych poprzez wymianę dusz<sup>7</sup>, chciałoby się powiedzieć, metodą usta-usta, i nie jest to, bynajmniej, tylko wymiana oddechów, o jakiej donosi Bolesław Leśmian słowami: „Tchem się swoim do tchu jej przedostał”, mówiąc o takim, co przemocą dziewczynę „sponiewierał wargami”<sup>8</sup> (i nie tylko to). Secundus nie jest jedynym naśladowcą antycznych mistrzów pocałunku, temat ten podejmowali przed nim inni poeci renesansowi, jak Giovanni Pontano w zbiorze *Amores* czy Kallimach Buonacorsi w swych *Carmina* (*De suavio Fanniae* 41; *De suavio Fanniae* 50; *Ad Fanniam* 61)<sup>9</sup>. Chociaż za pierwszego naśladowcę Katulla uznaje się Antonia Boccadellego zwanego Panormitą, to przełomu w lekturze i naśladowaniu poety z Werony dokonał przyjaciel i uczeń Panormity,

2 Przekład zbioru *Basia* jest częścią książki zawierającej przekład i omówienie dzieł poetyckich Secundusa (Secundus 2018, w przygotowaniu do druku).

3 *Carmen* 5 (*Vivamus, mea Lesbia*), w. 7 (Catullus 1980: 4–5).

4 To urocze sformułowanie znajduje się w będącym parafrazą wiersza Katullusa erotyku Kniaźnina (*Erotyki* VI 10: *Z Katulla* [1]) o incipicie *Żyjmy, ma Rózo* (Katullus 1956: 144).

5 *Triumviri amoris* to Katullus, Tibullus i Propercjusz.

6 Słowem „całowanki” przekładał Katullusowe *Basia* Sęp Szarzyński. Powtarzam to za Grażyną Urban-Godziek (2009: 40).

7 Motyw pocałunku „wyposażony w średniowieczno-petrarkistowską magiczną moc” wykorzystał Secundus również w elegiach (I 3, I 4 i I 5) (Urban-Godziek 2005: 130 i 132).

8 Wiersz pt. *Mak*, w. 8 (Leśmian 1989: 48).

9 O motywach klasycznych w dotyczących pocałunków wierszach Kallimacha i Pontana wspomina M. Łukaszewicz-Chantry (2014: 102–104). O „pocałunkowych” wierszach Pontana i jego roli jako poetyckiego pośrednika między Katullem a poetami renesansu pisze G. Urban-Godziek (2009: 49–58).



Giovanni Pontano, będący wraz ze swym odkryciem – kluczem do zrozumienia Katullusa za pomocą jego naśladowcy, Marcjalisa – ogniwem łączącym pomiędzy Katullusem a literaturą renesansową<sup>10</sup>. *Basia* to kronika gestów i emocji towarzyszących całowaniu, od spojrzeń, uścisków i próśb o pocałunek, poprzez zdawkowe cmoknięcia w usta, przekomarżanie się, niecierpliwość, podniecenie, aż do *petite mort*, „niedoumierania”, jak tego typu finał spotkania nazwał znawca tematu, a przynajmniej na takiego się kreujący, Bolesław Leśmian (Leśmian 1989)<sup>11</sup>. Słowem, „w tych 19 dyferencjach całowania leży cała skala uczuć, rytmów i tonów serca i zmysłów, jakie budzi miłość, przeżywana jako potęga kosmiczna” (Sternbach 1932: 200).

Zza tak barwnego wachlarza doznań, rozpiętego z artyzmem i finezją, Muza spogląda na tłumacza z kuszącym uśmiechem zachęty, niemniej czyha nań również niebezpieczeństwo utraty kolorytu oryginału. Nie śmiałabym oceniać tłumaczy, którzy podjęli próbę przyswojenia polszczyźnie Secundusowego zbioru *Basia*, chciałabym jednak odnieść się do nich, mimo że sięgnęłam po ich przekłady dopiero po dokonaniu własnego, by uniknąć sugerowania się rozwiązaniami translatorskimi i pomysłami innych. Pominę tutaj parafrazy Juliana Ejsmonda, którego celem nie było zresztą dostarczenie czytelnikowi przekładu wierszy Secundusa, lecz tylko przypomnienie go jako jednego z wielu autorów piszących o całowaniu. Trzeba jednak przyznać, że propozycje Ejsmonda cechuje polot, fantazja i poczucie humoru, znane czytelnikowi z jego przekładu *Sztuki kochania* Owidiusza (Owidiusz brw). Z kolei przekład Wiesława Sienkiewicza wydaje się chropawy, niedopracowany, roboczy nawet, a miejscami rażą w nim błędy stylistyczne (np. w w. 1 *Basium* 3: „Dla mnie daruj całusa”), co czyni tłumaczenie trudnym w odbiorze. Tłumacz zachował rytm zastosowanych przez Secundusa miar, a są to: dystych elegijny (*Basium* 1, 3, 6, 10, 11, 13, 15, 17 i 19), dystych pytyjsko-jambiczny I (*Basium* 2), jedenastozgłoskowiec falecejski (*Basium* 4, 5, 12, 14, 18), glikonej i ferekratej (*Basium* 7), dymetr jambiczny katalektyczny (*Basium* 8), strofa alcejska (*Basium* 9), strofa asklepiadejsko-glikonejska II (*Basium* 16). Odzwierciedlenie metryki oryginału niewątpliwie wymagało wiele trudu, niemniej tłumaczenie zdaje się nużącym i sztucznym właśnie ze względu na ekwimetrię. W polskiej tradycji

---

<sup>10</sup> W zbiorze *Hermaphroditus* (1425) Panormita raczej nawiązuje do Katullusa, niż go naśladuje; inspiracją tego obscenicznego zbioru epigramatów były głównie *Carmina Priapea*, utwory Marcjalisa i Plauta. Ale to on rozpowszechnił użycie jedenastozgłoskowca falecejskiego, który dzięki patronatowi Katullusa został uznany za drugie metrum epigramatyczne. Pontano z kolei dał swojej epoce czytanie Werończyka przez pryzmat epigramatów Marcjalisa – „odarte z liryzmu i subtelności właściwej Katullusowi, motywy jego poezji w dużej mierze ukształtowały europejską recepcję pierwszego liryka rzymskiego” (Urban-Godziek 2009: 42–43).

<sup>11</sup> Wiersz pt. *Nocą umówioną*, w. 12 (Leśmian 1989: 108). W podobnym kontekście w w. 7 wiersza pt. *Gad* pojawia się „rozkosz trwalsza nad zgon” (Leśmian 1989: 39).

przekładu dominują tłumaczenia rymowane<sup>12</sup> oraz rytmizowane; ze względu na to, że większość antycznych miar wierszowych brzmi po polsku nienaturalnie czy wręcz wymuszenie, niezwykle rzadko natrafiamy na przekład skomponowany tak, by czytelnik poznał rytm łacińskiego oryginału, przy czym w najlepszej sytuacji jest w liryce strofa saficka przyswojona polszczyźnie przez Jana Kochanowskiego (1530–1584), a w epice heksametr<sup>13</sup>. W moim odczuciu najbardziej wyrafinowany, trafny i pomysłowy jest przekład Arnolda Spaeta, inwencją dorównujący Secundusowi, rymowany (jedynie *Basium* 6, naśladujące dystych elegijny, jest pozbawione rymów), zazwyczaj z podziałem na strofy, z ciekawymi rozwiązaniami, jak np. w *Basium* 5, ujętym w cztery strofy czterowersowe, z których każda zakończona jest wezwaniem: „Neero!”. Moje własne propozycje przekładu zbioru *Basia* to zarówno tłumaczenie ekwimetryczne (jednak!), jak i rymowane, a niekiedy posiadające obie te cechy. Postanowiłam również, co w naszej rodzimej poezji jest zjawiskiem przyjętym, nadać utworom tytuły<sup>14</sup>. Ocenę swych wyborów i decyzji translatorskich pozostawiam Czytelnikowi.

### *Basium* 3

Da mihi suaviolum, dicebam, blanda puella;  
libasti labris mox mea labra tuis.  
Inde, velut presso qui territus angue resultat,  
ora repente meo vellis ab ore procul.  
Non hoc suaviolum dare, lux mea, sed dare tantum  
est desiderium flebile suavioli.

<sup>12</sup> Więcej o tradycji rymu w polskim przekładzie antycznych dzieł greckich i łacińskich pisze Ewa Skwara (2012: 150–164).

<sup>13</sup> Więcej piszę o tym, omawiając niektóre przekłady Horacego (Łuka 2014: 80–84).

<sup>14</sup> Niektóre tytuły są cytatami z literatury polskiej, przywodzącymi na myśl tekst źródłowy, co jest zabiegiem zamierzonym. Dla łatwiejszej identyfikacji utworów pozostawiłam numerację przyjętą w wydaniach zbioru *Basia* Secundusa. Moja propozycja tytułów wygląda następująco: 1. Geneza pocałunku. 2. Pocałunek poza grób. 3. Usta spłoszone. 4. Pocałunek jej, ach, nektar boski! (zaczerpnięte z *Dziadów* części IV, w. 314 Adama Mickiewicza, 1994: 52). 5. Całuj, całuj gorąco (z piosenki Violetty Villas *Całuj gorąco*, muz. M. Sewen, sł. A. Jastrzębiec-Kozłowski, 1986). 6. Pocałuj raz, pocałuj dwa (z piosenki Marty Mirskiej pod tym samym tytułem, muz. J. Styne, sł. polskie H. Rostworowski, 1948). 7. Patrząc czy całować. 8. Pocałunek modliszki. 9. Długo całusowy. 10. Gra w buziaki. 11. Usta prawdy. 12. Niewinne pocałunki. 13. Życiodajny pocałunek. 14. Kto po wzięciu pocałunku i po dalszą część nie sięga... (z przekładu Owidiuszowej *Ars amatoria* pióra J. Ejsmonda, *Sztuka kochania* I 15, w. 377–378, Owidiusz brw: 23). 15. Warg ogród wonny. 16. Instrukcja całowania. 17. Masz takie usta czerwone... (z piosenki Ewy Demarczyk *Groszki i róże*, muz. Z. Konieczny, sł. H. Rostworowski i J. Kacper, 1966). 18. Najpiękniejsze usta świata. 19. Usta słodkie jak miód.

**3. Usta spłoszone**

Powiedziałem: „Daj buziaka, nimfo słodkousta”,  
 A ty na to bez wahania cmoknęłaś mnie w usta,  
 Lecz choć takim wykazałaś się temperamentem,  
 Jakbyś węża nadepnęła, cofasz się ze wstrętem.  
 I to ma być pocałunek? Nie! To, mówiąc szczerze,  
 Zaostrzenie apetytu, że aż rozpacz bierze! (A.Ł.)

***Basium 10***

Non sunt certa meam moveant quae basia mentem,  
 uda labris udis conseris, uda iuvant;  
 nec sua basiolis non est quoque gratia siccis,  
 fluxit ab his tepidus saepe sub ossa vapor.  
 Dulce quoque est oculis nutantibus oscula ferre,  
 auctoresque sui demeruisse mali:  
 sive genis totis, totive incumbere collo,  
 seu niveis umeris, seu sinui niveo,  
 et totas livore genas, collumque notare,  
 candidulosque humeros, candidulumque sinum;  
 seu labris querulis titubantem sugere linguam,  
 et miscere duas iuncta per ora animas,  
 inque peregrinum diffundere corpus utramque,  
 languet in extremo cum moribundus amor.  
 Me breve, me longum capiet, laxumque, tenaxque,  
 seu mihi das, seu do, lux, tibi basiolum.  
 Qualia sed sumes, nunquam mihi talia redde:  
 diversis varium ludat uterque modis.  
 At quem deficit varianda figura priorem,  
 legem submissis audiat hanc oculis,  
 ut, quot utrimque prius data sint, tot basia solus  
 dulcia victori det, totidemque modis.

**10. Gra w buziaki**

Właściwie nie wiem, jakie pocałunki są najfajniejsze...  
 Bardzo lubię na przykład wilgotny dotyk twych warg,  
 Ale muśnięcia ustami także mają swój urok,  
 W takich chwilach gorących rozkoszy przeszywa mnie prąd.  
 Przyjemnie jest też całować oczy twoje przymknięte,  
 W ten sposób się przymilając tym sprawcom udręki mej.  
 Miło jest obsypywać pocałunkami policzki,  
 Szyję, ramiona śnieżne i śnieżną twoją pierś.

Śladami ukąszeń miłosnych policzki i szyję naznaczyć,  
 I śnieżnobiałe ramiona, i piersi białe jak śnieg,  
 Lub ssać wśród westchnień twój język w ustach moich błędzący  
 I duszę z duszą połączyć, przywarłszy ustami do ust,  
 I trwając w tym pocałunku, duszami się w końcu zamienić,  
 Gdy miłość z sił już opada, jakby dotknęła jej śmierć.  
 Spodoba mi się krótki, długi, nieśmiały, namiętny  
 Pocałunek – nieważne, czy ja całuję, czy ty.  
 Tylko nie odpowiadaj całusem mi takim samym,  
 Niech każdy ruch wygląda inaczej w grze naszych ust.  
 A komu zabraknie pomysłu na kolejną figurę,  
 Z pokorą pokonanego niech słuchoa reguły tej:  
 Ile razy cię pocałowano, tyle razy ty teraz  
 I na tyle samo sposobów całuj zwycięzcę w tej grze. (A.Ł.)

### *Basium 17*

Qualem purpureo diffundit mane colorem  
 quae rosa nocturnis roribus immaduit;  
 matutina rubent dominae sic oscula nostrae,  
 basiolis, longa nocte, rigata meis:  
 quae circum facies niveo candore coronat,  
 virginis ut violam cum tenet alba manus.  
 Tale novum seris cerasum sub floribus ardet,  
 aestatemque, et ver cum simul arbor habet.  
 Me miserum! quare, cum flagrantissima iungis  
 oscula, de thalamo cogor abire tuo?  
 O, saltem labris serva hunc, formosa, ruborem,  
 dum tibi me referet noctis opaca quies.  
 Si tamen interea cuiusquam basia carpent,  
 illa meis fiant pallidiora genis.

### **17. Masz takie usta czerwone...**

Barwą, jaką w purpurze poranka róża roztacza,  
 Gdy nocnej rosy ostatnie kropelki na płatkach jej lśnią,  
 Czerwienią się o poranku usteczka mojej dziewczyny,  
 Gdy, pocałunkami je rosząc, nie dałem im spać długo w noc:  
 Kwitną one przepysznie na śnieżnobiałej twarzyczce,  
 Jak w jasnej dłoni dziewczęcej kwiatuśzek fiołkowy są  
 Albo jak świeża wisienka na jeszcze kwitnącej gałązce,  
 Jakbyś patrzył na drzewo i w lata, i w wiosny czas.

Co za los! Dlaczego zatrzymujesz mnie, całując żarliwie,  
A jednocześnie każesz z sypialni odejść twej?  
Tę czerwień ust, moja piękna, zachowaj przynajmniej do chwili,  
W której mnie tu do ciebie znów przyprowadzi noc,  
Lecz jeśli w międzyczasie innego będziesz całować,  
Niech usta zbledną ci bardziej niż pobladły z zazdrości ja sam. (A.Ł.)

---

## Bibliografia

### Źródła i przekłady

- Catullus C.V., 1980, *Carmina*, recogn. brevisque annotatione critica instruxit R.A.B. Mynors, Oxonii.
- Katullus, 1956, *Poezje*, przeł. A. Świderkówna, oprac. J. Krókowski, Wrocław–Kraków.
- Owidiusz [brw], *Sztuka kochania*, wolny przekład J. Ejsmonda, Lublin.
- Secundus I., 1932, *Pocałunki*, z łac. oryginału przeł. A. Spaet, wstęp napisał R. Ganszyniec, Lwów.
- Secundus I.N., 1991, *Pocałunki*, przeł. W. Sienkiewicz, Kraków.
- Secundus I., 2018, *Poezje*, przeł. A. Łuka, Lublin (w przygotowaniu do druku).

### Słowniki i opracowania

- Ejsmond J., 1985, *Podręcznik całowania*, Warszawa.
- Forcellini (red.), 1940, *Lexicon Totius Latinitatis*, Ae. Forcellini, t. III, Patavii.
- Grimal P., 1987, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. nauk. J. Łanowski, hasła przeł. M. Bronarska i in., przedmowę przeł. J. Łanowski, Wrocław.
- Łuka A., 2014, *Translatorские losy pieśni Horacego Ad Lydiam meretricem*, „Między Oryginałem a Przekładem” 26, *Przekład w kulturze*, s. 79–100.
- Łukaszewicz-Chantry M., 2014, *Kobieta jako postać literacka w łacińskiej poezji renesansu. Italia i Polska*, Wrocław.
- Plezia M. (red.), 1999, *Słownik łacińsko-polski*, t. IV, Warszawa.
- Skwara E., 2012, *Kłopotliwi mistrzowie, czyli o rymotwórcach tłumaczących literaturę antyczną*, „Przekładaniec” 26, Kraków, s. 150–164.
- Sternbach H., 1932, *Joannes Secundus, Pocałunki*, przeł. A. Spaet, wstęp napisał R. Ganszyniec (recenzja), „Kwartalnik Klasyczny” 6/2, s. 200.
- Urban-Godziek G., 2005, *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i w Europie*, Kraków.

Urban-Godziek G., 2009, *Magistri basiorum – neoplatońskie wariacje na temat katullańskich pocałunków. Od Giovannniego Pontana do Jacobusa Pontanusa*, [w:] K. Rzepkowski (red.), *Aemulatio & Imitatio. Powrót pisarzy starożytnych w epoce renesansu*, Warszawa, s. 39–58.

## Pozostałe

Leśmian B., 1989, *Poezje wybrane*, wybór i wstęp Cz.M. Szczepaniak, Warszawa.

Mickiewicz A., 1994, *Dziady*, cz. II i IV, Poznań.

---

Agata Łuka

## Choosing between isometry and rhyme. A new Polish translation of Ianus Secundus' *Basia*

### Summary

Jan Everaerts, a poet from The Hague, also known as Ianus Secundus (1511–1536) gave the posterity his translations from Greek into Latin, epigrams, letters and travel diaries among others, but he is mainly known as the author of love poetry: a book of elegies entitled *Iulia* in honor of his first beloved and the famous collection of 19 poems entitled *Basia* (*The Kisses*), written for the other lady of his heart, named Neaera. *Basia* were willingly read, imitated and translated both by contemporaries of Secundus and poets of the next centuries; there are plenty of translations of *Basia* into European languages, more or less faithful to the Latin original. In Polish we may read *Pocałunki* (*The Kisses*) by Arnold Spaet (1932) and by Wiesław Sienkiewicz (1991) – the latter is an isometric translation based on the philological one by Ksawery Sajewicz. The author of the paper presents both observations on selected Polish translations and a sample of her own translation of Secundus' *Basia*.

**Keywords:** Ianus Secundus; *Basia*; Polish translations of Secundus' *Basia*.

## Izometrycznie czy z rymem? Nowy przekład zbioru *Basia (Pocałunki)* Ianusa Secundusa

### *Streszczenie*

Jan Everaerts, poeta z Hagi, zwany z łacińska Ianusem Secundusem (1511–1536) pozostawił po sobie m.in. przekłady z greki na łacinę, epigramaty, listy i dzienniki podróży, ale znany jest głównie jako autor utworów miłosnych: księgi elegii zatytułowanej *Iulia* na cześć jego pierwszej ukochanej oraz słynnego zbioru 19 utworów pt. *Basia (Pocałunki)* poświęconego drugiej wielkiej miłości poety, którą opiewał pod imieniem Neaera. *Basia* były chętnie czytane, naśladowane i przekładane tak przez twórców współczesnych Secundusowi, jak i późniejszych. Do dzisiaj doczekały się one wielu mniej lub bardziej wiernych oryginałowi przekładów na języki europejskie. W przekładzie polskim mamy *Pocałunki* Arnolda Spaeta (1932) oraz Wiesława Sienkiewicza (1991), ten drugi to przekład izometryczny dokonany na podstawie przekładu filologicznego Ksawerego Sajewicza. Autorka artykułu prezentuje zarówno spostrzeżenia dotyczące wybranych polskich tłumaczeń, jak i próbkę własnego przekładu Secundusowych „buziaków”.

**Słowa kluczowe:** Ianus Secundus; *Basia*; przekłady zbioru *Basia* na język polski.





**Weronika Sztorc\***

## *Inferno* and *Los Caprichos* of a Translator. Translation of Intertextual References in Andrzej Bursa's Poems

### **Intertextuality and translation**

The concept of intertextuality, understood as the relationship between texts or other works of art, has been widely discussed by literature and translation researchers ever since Julia Kristevá (1967), inspired by Mikhail Bakhtin's works on dialogism, introduced the term. Roland Barthes (1967) links intertextuality to his own concept of the death of the author. For him, there is no singular, final meaning of a literary text, but instead each work is in itself a plurality of other texts, while the author is but a compiler thereof. What is interesting, he emphasizes that discovering and deciphering intertextual references should serve the reader's pleasure. Similarly, Edward Balcerzan (1998: 96) points out that quotations and paraphrases of literary texts are actually often what determines the basic senses of the work as well as its beauty. Gérard Genette (1982) understands intertextuality less widely, namely as the actual presence of one text within another. Therefore, intertextuality would be typical of quotations, allusions, and plagiarism<sup>1</sup>.

For translation scholars, intertextuality is a very peculiar instance of an erudition allusion (in Olgierd Wojtasiewicz's terms – 1957: 125). Michał Głowiński claims its essence is that such references: “attract the reader's attention, direct it in

---

\* Uniwersytet Warszawski, e-mail: [veronika.sztorc@uw.edu.pl](mailto:veronika.sztorc@uw.edu.pl)

<sup>1</sup> However, he also lists four other types of interrelations between texts: paratextuality (the relationship between the text and paratexts, e.g. prefaces), metatextuality (the relationship between the texts and commentaries on it), architextuality (the relationship between the text and a whole literary genre or whole genres), and hypertextuality (when one text becomes the basis for another, which is the case of parodies or pastiches).

a specific way, not towards the next segment of the text, but towards other texts” (Głowiński 2000: 24, my own translation). Therefore, the interpretation of intertextual references relies on the knowledge of other works or whole genres, traditions or conventions. Sometimes noticing and understanding an intertextual reference is essential for the comprehension of the work as such, whereas in some cases it only adds new senses, but missing it does not blight the interpretation, only impoverishes it (so-called primary versus secondary intertextuality – see Majkiewicz 2008).

Głowiński further claims the role of intertextuality is not only implementing somebody else’s words into the structure of a new work; the author decontextualizes an element (uproots it from the original text, group of texts or tradition) and recontextualizes it in a new setting, where it is supposed to function in a new way, nonetheless still showing a bind with its origins. The borrowed element needs not fulfil the same function as in the text it was taken from; quite the opposite, it may be interpreted in a completely reverse way (Głowiński 2000: 17–18). This might serve, among other things, achieving a satirical or grotesque tone.

Therefore, in order to translate a literary work abounding in intertextual references, it is necessary to track its role in the text as well as analyse its impact on the course of reading, see what the reader needs to do in order to interpret it (e.g. see the connection between the situation presented in the given work and the fate of the character alluded to), find the perspective in which the element referred to ought to be perceived (Głowiński 2000: 19; Budzińska 2008: 19). Only then can such a work be rendered in another language – ideally, the target text ought to evoke very similar associations (according to the classical thesis by Wojtasiewicz 1957), invite the reader to take similar actions (e.g. guess the connection between the elements which are alluded to) and so on.

Additionally, as Anna Majkiewicz (2008) stresses, the translator ought to act not only as a detective, but also as a literary critic, grasping the poetics of the reference, the mechanism thereof and its semantic layer, as well as the so-called “intertextuality markers”. They also need to take account of the reception process in order to remain faithful to the original. This is why finding the recognized equivalent, if it exists, appears only the tip of the iceberg, a decent departure point for the translator’s further reflection.

Balcerzan (1998: 96) indicates two basic ways of dealing with intertextuality: calque and substitution (in other words a cultural equivalent), the former being foreignizing, the latter – domesticating. The choice proves especially vital when the quotation used in the original text is well-known in the source culture, but not in the target one. What Balcerzan stresses is the popularity and the recognisability of the existing translation. There are cases when the translated fragment, even if it recalls the same literary work (e.g. alludes to the same character or recreates a similar story), does not connote in the same way as the original text does. In other words, its place in culture (its importance, its interrelations with other works etc.) is substan-

tially different. Calques allow to preserve the allusion, but weaken its impact. They can work best when the audience knows the given source culture element.

The polar opposite is substitution, which requires seeking a similar, relevant reference in the target literature. In translation into Polish, the result of this procedure is, as Balcerzan puts it, “forcible polonization of non-Polish literature” (Balcerzan 1998: 96, my own translation). Indeed, since in the translated work all the references are taken from the target culture, it does not enrich the target literature in new elements. This solution has all the drawbacks typical of domestication: it prevents the target audience from learning new things, protects their ignorance and infantilizes them, and results in producing a denaturalized, pedagogized work (see e.g. Balcerzan 1998: 133; Oittinen 2000: 74–75 or Stanaszek 2005: 47).

Grzegorz Moroz (2005: 89) provides a case study of the way Bogdan Baran tackled quotations from Shakespeare in his translation of Huxley’s *Brave New World*. The translator presented his own translation, while he could have used one of the “canonical” ones by Paszkowski, Ulrich or Koźmian, which had vital consequences for the impact of the whole novel. It became virtually impossible to recognize the references; the intertextuality and the polyphony of the source text were destroyed. Thus, Moroz insists that when possible, all quotations be replaced with their recognized translations that already exist in the polysystem of the translated literature in the target culture (to put it in Itamar Even-Zohar’s terms).

It is also worthwhile quoting Ritva Leppihalme’s (1997) findings on the ways translators may deal with allusions to other works of art. Her classification was selected for it is very detailed and quite comprehensive. First of all, allusions are divided into proper names allusions and key-phrase allusions. Proper names may be retained in the original form or replaced with their conventional equivalent in the target language (sometimes with some guidance or with explanation, e.g. a note), replaced with other names or omitted (then, the translator may convey the allusion using different means, e.g. a common name, or not).

For key phrases there are more possible solutions: use of a standard translation, literal translation (then, the connotations and the contextual meaning are lost); signaling the allusion in other ways, e.g. with typographical means or mentioning the source; explicit information in the paratext; linguistic features that signal the allusion (marked wording or syntax); replacement with a well recognized target language item; presenting the allusion in an overt way, explicitly; re-creation with a combination of techniques; or else omission of the allusion. It can be noticed that some of the solutions are more subtle than others, and some of them are not always possible to apply. However, Leppihalme’s list of techniques reminds that even if the allusion cannot be rendered in a simple way (e.g. because the literary work referred to is not sufficiently known in the target culture for the reader to recognize the given quotation), omission is not the only solution.

## Andrzej Bursa and his work

Although Andrzej Bursa is considered a rebel who rather attacked the literary tradition than built on it, it cannot be denied he was perfectly apt at benefitting from the work of other writers. He would often use intertextual references in the service of a dialogue, even a dispute. Most often, the poet alludes to – and challenges – Polish Romanticism (see Sztorc 2015), but a number of international references can be found as well. It could seem that those latter are easier to render in English because the works quoted are known outside Poland (for example, the name of “referent P.”, alluding to Franz Kafka’s *The Metamorphosis*, was easy to replace with the recognized equivalent “clerk P.” – a complex network of associations constructed in the poem *Noc długich noży/Night of the Long Knives* did not make this task any more difficult). The purpose of the present paper will be to verify this common-sense assumption by examining the role of intertextual references and seeing what kind of translation problems they pose, as well as in what ways they were tackled by Kevin Christianson and Halina Abłamowicz in their bilingual collection of translations of a wide selection of Bursa’s poems (Bursa 2008).

The present analysis does not aim at presenting all intertextual references in the poems. Those which were chosen appear to be quite diverse (from the point of view of the works alluded to and the function of the reference in the given poem) and intriguing (from the perspective of translation difficulties and translation solutions applied).

Two basic ways of introducing quotations and other allusions may be distinguished in the collected material: first, an “overt” quotation provided with the author’s name (generally deprived of the source work title) – they are most often introduced as mottos above several poems. In Majkiewicz’s (2008) terms these are elementary references. Second, “covert” allusions are not explicitly introduced by the speaking person – their discovery depends to a larger degree on the reader’s skills and erudition. Because these references involve such markers as proper names or specific vocabulary, they fall into Majkiewicz’s (2008) category of explicit references.

## Case studies

Amongst the works included in *Selected Poems* there are five instances of opening a poem with a quotation. Bursa employed fragments of works by Roger Vailland, Rainer Maria Rilke, Berthold Brecht, Adam Mickiewicz, and, what is peculiar, Francisco Goya.

Besides the quotation from Mickiewicz, Bursa had to make use of some already existing translation into English or put forward his own ones. Unfortunately, the sources of the translations are unknown. The quotation from Goya (in *Wizja druga/ The Second Vision*) is atypical in that it does not have its origins in any literary

work, but in a caption under one of the painter's aquatint prints from the cycle *Los Caprichos*, a kind of a satire on the 18<sup>th</sup> century Spanish society. The biggest problem with Goya's ironic inscription from the 63<sup>rd</sup> print, *Miren que graves!* (literally: 'Look how serious!'), is that it does not appear to have any specific recognized equivalent – it was only translated for the sake of exhibition catalogues, both into Polish and English. In Poland, it is most often rendered as *Niech wiedzą jacyśmy dostojni* (see Woźniak and Rissmann 1998), although it is difficult to establish whether any Polish version of this caption was released in Bursa's lifetime. The poet did not choose this equivalent and either made use of some other version he found or heard, or else translated the sentence from Spanish by himself: in his motto, the title is *Patrzcie jacy oni dostojni*. In comparison with the formerly mentioned Polish version, there is a modulation of perspective, from the first person plural into the third person plural (in this respect the original is ambiguous).

Amongst the most popular English versions there are at least two, very similar to each other: *See how serious they are* (see Auburn and Frazer 1960) or *Look how solemn they are!* (see National Gallery of Canada 2012). They are both very close to Bursa's interpretation (third person plural). Christianson and Abłamowicz's version, however, appears disconcertingly far from them both. What is worth emphasizing is that it appears highly doubtful that they chose any existing translation because their proposition is not only rather loosely bound with what Goya wrote, but also awkward sounding in English; it is not even an adequate translation of Bursa's version: *Behold the guests how honorable they look*. Such a choice does not seem justifiable, but it should be admitted that it does not make the reference indecipherable – fortunately enough, the poet decided to provide the source of the quotation, which the translators did as well. Therefore, the allusion is identifiable only thanks to the explicit meta-text data – this is one of the techniques presented by Leppihalme, but it is a pity that the translators rely on such extra information, while they could have made it possible to recognize the quotation as such, too.

An easier task was to translate the explicit reference to Rembrandt's painting *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*, appearing in the text *\*\*\* Inaczej wyobrażałem sobie śmierć (\*\*\*) I had imagined death differently*). The speaking person bitterly compares life and the hardships it offers to the anatomy lesson of Dr. Tulp (thus providing an onomastic marker of intertextuality). The masterpiece is popular both in the source and in the target culture; also the titles are very similar – both versions include the doctor's name. Thus, sufficed it to translate the abbreviation *dr* into the English *Dr*. This procedure might be classified as finding a recognized equivalent of the whole name.

A borderline case (between "overt" quotations provided with information on their sources and "covert" ones) appears the fragment from Alexander Pushkin cited in *Tęsknota Michaiła Lermontowa (The Yearning of Mikhail Lermontov)*. The line, introduced by the verse: "Powtórzy słowa nie swojego wiersza" ("Then will he recite a poem not his own") is given in a transcription from Russian. In the poem re-printed in *Se-*

*lected Poems*, the quotation was additionally marked with italics, even if this was not the case in the original Polish edition (Bursa 1958). Bursa did not include any information on the real source of the line, which originates from a very famous poem without a title, generally referred to as (*Я вас любил*) ('I loved you').

Now, there are at least two major aspects to the translator's task. First of all, the quotation ought to be correctly identified. Second of all, it should be decided whether to use the English-style transcription of the Russian original (a foreignizing solution) or to give the English translation with or without additional explanation. There could possibly be no reasonable motivation for quoting the poem in Russian (in the Cyrillic alphabet) – Bursa himself did not do it, he slightly moved Pushkin closer to the Polish readership. What Christianson and Abłamowicz did was domesticate this fragment, which seems fully justified because the English transcription of Russian is not equally easy to understand to the English-speaking audience as the Polish transcription is to the Polish-speaking readership, thus such a pair of texts would not evoke the same set of associations in both audiences. Russian and Polish belong to the same, Slavic, language family, so the degree of similarity between them is substantially larger than that between Russian and English.

Moreover, the full text in English was provided in a footnote, but with no bibliographical data like the title or the translator's name. It should be probably assumed that the translation was prepared by Christianson and Abłamowicz themselves, which appears quite surprising because there exist well-known and quite accurate English versions of this famous work – suffice it to mention Walter W. Arndt's or Daniel Feeback's ones. Moreover, the wording in the full translation differs from the excerpt quoted in the poem, which shows the inconsistency of the authors. It thus became significantly more difficult to correctly identify, in the whole poem, the fragment chosen by Bursa – and if so, the point of providing the full text seems vague.

In another footnote the translators included information about Pushkin and his friendship with Lermontov. A question should be asked whether such exhausting extra information was indeed required in this case. Coming back to the definition of equivalence by Wojtasiewicz (1957: 20), the target text ought to evoke in its reader a very similar set of associations to the one the original text does in its audience. However, the Polish readership is not provided with any sort of clues as for where the quotation comes from. Its identification depends on the reader's education, their literary preferences and many other factors. Thus, it might be ascertained that the English text audience was given surplus information in the sense that the content of the footnotes does not only compensate for the natural differences between the source text and the target text readership. In other words, to give such vast explanation on Lermontov to the target text audience is to implicitly state that all this information is self-evident to an average Polish reader. It perhaps used to be indeed when Bursa created the work, due to the radically different schooling program. Anna Bednarczyk (2002: 38) draws attention to the fact that several decades ago the number of the Poles

that spoke Russian and knew Russian literature (she mentions, amongst other poets, Lermontov and Pushkin) was significantly bigger due to the obligatory Russian course at school and the interest in sung poetry. Therefore, the function of the footnotes is, in this particular case, to make up for the discrepancies between the knowledge of the source text reader who saw the work not long after its publication and the 21<sup>st</sup> century target text reader.

There are more footnotes in the edition whose relevance might be challenged, for instance the one about Jack London. Already the very decision to add a footnote to his name seems awkward given that London is even better known in America than in Poland. What seems striking about this additional piece of information is that it does not reveal anything about his life or art, but focuses on London's reception in Poland, which, according to the translator duo, was particularly enthusiastic in the 20<sup>th</sup> century. This is probably supposed to explain whence the reference to this very author. Strangely enough, this does not appear to be a kind of information necessary to the understanding of the text. The justifiability of this note and the relevance of its content are rather doubtful.

In the poem *Dno piekła* (*The Depths of Hell*), the speaking person depicts a vision of inferno, strangely close to the world surrounding Bursa and his contemporary. The description is built upon the tension between a set of very universal ideas about the abyss and very realistic imagery. One of the classical visions of hell which is clearly played on is that by Dante Alighieri in his *Divine Comedy* (i.e. its first part, *Inferno*). An unquestionable value of *Dno piekła* consists in that the speaking person attempts at a reconstruction of the infernal regions – its sections are listed and the people mentioned live in the specific part of the abyss – in which it resembles Dante's masterpiece.

The very juxtaposition of the great Italian work with the contemporary reality can be interpreted as a sign that this pitiful image is the modern version (or a caricature) of the classical vision. Great ideas have been reduced to very prosaic, even fleshly problems. Actually, it might be argued that the lyrical I mocks the described characters who, occupied with their mundane duties and troubles, do not seem to be able to think about classical poetry and philosophy.

This contrast was blurred in translation first of all because *dno* ('bottom') was rendered as *depths*, therefore it is not clear that the hell is divided into sections situated lower and lower, and that the very lowest point can be clearly indicated. In order to speak about a section of the abyss, Bursa chooses the word *krag* ('circle'), the same that was used in Polish translations of *Inferno*. In English, the same Italian word was rendered as *circle*, also the most immediate equivalent of *krag*. Therefore, the translators' decision to use a less obvious word *boundary* is rather difficult to understand, especially that there does not seem to exist any formal obstacle to choosing *circle*, which would certainly help retain the allusion to Dante and also make it substantially easier to grasp.



Of course, regardless of this apparent oversight, Bursa's hell in its English version still stands in strong opposition to the universal visions, suffice it to mention the Bible contrasted with such Polish 1950s realia as cooked cabbage or a musty smelling staircase. Notwithstanding, it was stripped of the very specific references, which undoubtedly contributed to the impoverishment of its symbolic layer.

The last but not least example of a literary allusion to be discussed here appears in the poem *Trzynastoletnia* (*Thirteen-Year-Old*): the courtyard, next to which the main heroine lives, is compared to donkey skin ("jak skóra ośła"). It is a reference to Charles Perrault's tale *Peau d'Âne* about princess Donkeyskin who hid her beauty, dressing in donkey hide. The common point is that also the courtyard depicted in the poem smothers the girl's good and beautiful nature. Moreover, in the original tale, the poor girl finally married a prince who discerned her charm; in Bursa's version, the little heroine is observed by a boy and, as the speaking person claims, she is about to experience the bloody hell of deliveries and miscarriages – a strikingly different ending to the story. The similarity of the girl's and the princess's fates and the contrast between their future is to be discovered by the reader because the speaking person does not elaborate on it, all they do is just mention the literary motif.

The fragment was translated as "a donkey's hide". One of the best known English versions of the story is that by Andrew Lang, who chose the title *Donkey Skin* (Lang 2009), but indeed the most common way the symbol is referred to is "donkey's hide" (other possible wordings include "donkey-hide" or the already mentioned "donkey skin", which was used as the title of Jacques Demy's film inspired by the story). Therefore, it is difficult to guess on the basis of the wording appearing in the target text whether the translators took this allusion into consideration. On the other hand, it seems that the definite article would be more justified in this place because it would make it clear that the speaking person alludes to a specific story. This could be associated with Lepihalme's technique of using "marked wording or syntax" to suggest that there is some element in the sentence that the reader might recognize (1997: 118) Working as an implicit marker of intertextuality, the article would help the readership realize there might be more to the poem than just the thirteen-year-old girl's miserable fate.

## Conclusion

Translation of intertextual references to internationally known works of art cannot be neglected. What is important, new studies devoted to intertextual references in particular poets' oeuvre continue to be published – this proves that even though the subject as such has been present in translation studies for decades, it is still interesting to examine the character and the functions of such allusions, as well as consider the ways they can be – or they have been – translated in practice. One example of a comprehensive study devoted to intertextuality in a chosen Polish



poet would be that by Marta Kaźmierczak (2012) on Bolesław Leśmian's poems and their interrelationship with various texts and traditions.

The translator's task is far more complicated than just to identify the reference and find the recognized equivalent. The whole context and network of associations is vital. For instance, it is crucial whether the work alluded to is more or less equally popular in both cultures – if not, additional information may be required (the case of *Tęsknota Michaiła Lermontowa*). An interesting issue is the time that has passed since the publication of the literary work – how much information should be included in the paratext? Should it make up for the gap between the contemporary target text audience and the original or the contemporary readership? Also, there are additional choices to make when the original work is written in a different alphabet (Christianson and Abłamowicz decided to provide their own translation, but an alternative option would consist in transcribing the quotation to give the idea of how it sounds and add the English translation in a note). The allusions to Dante and Perrault seem to be less obvious; what appears vital is probably to notice the importance of the reference. This would involve considering in what way they can possibly enrich the interpretation of the given work (in Bursa's poems, they often add contrast). Omitting the allusion (like in *Dno piekła*) might suggest that the translators underestimated the power of the reference.

In the case of Bursa's oeuvre, translators certainly did well in several cases, for instance when they replaced the fragment of Rembrandt's painting title with its recognized equivalent or when they used the already existing phrase *donkey's hide* to render the allusion to Perrault. Nonetheless, there were a number of decisions that can hamper the understanding of particular fragments, among them: providing a new translation instead of an already existing (and recognizable) one, using non-standard equivalents of key words or providing too detailed and irrelevant footnotes which do not complement the content of the poetic work and distract the reader. Even such details as the choice of article (definite or indefinite) may influence the probability of correct identification of the intertextual reference.

In the already quoted study by Moroz, the failure to use already existing translations of Shakespearean works made the quotations virtually unrecognizable, which impoverished the impact of the whole novel (especially since Shakespeare's texts are explicitly mentioned in the novel and the knowledge of his poetry is one of the things that distinguishes the "savage" from the "civilized"). Christianson and Abłamowicz do the same thing – translate the famous poem by Lermontov on their own instead of using an already existing English version – but they make sure the quotation is recognized by adding a footnote with extra information. The intertextual reference remained in the text, but its introduction became less subtle.

In the case of Bursa's poems, any instances of blurring the recognizability of the allusions not only make the sense more shallow. The literary texts of the Polish poet who is little known abroad, when partly deprived of its connection with uni-

versally recognized works of art and concepts, might appear less worth discovering. Furthermore, let us bear in mind that Bursa is generally perceived as a rather crude poet, speaking straightforwardly, using very mundane imagery<sup>2</sup>. Revealing his sensitivity to classical works of art can possibly help reveal show another face of the poet who, living in Communist Poland, yearns for beauty and other values associated with Dante's or Rembrandt's masterpieces. From this point of view, the additional information in paratexts could be evaluated positively because it emphasizes that the Polish poet is well rooted in the European tradition.

---

## References

- Auburn W.S. and Ross F., 1960, *Francisco Goya. Los Caprichos*, Auckland City Art Gallery, Auckland.
- Balcerzan E., 1998, *Literatura z literatury*, Śląsk, Katowice.
- Barthes R., 1967, *The Death of the Author*, "Aspen Magazine", 5/6.
- Bednarczyk A., 2002, *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*, Śląsk, Katowice.
- Budzińska A., 2008, *Intertekstualność w przekładzie poezji Zbigniewa Herberta*, [in:] T. Dobrogoszcz (ed.), *Literatura polska w przekładzie na język angielski*, Katedra Literatury i Kultury Brytyjskiej Uniwersytetu Łódzkiego, pp. 19–25.
- Bursa A., 1958, *Wiersze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Bursa A., 2008, *Selected poems/Utworky wybrane*, (transl. by K. Christianson and H. Abłamowicz), Art-Park Publisher, Kraków.
- Czaykowski B., Busza A., Czerniawski A. (ed.), 1975, *Poland*, "Modern Poetry in Translation", Spring 1975, no. 23–24.
- Genette G., 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- Głowiński M., 2000, *O intertekstualności*, [in:] M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, pp. 5–33.
- Kaźmierczak M., 2012, *Przekład w kręgu intertekstualności*, Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytet Warszawski, Warszawa.
- Kristeva J., 1967, *Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman*, "Critique", no. 239.
- Lang A., 2009, *The Grey Fairy Book*. Available at: <http://www.gutenberg.org/dirs/6/7/4/6746/6746.txt> (accessed: 20.02.2017).

---

<sup>2</sup> What is meaningful is that two first English collections of Polish poetry (the collection by Celina Wieniewska 1967 and the issue of *Modern Poetry in Translation* entitled Poland, 1975) included such poems by Bursa as *Pantofelek*, *Dyskurs z poetą* or *Sylogizm prostacki*, famous for their physiological motifs and vulgar vocabulary.

- Leppihalme R., 1997, *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Majkiewicz A., 2008, *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Moroz G., 2005, *Intertekstualność i polifoniczność Nowego wspaniałego świata A. Huxleya (i co z nich pozostało, gdy B. Baran zdecydował się samodzielnie tłumaczyć fragmenty z Szekspira)*, [in:] K. Hejwowski (ed.), *Kulturowe i językowe źródła nieprzekładalności*, Wszechnica Mazurska, Olecko, pp. 89–94.
- National Gallery of Canada, 2012, *Look How Solemn They Are!*. Available at: <http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=3456> (accessed: 20.02.2017).
- Oittinen R., 2000, *Translating for Children*, Garland Publishing, Inc., New York.
- Stanaszek M., 2005, *Nieprzekładalne przełożone (?)*. *O Raporcie z obłązonego miasta Z. Herberta pozostałym Europejczykom złożonym*, [in:] K. Hejwowski (ed.), *Kulturowe i językowe źródła nieprzekładalności*, Wszechnica Mazurska, Olecko, pp. 41–60.
- Sztorc W., 2015, *Translating Polish Romanticism... Literary allusions in English translations of Andrzej Bursa's poems*, "Zeszyty Naukowe PWSZ w Płocku. Społeczeństwo. Język. Edukacja", vol. 3, pp. 167–176.
- Wieniewska C., 1967, *Polish Writing Today*, Penguin, Harmondsworth.
- Wojtasiewicz O., 1957, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Tepis, Warszawa.
- Woźniak, M. and Rissmann A., 1998, *Goya: Los Caprichos. Kaprysy: katalog wystawy*, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń.

---

Weronika Sztorc

## ***Inferno* and *Los Caprichos* of a Translator Translation of Intertextual References in Andrzej Bursa's Poems**

### *Summary*

In his poetic output, Andrzej Bursa alluded to a variety of Polish and foreign artistic works: mostly poetry and prose, but not only (e.g. Goya's *Los Caprichos* and Dante's *Divine Comedy*). The paper discusses the intertextual allusions in Bursa's poems and analyzes the translation techniques applied Kevin Christianson and Halina Abłamowicz (*Utwory zebrane. Selected Poems*, 2008). In the first part, a brief introduction of the issue of intertextuality and its translation is presented.

The analysis concerns the function of those allusions and it leads to seeing what was preserved and what was lost in translation, and in what way it influences the final form of the English versions. As in a number of cases the translators did not use the already existing (and published) English translations of the quoted works, a question are asked whether the references remained recognizable.

**Keywords:** Andrzej Bursa; intertextuality; literary translation; recognized equivalent.

## ***Piekło i Kaprysy* tłumacza. Przekład aluzji intertekstualnych w wierszach Andrzeja Bursy**

### *Streszczenie*

W swej twórczości poetyckiej Andrzej Bursa przywoływał rozmaite utwory: polskie i obce, literackie i nie tylko (m.in. *Kaprysy* Goi czy *Boską komedię* Dantego). Celem artykułu jest prześledzenie aluzji intertekstualnych w jego twórczości i analiza technik tłumaczeniowych zastosowanych przy ich przekładzie na język angielski przez Kevina Christiansona i Halinę Abłamowicz (*Utwory zebrane. Selected Poems*, 2008). Pierwszą część stanowi krótkie wprowadzenie w problematykę związaną z przekładem nawiązań intertekstualnych. W analizie konkretnych przykładów z tekstów poetyckich i ich tłumaczeń pod uwagę wzięta została funkcja aluzji w utworach oraz to, co w zostało zachowane, a co zginęło, i w jaki sposób wpływa to na ostateczny kształt przekładu. Ponieważ w wielu przypadkach tłumacze nie skorzystali z istniejących już przekładów przywoływanych dzieł, zadane zostało również pytanie o to, czy nawiązania pozostają rozpoznawalne.

**Słowa kluczowe:** Andrzej Bursa; intertekstualność; przekład literacki; uznany ekwiwalent.

**Katarzyna Misiewicz\***

# Substytucja jako narzędzie tłumacza poezji. Pietro Marchesani i poezja Wisławy Szymborskiej

W studiach traduktologicznych badających przekłady poezji często pojawia się koncept nieprzekładalności. Edward Balcerzan (2011: 134–135) podaje, że źródła tego zjawiska można dostrzec m.in.

w gramatycznych odmiennościach systemów języka wyjściowego i docelowego, w językowych wizjach świata, w formach wewnętrznych słów, w nazwach własnych, terminach, realiach, stałych związkach frazeologicznych, paronomazjach, onomatopiejach, w aluzjach literackich oraz nieliterackich, w niezgodnościach poetyk historycznych charakterystycznych dla nich idei, w odniesieniach tekstu do kultury i w kulturze samej, w jej konwencjach, zakazach, nakazach, zmiennych ideologiach mowy [...], w aksjologiach i światopoglądach, wreszcie w tekstach sytuujących się na pograniczu sztuki słowa oraz innych kodów [...].

Jak jednak zauważa Piotr Fast (Balcerzan 2011: 136): „W zasadzie istnieje możliwość przełożenia każdego tekstu. Zawsze jednak prowadzi to do ograniczenia skali znaczeń, sensów i ewokowanych przezeń mechanizmów komunikacyjnych”. Stąd też cała odpowiedzialność za jakość przekładu zawsze spoczywa na tłumaczu, a osiągnięty efekt zależy od jego wyborów. Potwierdzają to słowa Pietra Marchesaniego (Marchesani 1997: 239), tłumacza literatury polskiej na język włoski<sup>1</sup>, którego tłumaczenia stanowią materiał badawczy niniejszej pracy:

---

\* Uniwersytet Warszawski, e-mail: [kamisie@gmail.com](mailto:kamisie@gmail.com)

<sup>1</sup> Przełożył m. in. dzieła Konwickiego, Gombrowicza, Mrożka, Miłosza, Herberta, Szymborskiej.

przekład jest najwyższym stopniem egzegezy danego tekstu. Gdy tłumaczę jakikolwiek utwór poetycki, biorąc na siebie podwójną odpowiedzialność – i wobec autora, i wobec czytelnika – zmuszony jestem do analizowania go z uwzględnieniem wszelkich najsubtelniejszych odcieni i gry słów – organizacji semantycznej, struktury rytmiczno-formalnej i związków pozatekstowych.

Przekładający powinien umieć wskazać elementy konstytutywne dla danego utworu, a często także eliminować te o mniejszym znaczeniu. Tak właśnie postępuje Marchesani, dzięki któremu dzieła Wisławy Szymborskiej<sup>2</sup> przyjęły się we Włoszech, a sama noblistka stała się jedną z najczęściej czytanych poetek w kraju.

Na pierwszy rzut oka poezja polskiej noblistki wydaje się prosta do przełożenia. Każdy jej utwór jest jednak niezwykle przemyślaną, dopracowaną pod każdym względem i złożoną całością, w której nierzadko pojawiają się nieprzekładalne figury stylistyczne, gry językowe czy realia kulturowe. Strategią, jaką przyjmuje tłumacz wobec tych wierszy, jest eklektyzm, czyli dostosowanie odpowiednich kryteriów do każdego utworu z osobna (zob. Marchesani 2012: 740).

Aby otrzymać efekt najbliższy oryginałowi, Marchesani zdaje się często na własną inwencję twórczą. Podejmuje odważne decyzje, poddaje tekst wyjściowy licznym operacjom, dzięki którym przekład odpowiada oryginałowi, a także brzmi naturalnie w języku docelowym. Marchesani stosuje różne transformacje translatorskie, w tym także substytucję, bardzo złożoną i ryzykowną operację polegającą na zastąpieniu jednego elementu utworu innym. Jej użycie wymaga od tłumacza szeregu umiejętności oraz wyczucia, gdyż zmiana jednej jednostki może zdeformować cały utwór lub jego fragment, przerwać szereg asocjacyjny czy zmienić strukturę tekstu. Ta transformacja może być wynikiem naturalnych różnic międzyjęzykowych bądź stanowić konieczny zabieg w celu zatarcia barier kulturowych. Stosuje się ją także z innych powodów, zawsze jednak związanych z próbą zachowania tego, co w utworze najważniejsze. Można wskazać cztery typy substytucji: leksykalną, gramatyczną, stylistyczną i metryczną.

## Substytucja leksykalna

W przekładach poezji najczęściej spotyka się substytucję leksykalną. Obejmuje ona wszystkie przypadki, w których wyraz bądź grupa wyrazów zostaje zastąpiona innym o znaczeniu nie do końca zbieżnym z oryginalnym, ale należącym do tego samego pola semantycznego. Zmiana wyrazu może wpłynąć na sens zdania, w którym zostało ono użyte, oraz zdeformować obraz poetycki.

---

<sup>2</sup> Pietro Marchesani zajmował się przekładami Szymborskiej do końca życia i przetłumaczył prawie cały jej dorobek poetycki (nie przełożył tego, co ukazało się po jego śmierci: *Wystarczy, Czarnej piosenki*).

Jednym z rodzajów substytucji leksykalnej jest hiperonimia (generalizacja), polegająca na relacji nadrzędności jednego wyrazu względem drugiego. Jej przykład znajduje się w przekładzie wiersza *Listy umarłych* (*Le lettere dei morti*), w którym fragment „Czytamy listy umarłych jak bezradni bogowie,/ Ale jednak bogowie, bo znamy późniejsze daty.”<sup>3</sup> (s. 1, w. 1–2, s. 280) przetłumaczono jako: „Leggiamo le lettere dei morti come dèi impotenti,/ ma dèi, comunque, perché conosciamo il seguito.” (s. 1, w. 1–2, s. 281). Choć zastąpienie zwrotu *późniejsze daty* – *il seguito* nie wprowadza większych zmian semantycznych, włoska wersja posiada znaczenie szersze i przywołuje więcej konotacji. *Il seguito* może się odnosić nie tylko do późniejszych dat, ale także do późniejszych wydarzeń.

W przekładach Pietra Marchesaniego o wiele rzadziej występuje hiponimia, relacja podrzędności jednego wyrazu względem drugiego. Ten rodzaj substytucji zwykle nie zaburza sensu wersu. Co więcej zdarza się, że lepiej lokuje wiersz w rzeczywistości odbiorcy przekładu. Za przykład może posłużyć przekład wiersza *Terrorysta on patrzy* (*Il terrorista, lui guarda*), w którym wyraz *skuter* (*lo scooter*) zostaje zastąpiony jego słynnym włoskim modelem, *vespą*: „Ten niższy to ma szczęście i wsiada na skuter,/ a ten wyższy to wchodzi.” (s. 3, w. 6–7, s. 364) – „Quello più basso è fortunato e sale sulla vespa/ quello più alto invece entra.” (s. 3, w. 6–7, s. 365).

W wielu przypadkach substytucja leksykalna nie przynosi ani nadwyżki informacji, ani jej nie redukuje. Zmieniają się tylko nieistotne słowa, które nie odgrywają ważnej roli w wierszu. Taka operacja jest często konieczna, aby zachować inne konstytutywne elementy utworu, jak w przypadku wiersza *Urodziny* (*Compleanno*). Jego najważniejszym i najbardziej widocznym motywem jest wielość bytów na świecie, podkreślona na różnych poziomach wiersza – semantycznym, graficznym, fonicznym. To utwór sylabotoniczny, pełen aliteracji i innych figur fonetycznych, podkreślających chaos przypadku. Pietro Marchesani wskazuje jako konstytutywną własnie warstwę brzmieniową. W związku z tym: *morza* (*mari*), *zorce* (*albe*), *ogon* (*coda*), *orzeł* (*aquila*), *orzech* (*la noce*) itp. zostały zastąpione innymi słowami:

moreny, mureny i **morza** i **zorce**,  
i ogień i **ogon** i **orzeł** i **orzech** –  
jak ja to ustawię, gdzie ja to położę?  
(w. 2–4, s. 308)

morene, murene e **marosi** e **mimose**,  
e il fuoco e il **fuco** e il **falco** e il **frutto** –  
come e dove potrò mettere il tutto?  
(w. 2–4, s. 308)

<sup>3</sup> Wszystkie przytoczone wiersze i tłumaczenia pochodzą ze zbioru: Wisława Szymborska, *La Gioia di Scrivere. Tutte le poesie (1945–2009)*, Adelphi Edizioni, Mediolan, 2012.

Dzięki tym substytucjom zachowane zostają rymy i aliteracje, stanowiące część gry poetyckiej, tworzące ironiczny a zarazem zabawy efekt.

O wiele bardziej złożone wydają się substytucje leksykalne, które niosą ze sobą choćby minimalne różnice w znaczeniu bądź w obrazie poetyckim wersu lub strofy. Na przykład w przekładzie wiersza *Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej* (*Un minuto di silenzio per Ludwika Wawrzyńska*) burzę w wersie „okno otworzyć po **burzy**” (s. 4, w. 4, s. 58) zastąpiono deszczem: „spalancare la finestra dopo **la pioggia**” (s. 4, w. 4, s. 59). Choć burza i deszcz to podobne zjawiska atmosferyczne, ich asocjacje są odmienne. Burza uchodzi to fenomen o gwałtownym przebiegu i dużej intensywności, głęboko wpisany w kulturę europejską.

W przekładach Pietra Marchesaniego można także odnaleźć przypadki, w których zmienia się tylko obraz poetycki bez jednoczesnej zmiany znaczenia, na przykład w *Obmyślam świat* (*Progetto un mondo*):

Świat tylko taki. Tylko tak  
żyć. I umierać tylko tyle.  
A wszystko inne – jest jak Bach  
chwilowo grany  
na **pile**.  
(s. 8, s. 98)

Un mondo solo così.  
Solo così vivere. E morire solo quel tanto.  
E tutto il resto eccolo qui –  
è come Bach suonato sul **bicchiere**  
per un istante.  
(s. 8, s. 98)

Ta strofa jest rodzajem sarkastycznej metafory: za niedoskonałym wykonaniem dzieła Bacha kryje się krótkość i błahość ludzkiego istnienia. W tłumaczeniu zostaje zachowany zarówno sens, jak również sama metafora, ale zmieniono instrument wykonania barokowego utworu – z piły na kieliszek. W rzeczywistości oba narzędzia, które na co dzień mają zupełnie inne zastosowanie, mogą służyć jako instrument muzyczny. Różni się tylko dźwięk z nich wydobyty. Gra na pile wywołuje zupełnie inny efekt od gry na kieliszkach. Zmienia się więc obraz poetycki, ponieważ dźwięki wydobyte z piły są bardziej wibrujące i niestabilne, o wiele mniej precyzyjne. Kieliszek jest instrumentem delikatniejszym i o czystszy brzmieniu.

W przekładach poezji często zdarzają się substytucje obrazu poetyckiego. Mowa o nich wtedy, gdy transformacja nie dotyczy jednego słowa, a całego wersu lub strofy. Obraz poetycki to rodzaj wizualizacji, o której można mówić, kiedy fragment



ewokuje w podświadomości czytelnika konkretny obraz przedmiotu, osoby czy opisanego krajobrazu. Może mieć także charakter symboliczny lub metaforyczny, tworzący w wierszu określoną atmosferę. Transformacje obrazów poetyckich są zazwyczaj używane w celu zrekonstruowania w tłumaczeniu podobnego sensu i efektu do tekstu oryginalnego.

Przykład takiego rodzaju substytucji znajdziemy w tłumaczeniu wiersza *Z nie odbytej wyprawy w Himalaje* (*D'una spedizione sull'Himalaya non avvenuta*):

Yeti, niżej jest środa,  
 abecadło, chleb  
 i dwa a dwa to cztery  
 i topnieje śnieg.  
**Jest czerwone jabłuszko  
 przekrojone na krzyż.**  
 (s. 2, s. 84)

Yeti, laggiù è mercoledì  
 abici, pane  
 e due più due fa quattro,  
 e la neve si scioglie.  
**Il gallo canta  
 e rispunta il di**  
 (s. 2, s. 85)

Czynność krojenia jabłka na krzyż zastąpiono porannym pieniem kur. To dwa zupełnie odmienne obrazy, ale o podobnych skojarzeniach. Podmiot liryczny pragnie wzbudzić w Yetim tęsknotę za dzieciństwem, arkadyjską codziennością. Warto jednak zauważyć, że w przypadku tego tłumaczenia zatracą się odniesienie do polskiej pieśni ludowej, *Czerwonego jabłuszka*.

Inny przykład przedstawia przekład wiersza *Nic dwa razy* (*Nulla due volte*). Obraz spadającej przez okno róży zostaje zastąpiony wyrośnięciem tego kwiatu na bruku:

Wczoraj, kiedy twoje imię  
 ktoś wymówił przy mnie głośno,  
 tak mi było, jakby **róża**  
**przez otwarte wpadła okno.**  
 (s. 4, s. 44)

Ieri, quando il tuo nome  
 qualcuno ha pronunciato,

mi è parso che **una rosa**  
**sbocciasse sul selciato.**  
 (s. 4, s. 44)

Obie wersje podkreślają szczególność tego wydarzenia oraz zdziwienie podmiotu lirycznego. Nie jest jednak jasne, dlaczego Pietro Marchesani stosuje ten zabieg, gdyż obraz w przekładzie wydaje się bardziej abstrakcyjny i odległy od oryginału.

### Substytucja gramatyczna

Substytucja może dotyczyć nie tylko poziomu semantycznego utworu, lecz także językowego. Aby otrzymać odpowiedni efekt, należy utwór zdekomponować i dostosować do reguł języka docelowego. Różnice między odmiennymi systemami językowymi, sprawiają, że substytucja gramatyczna jest nieraz zabiegiem koniecznym. Nie wpływa jednak zanadto na warstwę semantyczną wiersza, choć może oddziaływać na jego warstwę stylistyczną.

W przekładach Pietra Marchesaniego bardzo często zdarzają się zmiany zdania prostego w złożone, jak w przekładzie wiersza *Jeszcze (Ancora)*. Wers: „W zaplombowanych wagonach jadą krajem imiona” (s. 1, w. 1–2, s. 76) przetłumaczono jako: „Sono piombati i vagoni che qui trasportano i nomi” (s. 1, w. 1–2, s. 76). W *Obmyślam świat (Progetto un mondo)* można zaś dostrzec sytuację odwrotną: zdanie złożone zostaje przekształcone w pojedyncze: „Śmierć, kiedy śpisz, przychodzi.” (s. 5, w. 6–7, s. 98) – „La morte ti coglie nel tuo letto.” (s. 5, w. 6–7, s. 98).

Często można także spotkać sytuację, w której forma nieosobowa zostaje zastąpiona osobową. W tłumaczeniu wiersza *Zdumienie (Stupore)* wers: „– tak jak z wzniesionym nagle łbem patrzy warczące zwane psem” przekształcono w: „– come, rizzato il campo, sta a guardare la cosa ringhiante che chiamiamo cane” (w. 15–16, s. 306). Ponadto pojawia się także substytucja antonimami, jak w przekładzie wiersza *Bez tytułu (Senza titolo)*: „Nic prócz odbicia dwojga osób.” (s. 5, w. 1, s. 126) – „Solo il riflesso di due persone.” (s. 5, w. 1, s. 127).

### Substytucja stylistyczna

Kolejny typ substytucji dotyczy warstwy stylistycznej przekładu. Występuje, gdy tłumacz zmienia figury retoryczne bądź stylizację utworu. Ponieważ Pietro Marchesani stara się utrzymać walory artystyczne każdego wiersza, zmiany na tym polu dotyczą zwykle drobnych przekształceń metafor, o czym była już mowa przy okazji substytucji obrazów poetyckich, lub innych figur retorycznych. Za przykład może służyć przekład wiersza *Jeszcze (Ancora)*: w którego ostatniej strofie pojawiają się nacechowane znaczeniowo wyrazy onomatopieczne:

**Tak to tak**, stuka koło. Las bez polan.

**Tak to tak**. Lasem jedzie transport wołań.

**Tak to tak**. Obudzona w nocy słyszę.

**Tak to tak**, łomotanie ciszy w ciszę.

(s. 7, s. 76)

**Tu-tum**, fa la ruota. Non c'è uscita.

**Tu-tum**. Corre il treno delle grida.

**Tu-tum**. Destata nella notte sento

**tu-tum**, i colpi sordi del silenzio.

(s. 7, s. 76)

Zwrot: *tak to, tak* (dosłownie: *si è, si*) imituje stukanie kół pociągu, ale także niesie ze sobą inne znaczenie. Może implikować zaakceptowanie przez Żydów ich własnego losu – skazania na zagładę. Choć tłumaczenie Marchesaniego oddaje warstwę brzmieniową, nie ewokuje uczucia napięcia i niepokoju.

W tym samym utworze tłumaczowi udaje się zachować aliterację spółgłosek frykatywnych dzięki zastąpieniu spółgłoski *š* (*słyszę, ciszy, ciszę*) spółgłoską *s* (*sento, sordi, silenzio*). We wspomnianej strofie pojawia się także substytucja metaforycznego oksymoronu: *łomotanie ciszy w ciszę – i colpi sordi del silenzio*. Wersja włoska zachowuje sens polskiej frazy, zmieniając minimalnie obraz poetycki.

## Substytucja metryczna

Ostatni typ substytucji dotyczy metryki, budowy strukturalnej wiersza, mocno osadzonej w kulturze danego kraju i zależnej od przyjętych w niej konwencji. Wersyfikacje włoska i polska są zupełnie odmienne, dlatego niemożliwe jest pełne zrekonstruowanie formy wiersza w języku przekładu. Ponieważ poezja Szymborskiej prezentuje zwykle typ wersyfikacji izosylabiczny nieregularny (zob. Potkański 2000), mieszając przede wszystkim (ale nie tylko) dwa najpopularniejsze w Polsce wersy: jedenastozgłoskowiec (5+6) oraz trzynastozgłoskowiec (7+6), nie ma sensu dogłębnie analizować struktury metrycznej tłumaczenia. Warto jednak skupić się ogólnych obserwacjach, zwrócić uwagę na schemat rytmiczny.

W przekładach Marchesaniego zauważa się, że stara się on zachowywać rymy, zastępując tylko ich typy. Taki przykład znajduje się w przekładzie wiersza *Jeszcze* (*Ancora*). Dwie pierwsze i dwie ostatnie strofy zawierają rymy parzyste, a strofa trzecia i piąta naprzemienne. W trzeciej zwrotce pojawia się nieregularność, rymy mają układ ABCB. W czwartej strofie wprowadza układ ABCC, a w piątej zastępuje rymy naprzemienne rymami parzystymi. Z racji tego, że wiersz dzieli się na trzy części różniące się perspektywą prezentowanego wydarzenia, co zostaje podkreślone właśnie przez zastosowanie odmiennych układów rymów dla każdego

z obrazu, wprowadzenie tej nieregularności wpływa na schemat rytmiczny całego utworu. Prawdopodobną przyczyną tych modyfikacji jest chęć uniknięcia strat na planie znaczeniowym, a także zachowanie stylu.

Podsumowując, tłumaczenie poezji jest procesem bardzo złożonym, wymagającym od tłumacza wielu zróżnicowanych kompetencji, w tym przede wszystkim niezwykle wyczulonego słuchu poetyckiego. Wszystkie te cechy posiada Pietro Marchesani, jeden z najlepszych tłumaczy na język włoski na świecie. Popularność Wisławy Szymborskiej we Włoszech wynika przede wszystkim z wysokiej jakości jego przekładów. Marchesani wybiera odpowiednie strategie translatorskie, nie bojąc się przekształcać wierszy, aby pozostać im jak najwierniejszym. Świadomie i umiejętnie stosuje transformacje leksykalne, gramatyczne, stylistyczne i metryczne, dzięki którym przełamuje bariery językowe i kulturowe. Przenosi do języka włoskiego złożoność stylu Szymborskiej, bogatego w różnorodne figury retoryczne, nasyconego ironią i komizmem. Jego tłumaczenia brzmią po włosku tak naturalnie, że wydają się napisane przez Szymborską właśnie w tym języku.

Jak stwierdza Edward Balcerzan (1998: 176): „tłumacz (...) staje się artystą, jeżeli przekład organizuje w odbiorze czytelniczym takie same jak i tekst oryginalny odczucie estetycznej normy, funkcji i wartości.” Te słowa można odnieść do osoby Pietra Marchesaniego, który za pomocą złożonych operacji translatorskich sprawia, że antologia *La gioia di scrivere (Radość pisania)* jest prawdziwą radością czytania poezji.

---

## Bibliografia

- Balcerzan E., 1998, *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice.
- Balcerzan E., 2011, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatoologii i komparatystryki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Bazzanini L., 2011, *Tradurre realia. Le espressioni culturo-specifiche nelle edizioni italiane della Wendeliteratur*, Bolonia University Press, Bolonia.
- Bednarczyk A., 2002, *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice.
- Cardillo A., *Nozioni di metrica italiana*, [http://www.unisa.it/secure/get/file/nozioni\\_metrica.pdf/id/1580](http://www.unisa.it/secure/get/file/nozioni_metrica.pdf/id/1580) (dostęp: 10.04.2015).
- Nowicka-Jeżowa A., Knysz-Tomaszewska D. (red.), 1997, *Przekład literacki. Teoria – Historia – Współczesność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Potkański J., 2000, *Wiersz Szymborskiej*, Warszawa.
- Szymborska W., 2012, *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, red. i tłum. P. Marchesani, Adelphi Edizioni, Mediolan.

---

Katarzyna Misiewicz

## **Substitution as a poetry translator's tool Pietro Marchesani and the poetry of Wisława Szymborska**

### *Summary*

This article deals with the substitution, a popular and very difficult translator's tool, which competently used allows to solve the problem of untranslatability and to blur the cultural and linguistic differences between the original text and the translation. Taking as the example very popular Italian translations of Wisława Szymborska's poetry by Pietro Marchesani there is presented a characteristic and a general categorization of this transformation. We can specify the following types: lexical, grammatical, stylistic and metric. Thanks to the skillful use of the substitution Pietro Marchesani manages to keep the poetic essence of Szymborska's poetry and at the same time to give the impression that her poetry is written in Italian.

**Keywords:** untranslatability; substitution; translation of poetry; Pietro Marchesani; Wisława Szymborska.

## **Substytucja jako narzędzie tłumacza poezji Pietro Marchesani i poezja Wisławy Szymborskiej**

### *Streszczenie*

Niniejszy artykuł traktuje o substytucji, popularnym i bardzo trudnym narzędziu translatorskim, który umiejętnie użyty pozwala rozwiązać problem nieprzekładalności oraz zatarcie różnic kulturowych i językowych między oryginałem a przekładem. Na przykładzie popularnych we Włoszech przekładów poezji Wisławy Szymborskiej autorstwa Pietra Marchesaniego zostaje przedstawiona charakterystyka oraz ogólna kategoryzacja tej transformacji. Można wymienić następujące jej typy: leksykalny, gramatyczny, stylistyczny i metryczny. Między innymi dzięki umiejętnym posługiwaniu się narzędziem

substytucji Pietrze Marchesaniemu udało się zachować poetycką kwintesencję poezji Szymborskiej, a przy tym sprawić wrażenie, że jej poezja została napisana po włosku.

**Słowa kluczowe:** nieprzekładalność; substytucja; przekład poezji; Pietro Marchesani; Wisława Szymborska.

**Karolina Szymczak\***

Świat mitologii słowiańskiej  
w ujęciu baśniowym.

Strategie przekładu nazwy *Bjesomar*  
na podstawie utworu Ivany Brlić-Mažuranić

Wiek XIX był dla narodów słowiańskich szczególnie – zaczęto wówczas intensywnie badać teraźniejszość – język, kulturę, folklor, literaturę, ale i przeszłość – w tym tę przedchrześcijańską. Zastanawiano się też nad starożytnością słowiańską; wspólnotą prasłowiańską, różnicami i podobieństwami, starano się odkryć „ducha narodu” prasłowiańskiego. Częścią składową owego „ducha” były wierzenia, na temat których zachowało się bardzo niewiele potwierdzonych danych a wiele domysłów. Problematykę wierzeń prasłowiańskich podejmowało w tym okresie w naszej części Słowiańszczyzny wiele osób – poruszał je A. Mickiewicz w wykładach paryskich, czołowi pisarze polscy – A. Naruszewicz, J. Słowacki, I. Krasicki, architekt – Jan Sas Zubrzycki, etnograf – Zorjan Dołęga-Chodakowski, historyk A. Gieysztor (Linkner 2014: 11–34) i wielu innych. W 1861 powstał wileński Słownik języka polskiego, w którym zawarto hasła dotyczące mitologii Słowiańskiej, pisane przez filozofa, badacza wiary przedchrześcijańskiej – Bronisława Trentowskiego, który także przyczynił się do rozpoznań tej tematyki (Linkner 2014: 41). Intensywne poszukiwania, badania terenowe i ich komparatystyka na skalę ogólnosłowiańską miały za zadanie m.in. odkrycie wspólnych korzeni rodziny prasłowiańskiej, zaznaczenie jej odrębności, historii w czasie, gdy niemal cała Słowiańszczyzna była pod obcym panowaniem.

Podobnie działo się na Bałkanach, gdzie na obszarze południowej Słowiańszczyzny historycy, etnografowie, pisarze zajmowali się podobną tematyką, zbierając pieśni, podania, opisując obyczaje ludowe, odkrywając przy okazji przeszłość.

---

\* Uniwersytet Gdański, e-mail: karolinaszymczak88@gmail.com

Ze względu na zakres pracy interesuje mnie przede wszystkim teren Chorwacji, gdzie w XIX wieku powstał ruch iliryjski<sup>1</sup>, dążący do zjednoczenia narodów południowosłowiańskich, lecz jego zadaniem nade wszystko było rozbudzenie świadomości narodowej (Selak, Samardžija 2001: 247) w narodzie, który wówczas był pod panowaniem Austro-Węgier. Walkę o to prowadzono na różne sposoby – przedstawiciele tego ruchu w rządzie starali się uzyskać prawo samostanowienia o swoim narodzie, aktorzy wprowadzali język chorwacki na deski teatru w Zagrzebiu, powstawały gazety, książki, drukarnie propagujące język i kulturę chorwacką. W tym wszystkim istotną rolę odgrywało odwoływanie się do wspólnej historii narodów słowiańskich – tak, jak i w Polsce wierzenia przedchrześcijańskich przodków budziły zainteresowanie wielu naukowców, literatów, czy historyków<sup>2</sup>.

Jedną z takich osób zafascynowanych Słowiańszczyzną była Ivana Brlić-Mažuranić – chorwacka autorka żyjąca w tych ciekawych czasach. Jej dziadek, Ivan Mažuranić był działaczem społecznym, kulturalnym, politycznym, aktywnie walczył o wolność narodu chorwackiego i normatywizację języka (napisał słownik chorwacko-niemiecki, pisał też utwory oparte na historii Chorwacji). Otoczony był ludźmi, którzy tak jak i on, na wielu płaszczyznach walczyli o rozwój narodu<sup>3</sup>, a Ivana dojrzała w świecie idei o wspólnocie słowiańskiej, zjednoczeniu kulturowym, językowym. Nie było zatem zdziwieniem, iż stworzyła dzieło zawierające te wszystkie tak istotne dla niej już od dziecka idee – w niezwykle ciekawy sposób wykreowała fantastyczny świat baśniowy odwołując się do wspólnej mitologii, ale także do chorwackich legend, literatury i opowieści ludowych, które połączyła z chrześcijańskimi wartościami. Ze względu na ów baśniowy świat pełen niesamowitych stworzeń i niespotykanych wydarzeń nazwana została przez jednych chorwackim *Andersemem*, a przez innych – *Tolkienem*; dwukrotnie była nominowana do Nagrody Nobla. Wydane po raz pierwszy w 1916 roku *Priče iz davnine* do dziś są popularne, z okazji stulecia wydania w 2016 roku odbyła się w Zagrzebiu konferencja, na której można było zaobserwować stałą obecność tego tekstu w światowej kulturze<sup>4</sup>.

Choć opowieści te opierają się na podstawie wspólnej mitologii słowiańskiej, występują tam postaci, które wprawdzie znajdują się również w mitologii polskiej to mają tu zupełnie inny charakter i atrybuty. Podczas pracy napotykam problemy

1 W ruch ten zaangażowani byli również działacze serbscy i słoweńscy, jednak najdłużej i najmocniej zajmowali się nim Chorwaci.

2 Natko Nobilo, historyk, wykładowca, polityk wydał pracę *Religija Srba i Hrvata na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog* oraz *Stara vjera Srba i Hrvata*; Frano Supilo, Ante Starčević; Ivo Vojnović; o. Grga Martić; czy Matija Murko – sławista wiedeński (Brlić-Mažuranić 1997: 15).

3 Wspierający rozwój kultury biskup J. Strossmayer, pisarz Franjo Marković, i wielu innych (cfr. Brlić-Mažuranić 1997: 15).

4 Baśnie te były tłumaczone na większość języków europejskich, ale i pojawiły się dwa wydania japońskie – tłum. Kurihara Shigeo (2010), Ikuko Yamamoto (2010).



m.in. dotyczące przekładu nazw własnych istot demonicznych, postaci mitologicznych, dla których odnalezienie odpowiedniego leksemu w języku polskim okazuje się bardzo trudne i temu właśnie zagadnieniu poświęcony jest niniejszy artykuł.

Przekładając baśń *Kako je Potjeh tražio istinu* ze wspomnianego zbioru, rozważałam zastosowanie trzech strategii:

- 1) częściowe tłumaczenie nazw znaczących, poprzez sięganie do etymologii i tworzenie nowych;
- 2) dostosowanie lub odnalezienie odpowiedników postaci w mitologii polskiej – prawie wszystkie postaci występują w opracowaniach mitologii ogólnosłowiańskiej;
- 3) pozostawienie wszystkich nazw w formie oryginalnej – a jedynie dostosowując pisownię.

Monika Adamczyk-Garbowska zaznacza, że bardzo istotne jest właściwe podejście do adresata tekstu, pisząc, iż „wybór adresata przesądza w dużym stopniu o realizacji tekstu na poziomie leksykalno-składniowym i stylistycznym (1988: 35)”. Wybór odpowiedniej strategii jest zatem niezwykle ważny w kontekście odbioru tekstu – odbiorcą badanych baśni jest jednak dziecko, które potrafi samo czytać<sup>5</sup>, a w takim wypadku tekst może nie przechodzić przez cenzurę dorosłego. Może ono (i powinno) już samo odczytywać, interpretować treści dostępne dla jego rozumienia świata, dlatego też tak ważne są obecne w utworze *nomina propria*, które w tekstach dedykowanych temu odbiorcy często są nazwami znaczącymi i pełnią szczególną rolę. Wyjątkową funkcję (szczególnie w baśniach) pełnią imiona, w których zawarte bywają cechy charakteru, lub odnoszą się do rzeczywistości zewnętrznej, określając wygląd bohatera – Konik Garbusek, Królowna Śnieżka, Czerwony Kapturek (specyfika baśni sprawia, że funkcje te często łączą się, np. Piękna i Bestia odnoszą się zarówno do wyglądu, jak i cech postaci). Poprzez informacje zawarte w antropimie, odnoszące się do rzeczywistości pozajęzykowej, dziecko od początku utworu nastawione zostaje w konkretny sposób do danego bohatera, a dalsza lektura tekstu pozwala mu na skorygowanie początkowych założeń, samo musi wówczas odpowiedzieć na pytanie, czy rzeczywiście jego odczucia były właściwe i utwierdzeniu się w nich, bądź je zmienić, co z kolei wpływa stymulująco na jego rozwój<sup>6</sup>. Maria Czaplicka-Jedlikowska odnosząc się do nazw znaczących, pisze, że one „zachęcają do odkrycia pochodzenia i poznania ich „sensu”, do poszukiwania różnych „nadznaczeń”. [...] Czytelnik wchodzi zatem w grę językową, która wymaga

---

5 Sama autorka przyznała, że kiedy dzieci już urosły i zaczęły same czytać, zobaczyła możliwość połączenia swojej wewnętrznej potrzeby pisania z dziecięcą potrzebą czytania (Brlić-Mażuranić 1997: 299).

6 Podczas lektury *Pięknej i Bestii* dziecko odkrywa, że z początku przerażająca *Bestia*, jest bestią jedynie z nazwy i wyglądu, w trakcie czytania zmienia do niej podejście i zaczyna odczuwać pozytywne emocje.

rozpoznania relacji intertekstualnych lub intersemiotycznych (Czaplicka-Jedlikowska 2007: 213). Czytelnik dziecięcy, z natury skłonny do zabawy, chętnie ową grę podejmuje na nowym poziomie – poziomie tekstu.

Jedną z takich nazw własnych w zbiorze *Priče iz davnine*, która wydaje się być ciekawym materiałem badawczym w aspekcie młodego czytelnika jest nazwa demona leśnego – *Bjesomara*, która może być rozwiązana za pomocą każdej z wymienionych wyżej strategii translatorskich, co jest przedmiotem analizy w niniejszym artykule.

Postać ta występuje w baśni *Kako je Potjeh tražio istinu* – pojawia się tam na początku utworu i w znaczący sposób wpływa na rozwój akcji. Baśń opowiada o trzech braciach, którzy spotkawszy boga Swarożycy, poznają swoje przeznaczenie – jednak z powodu ogromnych emocji, zapominają oni, co im bóg światłości powiedział. W tym momencie ingeruje *Bjesomar*, który, jak się dowiadujemy – nienawidzi dobrego dziadka chłopców z tego powodu, iż utrzymuje on stale zapalony święty ogień, od którego ów demon „wściekle kaszle”. Od tego momentu stara się on, by bracia nie przypomnieli sobie tego, co powiedział im Swarożyc (polecił, by wnuki zostały razem ze swoim dziadkiem do jego śmierci, a do tego zły duch lasu nie chciał dopuścić). Realizując swe plany, zlecił on podwładnym biesom, by zajęły uwagę chłopców innymi, złymi sprawami. Na pierwszej już stronie tekstu dwukrotnie pisarka podała jego charakterystykę: *zlobni Bjesomar, vladar svih šumskih bjesova* oraz *vladar šumskih bjesova*, od początku baśni zatem wiadomo, że jest on demonem leśnym, będącym w hierarchii wyżej niż podległe mu istoty; chce i może szkodzić dobremu człowiekowi, a także opisane zostało, jak planuje to osiągnąć. Sposób, w jaki obchodzi się ze swoimi podwładnymi, jeszcze mocniej podkreśla zło tej postaci. Bohater ten już od początku więc budzi negatywne emocje, imię jego polskiemu czytelnikowi kojarzy się z podwładnymi mu *biesami* (które nie są równoznaczne z obecnymi w Polsce biesami). Warto tu zwrócić uwagę, na to, że chorwacki odbiorca jednak posiada jeszcze jedną informację o tej postaci, która jest nieczytelna dla odbiorcy nieznającego języka oryginału (lub języków blisko spokrewnionych), gdyż zawarta jest ona w imieniu. Pierwszy jego człon bowiem ma znaczenie: „*bijes* 1. złość, gniew, oburzenie 2. pasja; *bijesan* – wściekły, szalony, zajadły” (Dyras, Popiołek 2008: 19) *biesiti se*. Druga część imienia (charakterystyczna dla słowiańskich imion dwuczłonowych, jako część składowa imienia męskiego) znana jest zarówno w Polsce (Waldemar), jak i w Chorwacji (Valdemar), choć częściej występuje sufiks *-mir*. Końcówka *-mar* ma znaczenie: „iryj. *mór, már* ‘wielki’, [...] *mërs* ‘znany, sławny’, stgerm. *māri* ‘sławny’. Jak z tego wynika *-mër̃*, w słow. był mniej więcej synonimem członu *-slaw*” (Taszycki 1924: 68).

‘Znany, sławny z powodu swojego gniewu, czy wściekłości’ – taki sens w pełni odpowiada charakterowi tej postaci – w dalszej części baśni dowiadujemy się o surowości *Bjesomara* (*ljut car-Bjesomar*), o tym, że jego podwładni obawiali się jego gniewu (jak na koniec baśni się okazało – słusznie).

Gdybym wykorzystała w przekładzie 1. strategię – nadając bohaterom tej baśni imiona znaczące, zrozumiałe dla odbiorcy polskiego, odnoszące się do cech nosicie-

la, wówczas *Bjesomar* w przekładzie mógłby zostać *Gniewomarem*, czy też *Gniewosławem*, albowiem sufiks *-sław* mógłby z powodzeniem zastąpić *-mar*, nie zmieniając znaczenia onimu, a jednocześnie pozostawiając go w kręgu imion słowiańskich dwuczłonowych. Wydaje mi się, że *Gniewosław* nie wybrzmiewa jednak tak mocno jak *Gniewomar*, (częstka *-mar* nadaje inny, silniejszy wydźwięk, choć jest ona mniej jasna jako część imienia, tak w Polsce, jak i w Chorwacji), a z kolei prawdopodobnie każdy polski czytelnik mógłby wyjaśnić znaczenie *-sław*. Metodę tę wykorzystala w angielskim tłumaczeniu Fanny Susan Copelan, która Swarozycza przetłumaczyła jako *All-Rosy* biorąc pod uwagę etymologię podaną m.in. przez A. Brücknera, podającego znaczenie *svar* z indyj. ‘ogień’, ‘słońce’, ‘blask’ (Brückner 1985: 117). Jak zauważa Barbara Kielar „uwaga tłumacza skupia się na odbiorcy j<sup>2</sup>, na jego potencjalnej, lub faktycznej reakcji” (Kielar 1988: 62), dlatego też, by ta reakcja była podobna do odbiorcy j<sup>1</sup>, można rozważyć to pierwsze rozwiązanie translatorskie.

Kolejna z wymienionych wyżej strategii polega na odnalezieniu i dostosowaniu postaci odpowiadającej oryginałowi w mitologii polskiej. Jednym z powodów, by brać ją pod uwagę, był ten, iż w ostatnim czasie zaczęto na nowo odkrywać mitologię polską, dzięki czemu zaistniało więcej możliwości porównawczych postaci mitologicznych. Obecnie (na różnych płaszczyznach kultury) można zauważyć popularność w Polsce folkloru, ludowości, tego, co słowiańskie: powstają zespoły muzyczne inspirowane muzyką ludową<sup>7</sup>, rodzimowiercze<sup>8</sup> czasopisma popularyzujące tradycję, obrzędy<sup>9</sup>, a w bibliotekach na regałach z literaturą dla dzieci (obok klasycznych baśni i bajek) pojawiają się pozycje inspirowane mitologią słowiańską<sup>10</sup>. W związku z powszechną globalizacją i związanymi z nią obawami zatracenia tego, co narodowe, indywidualne, część ludzi stara się podtrzymać tradycję, m.in. po to, by nie została zapomniana, a także by podkreślić swoją odrębność narodową. Owe starania o utrzymanie tradycji w otoczeniu, które coraz bardziej się ujednolica, wydają się być analogiczne do XIX/XX wiecznych chorwackich idei narodowych. Z tego też wynikają moje dążenia zachowania założeń autorki o to, by już dzieci wprowadzać we wspólne dla Słowian wyobrażenia. Brlić-Mażuranić do zbioru baśni dołączyła tłumacz nazw, co oznacza, iż zabiegała o zrozumienie, lepsze poznanie postaci, które umieściła w baśniach. Wyjaśnia tam znaczenie interesującego mnie onimu „tako nazivahu stari Slaveni u nekim krajevima vladara zlih i opakih sila” (Brlić-Mażura-

7 Np. „Rokiczanka”, „Krywna”, „Radogost”.

8 Rodzima Wiara, rodzimowierstwo to system wierzeń etnicznych (zarówno minionych jak i współczesnych, zawsze jednak nawiązujących do konkretnego systemu wierzeń etnicznych – opartych na mitologii i wierzeniach lokalnej społeczności, występujących w obrębie danej grupy kulturowej), odwołujących się zazwyczaj do tradycji przedchrześcijańskich. Zob. <http://rodzimowierca.pl/>.

9 Czasopismo „Gniazdo. Rodzima wiara i kultura”. Kulturę propaguje też rodzimowiercze radio internetowe WID, wydawnictwo Triglav.

10 A. Taborska, *Licho i inni*; Igor D. Górewicz, *Borek i Bogowie Słowian*.

nić 1997: 306). Jedyłą jednak wzmiankę o nim znalazłam u Aleksandra Brücknera, gdzie napisano: „Że się nie mylimy uważając Świętowita i inn. jako osobowe, dowodzi Pizamar Knytlinga-Sagi, który swoim -mar niewątpliwe imię osobowe wskazuje, tyłkoż nie należy go, jak ogólnie czynią *Běsomarem* obzywać” (Brückner 1985: 192). W innych zaś mitologiach ogólnosłowiańskich, czy polskich<sup>11</sup>, do których miałam dostęp – nie znalazłam żadnych informacji na temat tej postaci.

Aby zastosować ową technikę, tj. odnaleźć odpowiednią istotę w polskiej demonologii, można by go porównać z polskimi: *Leszym, Leśnym, Borutą, Rokitą, Borowym, Gajowym, Dziadem Leśnym* etc., czyli – każdym leśnym złym duchem, zamieszkującym polskie lasy, bory, którego imion w polskich/słowiańskich demonologiach można znaleźć wiele. Najbardziej charakterystyczny opis, jaki znalazłam zamieścili Barbara i Adam Podgórcy w *Wielkiej księdze demonów polskich, leksykon i antologia demonologii ludowej*:

leśny duch, leśny – rodzimy demon leśny o rodowodzie przedchrześcijańskim. Nieznane są jego konkretne cechy, chociaż prawdopodobnie był u Słowian głównym bóstwem lasów. Ukazywał się pod postacią tura, wilka, puchacza lub innego zwierzęcia, niekiedy jako tylko gwałtowny poszum wichru lub wir powietrzny. Potrafił krzyżeć, rżeć, stukać, śmiać się i śpiewać. Nikłych śladów jego postaci można dopatrywać się w → borowym, → borucie i → laskowcu (Podgórcy 2005: 268).

Opis ten jest odzwierciedleniem bardzo mało konkretnej wiedzy jaką jesteśmy w stanie odnaleźć na temat faktycznej mitologii Słowian, a cechy przywoływanego w nim demona dopasować można do każdej postaci zamieszkującej lasy, która źle postępowała, czego m.in. dowodzą słowiańskie skojarzenia z turem, wilkiem, puchaczem, czy – uosobionym wiatrem. Leksemy odnoszące się go odnoszą się najczęściej do terenu w jakim występuje (Borowy, Rokita, czy wprost – Leśny, Leszy); nie znalazłam jednak w źródłach nazw określających istotę tej postaci (jak Swaróżyć, wygląd (Triglav), czy atrybuty (Perun). Pokazuje to również szczególne podejście jakie cechowało Słowian w stosunku do tych istot, z którymi poprzez bliskość lasów mieli kontakt. Mogły one powodować przestraszyć przed tym, co jest w tym głębokim lesie; różne sytuacje, których nie potrafili sobie wytłumaczyć, które tam się zdarzały (zaginięcie, zabłądzenie, niewyjaśniona śmierć, dziwne zachowanie zwierząt) a które doprowadzały do takich wierzeń, ale też (czego dowodem są zamowy) lasy były miejscem właściwym na obecność uosobionych chorób.

Opisy polskich demonów leśnych różnią się jednak od przedstawienia osoby, którą znajduje się w baśni *Kako je Potjeh...*; niewiele z niej można się dowiedzieć, czym

<sup>11</sup> Również A. Kępiński w swoim *Słowniku mitologii ludów indoeuropejskich*; G.A. Glinka, A.S. Kajsarow (*Dawna religia Słowian. Mitologia słowiańska i ruska*) nie uwzględniają istoty o takim imieniu, nie ma go też w *Značenje srpskih bajki* Dragany Antonijević.

faktycznie zajmował się ów demon leśny, a uwaga autorki bardziej skupiona jest na jego nienawiści do dziadka i świętego ognia, niż na bezpośrednim opisie jego cech. Wiemy również, że rządzi on gromadą leśnych duchów, więc osobą wysoko postawioną w hierarchii.

W analizowanym tekście pozostałe postaci także noszą imiona znaczące – bracia i dziadek posiadają imiona odapelacyjne, jak wspomniałam występują tam jeszcze biesy, a także postać z mitologii ogólnosłowiańskiej – *Swarożić*. Ów bożek słońca i ognia jest postacią dobrze znaną i w polskiej mitologii, stąd jego imię wystarczy dostosować fonetycznie. *Bjesomar* jest według autorki postacią mitologiczną (lecz nie jest tak znany, jak *Swarożyc*), ale jego imię jest też znaczące.

Te fakty (obecne w baśniach Brlic-Mażuranić) miały powodować zainteresowanie wspólną kulturą, tradycją, historią, stąd ważne dla tłumaczenia byłoby zachowanie w tekście słowiańskich elementów. Sądzę jednak, że dostosowanie owych nazw do pojęć polskiego odbiorcy, nie spowoduje żadnych strat w odbiorze tekstu, gdyż cel jaki wyznaczyła sobie pisarka zostanie utrzymany. Uważam zatem, że ze względu na istotną funkcję, jaką pełni w badanym tekście, można imię *Bjesomara* poddać takim zabiegom – w tej strategii najbardziej odpowiedni byłby ogólny ekwiwalent znany w polskiej mitologii – *Leszy*.

Trzecia strategia zakłada pozostawienie nazw tekstu źródłowego – tak postąpił Tone Potokar - tłumacz *Priče iz davnine* na język słoweński – trzeba tu jednak zauważyć, że słoweński bliższy jest językowi chorwackiemu niż polski. Temat *egzotyzacji* (ang. foreignization) i *udomowienia* (ang. domestication)<sup>12</sup> powoduje wiele emocji oraz dyskusji wśród tłumaczy, obie techniki mają swoich zwolenników i przeciwników. Metoda *egzotyzacji* wnosi elementy obce do kultury docelowej – w tym wypadku trzeba podkreślić, że odbiorcą baśni przede wszystkim są dzieci. Zaletą jej zastosowania jest m.in. poznawanie obcych kultur, dla dziecka zaś ważna jest przede wszystkim świadomość obcej kultury, obcego języka, obcego narodu – choćby zasygnalizowanie tego faktu. Tłumaczka literatury hiszpańskiej Maria Filipowicz-Rudek uważa, że adaptacja powoduje „nie tylko zubożenie języka młodego czytelnika i ograniczenie kreatywnej stymulacji jego wyobraźni, ale także nieodwracalne zafałszowanie literackich i kulturowych kanonów” (Filipowicz-Rudek 1998: 217). Z drugiej strony niewielką korzyść zyska dziecko, jeżeli w trakcie lektury tekstu nie będzie w stanie zrozumieć pewnych treści, które są czytelne dla odbiorcy oryginału. Imiona nacechowane, stają się dlań imionami neutralnymi, a przecież dziecko posiada ogromne możliwości poznawcze. W przypadku tej baśni uważam jednak, iż spolszczenie tej nazwy nie doprowadzi do „nieodwracalnego zafałszowania”, lecz spowoduje zainteresowanie tematem, w podobny sposób, jak pobudzona zostaje wyobraźnia chorwackiego dziecka.

---

<sup>12</sup> Terminy podają za L. Venutim (cop. 2008), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, New York: Routledge.

Na tym jednym przykładzie chciałam pokazać możliwości wyboru strategii, jakie niesie przekład tekstu w zakresie onomastyki literackiej przeznaczonego do młodego czytelnika. Przedstawione powyżej techniki są jedynie możliwościami w jaki sposób można tłumaczyć nomina propria w literaturze dziecięcej jako, że są one szczególnie nośnikami „elementów kulturowych” (Hejwowski 2004: 71). W badanym tekście pełnią one konkretną rolę – determinują charakter i funkcję bohatera, są zamierzone względem odbiorcy, mają powodować określoną reakcję czytelników. Jak zaznacza Hejwowski „w przypadku elementów kulturowych nie należy oczekiwać u odbiorców przekładu podobnej reakcji, gdyż to, co jest dobrze znane i swojskie dla odbiorców oryginału, będzie obce, a czasem wręcz egzotyczne dla odbiorców przekładu” (Hejwowski 2004: 72). Sądzę jednak, że imiona własne, które są takimi właśnie nośnikami obcości, ale przynależne do jednej rodziny językowej, można w tym konkretnym tekście zastąpić podobnymi w języku docelowym, osiągając tym samym podobieństwo odbioru. Kolejnym ważnym czynnikiem, który brałam pod uwagę była tu intencja autorki, z jaką stworzyła ten utwór – umieściła go w nurcie panslawistycznym (korzystała nie tylko ze źródeł chorwackich, ale i z tekstów odnoszących się do całej Słowiańszczyzny<sup>13</sup>) oraz czas w jakim go stworzyła – w czasie trwania I wojny światowej, dwa lata przed powstaniem Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców – czyli w okresie szczególnego patriotycznego nastroju. Osadzone zostały one w świecie baśniowym, wyraźnie słowiańskim, co może wskazywać kierunek przekładu, a wszystkie powyższe elementy wskazują na jeden, ważny aspekt procesu przekładu i pracy tłumacza – ciągły wybór:

Wybór, wybór i wybór: twórczość sama sprowadza się też ostatecznie do wyboru, a cóż dopiero przekładoznawstwo, to popychadło, ta wzgardzona pomywaczka w czeladnej kuchni u pani twórczości (W. Szymborska [za:] Balcerzan, Rajewska 2007: 211).

## Bibliografia

- Adamczyk-Garbowska M., 1988, *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problem krytyki przekładu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Balcerzan E., Rajewska E., 2007, *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia.*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.
- Brlić-Mażuranić I., 1997, *Izabrana djela*, Matica Hrvatska, Zagreb.

<sup>13</sup> Chodzi o dzieło rosyjskiego badacza A. Afanasjeva *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, niemiecki tekst A. Tkanego *Mythologie der alten Teutschen und Slaven* oraz prace słowackiego slawisty Pavola Jozefa Šafárika [w:] *Bajkopisna diseminacija mitoloških motiva u Pričama iz davnine* Ivane Brlić-Mażuranić na primjeru intertekstualnih poveznica s leksikonom A. Tkanjya Tihomir Engler, Andrijana Kos-Lajtman.



- Brückner A., 1985, *Mitologia słowiańska i polska*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Czaplicka-Jedlikowska M., 2007, *Edukacyjne aspekty nazw własnych w literaturze dla dzieci*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz.
- Fast P. (red.), 1998, *Przekład artystyczny a współczesne teorie translologiczne*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice.
- Filipowicz-Rudek M., 1998, *Wół i osioł a Kaszka manna (o przekładaniu literatury dla dzieci)*, [w:] P. Fast (red.) 1998, s. 215–222.
- Hejwowski K., 2009, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PAN, Warszawa.
- Kielar B.Z., 1988, *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.
- Podgórska B., Podgórski A., 2005, *Wielka księga demonów polskich, leksykon i antologia demonologii ludowej*, Kos, Katowice.
- Sanardžija M., Selak A., 2001, *Leksikon hrvatskoga jezika i književnosti*, Pergamena, Zagreb.
- Taszycki W., 1924, *Polskie Nazwy osobowe*, Gebethner i Wolff, Kraków–Warszawa–Lublin–Łódź–Poznań–Zakopane–Wilno.

---

Karolina Szymczak

## **The Slavic mythology world in terms of a fairy tale. The strategy of translating name *Bjesomar* based on the work of Ivana Brlić-Mažuranić**

### *Summary*

The article is on the subject of literary onomastics – one onimu is an example of three methods presented for translating names depending on the adopted ideas. The choice of method is particularly important because this literature is directed to children who perceive literary texts in a specific way, hence the importance of the selection of an appropriate translation strategy. An important factor to be taken into account during the process of translation is also the author and his intentions. Ivana Brlić-Mažuranić in 1916 released a collection

of fairy tales inspired by Slavic mythology and the Pan-Slavic idea. In view of these various factors we can therefore take into account the different techniques that have been demonstrated in the article.

**Keywords:** Slavic mythology; children's literature in translation; proper name in translation; Ivana Brlić-Mažuranić.

## **Świat mitologii słowiańskiej w ujęciu baśniowym. Strategie przekładu nazwy *Bjesomar* na podstawie utworu Ivany Brlić-Mažuranić**

### *Streszczenie*

Artykuł podejmuje tematykę onomastyki literackiej – na przykładzie jednego onimu przedstawione zostały trzy metody tłumaczenia nazwy własnej w zależności od przyjętej idei. Wybór metody jest szczególnie ważny, gdyż jest literatura ta kierowana jest do dzieci, które w specyficzny sposób odbierają teksty literackie, stąd tak ważny jest dobór odpowiedniej strategii translatorskiej. Ważnym czynnikiem, który można brać pod uwagę podczas procesu przekładu jest również osoba autora oraz jego intencje. Ivana Brlić-Mažuranić w 1916 roku wydała zbiór baśni inspirowanych mitologią słowiańską i ideą panslawistyczną. W związku z tymi różnymi czynnikami, można więc brać pod uwagę różne techniki, które zostały zademonstrowane w artykule.

**Słowa kluczowe:** mitologia słowiańska; przekład literatury dziecięcej; nazwy własne w przekładzie; Ivana Brlić-Mažuranić.



**Roman Sosnowski\***

# Nobilitazione come scelta traduttiva. Il caso di *Tre metri sopra il cielo* di Federico Moccia nella traduzione polacca

## Introduzione

Federico Moccia<sup>1</sup> è un autore contemporaneo italiano i cui romanzi hanno riscosso grande successo in Italia presso il pubblico giovanile e per questo motivo viene proposto e tradotto negli altri mercati editoriali europei. Attorno alla sua figura nascono addirittura gigantesche comunità virtuali e lui stesso è diventato per un certo periodo una specie di guida spirituale per molti adolescenti (Matt 2007: 245). Non deve quindi meravigliare la presenza di Moccia sul mercato polacco con otto traduzioni dei suoi romanzi e con delle vendite elevate (*Tre metri sopra il cielo* ha avuto finora tre edizioni)<sup>2</sup> nonostante non si tratti di un autore stimato dalla critica letteraria. Il tipo di letteratura proposta dall'autore di *Tre metri sopra il cielo* può essere definito, dal punto di vista di storico della lingua o di critico letterario, come paraletteratura o letteratura di consumo. In effetti, troviamo una breve, acuta e molto critica caratterizzazione dei romanzi di Moccia nel volume *Paraletteratura* scritto da Laura Ricci (2013: 138):

Rivolti a giovani immersi nella moderna società di consumi, celebrata dai continui richiami a merci e a marchi, i romanzi di Moccia aspirano a una presunta verità

---

\* Università Jagellonica, e-mail: roman.sosnowski@uj.edu.pl

1 Come edizione di riferimento di *Tre metri sopra il cielo* si considera il testo pubblicato da Feltrinelli nell'anno 2004. Non ci occuperemo in questa sede di tutta la questione dell'evoluzione editoriale del romanzo a partire dal 1992 fino al 2005.

2 *Tre metri sopra il cielo* è stato pubblicato in Polonia con il titolo *Trzy metry nad niebem* dalla casa editrice Muza nell'anno 2005.

di rappresentazione, smentita invece dall'artificiosità delle situazioni, in cui abbondano personaggi stereotipati e luoghi comuni.

Ricci prosegue parlando di una debole verosimiglianza stilistica della scrittura e di uno scarso uso del parlato giovanile autentico. Tali giudizi si basano in gran parte sulle analisi dello stile di Moccia fatte da Luigi Matt (2007) dove viene anche sottolineata la presenza di frasi fatte, di espressioni stereotipate poco aderenti alla reale condizione linguistica dei giovani e si parla delle eccessive ripetizioni di formule banali da parte dello scrittore<sup>3</sup>. Una tale caratterizzazione stilistica che può essere letta come una "stroncatura" stilistica, incuriosisce anche in chiave traduttiva. Già un primo sguardo sul prototesto e sulla traduzione dà l'impressione che almeno alcuni dei problemi stilistici denunciati da Matt e da Ricci possano essere assenti nel testo tradotto da Krystyna Kabatc e Eugeniusz Kabatc; ciò in particolar modo riguarda le eccessive ripetizioni di espressioni stereotipate.

Nel presente articolo si cerca, quindi, di scoprire le differenze stilistiche tra l'originale e la traduzione del romanzo di Moccia e di offrirne una spiegazione. Per fare ciò serve da una parte l'oggettivizzazione dei dati linguistici relativi al prototesto e alla traduzione e dall'altra un approccio teorico volto a spiegare le eventuali differenze. La prima verrà garantita dall'uso di strumenti informatici applicati allo stile e il secondo, cioè l'approccio teorico, è ispirato alla nota classificazione di tendenze deformanti proposta da Berman (2003).

## Analisi quantitativa

Corpora e strumenti informatici (p.es. tool di estrazione terminologica, tool per la gestione della terminologia, strumenti CAT cioè Computer Assisted Translation) sono ormai un consolidato supporto nel lavoro di ogni traduttore, soprattutto quello che lavora con testi non letterari. Meno ovvio e meno conosciuto pare l'utilizzo di diversi strumenti informatici, non tanto nel processo traduttivo, quanto per l'analisi delle traduzioni. Esistono, tuttavia, varie proposte di analisi stilometrica che, oltre ad essere adoperate nell'ambito di una lingua naturale, possono servire per i confronti tra il prototesto e la traduzione. In particolare, mi riferisco al pacchetto *stylo* con cui si può provare ad analizzare la distanza tra il testo originale e il testo tradotto per esempio attraverso la distribuzione dei tratti stilistici

---

<sup>3</sup> Altrettanto critiche sono a volte le considerazioni sui contenuti dei romanzi di Moccia p.es. quelle di Oreste Sacchelli che nel suo saggio dimostra che la rappresentazione del mondo giovanile non è altro che la rappresentazione della conquista della donna da parte del maschio (Sacchelli 2008). In un altro recente saggio Maria Chiara Janner analizza i marchionimi in *Tre metri sopra il cielo* definendo questo tipo di letteratura (cioè letteratura di consumo) "un prodotto che scade" (Janner 2012: 232) per non dire "scadente".

nei discorsi dei protagonisti (Eder et al. 2016; Rybicki 2012). Ugualmente, *stylo* e altri pacchetti come *jgaap* possono trovare applicazione negli studi attribuzionistici con risultati molto promettenti<sup>4</sup>.

A parte il software che offre diverse misure statistiche di carattere stilometrico, esistono semplici indicatori statistici che in alcuni contesti possono risultare più immediati e perciò di maggiore utilità. Il calcolo di semplici indici di ricchezza lessicale (p.es. *indice di Guiraud* e *types/tokens ratio*) nel prototesto e nel testo della traduzione permette di rilevare le eventuali anomalie cioè differenze tra il prototesto e il testo tradotto diventando un punto di partenza per condurre successive analisi di tipo qualitativo<sup>5</sup>. Rispetto all'analisi stilometrica completa, gli indici danno risultati meno precisi e offrono meno dati quantitativi, ma in compenso sono molto più facili da calcolare e interpretare.

Nel procedimento il punto di partenza deve essere il corpus elettronico che, a differenza di corpora o di raccolte di testi non informatizzati, permette un calcolo relativamente semplice di indici che descrivono con dati quantitativi alcuni parametri del testo come p.es. l'indice di Guiraud<sup>6</sup>, l'indice di Kuraszkiwicz e di Mistrik<sup>7</sup>. Tali indici non sono una novità nell'analisi stilistica; il calcolo applicato ai testi di prosa contemporanea italiana è stato già sistematicamente proposto nel *Primo Tesoro della Lingua Letteraria Italiana del Novecento* (De Mauro 2007). Nel progetto della UTET, che raccoglie 100 romanzi tra vincitori e primi classificati del Premio Strega<sup>8</sup>, diretto da Tullio De Mauro, per ogni romanzo sono stati calcolati diversi parametri tra cui l'indice di Guiraud. Tale indice ha senso se si possono confrontare i valori relativi a diversi romanzi. A quel punto il discostarsi dalla media può essere significativo e può costituire uno spunto per approfondimenti qualitativi. Nell'insieme dei romanzi del corpus PTLIN l'indice di Guiraud di ricchezza lessicale solo poche volte scende sotto il numero 20. Il punteggio 20 risponde chiaramente a una ricchezza lessicale molto contenuta se consideriamo che la media di tutti i romanzi è di 26,14 (28,30 senza la lemmatizzazione).

In teoria l'indice è indipendente dalla lingua cui si riferisce<sup>9</sup> e, se i valori tra il prototesto e la versione tradotta differiscono notevolmente, possiamo aspettarci

---

4 A questo proposito segnalo qui un interessante studio di Italia e Canettieri sull'autenticità del *Diario postumo* di Montale (Italia & Canettieri 2013).

5 Bisogna ricordarsi che il calcolo degli indici non deve essere fine a se stesso per non snaturare le analisi linguistiche che non possono ricondursi a presentazione di numeri e basta.

6 L'indice di Guiraud risale ai lavori di Pierre Guiraud (Guiraud 1954).

7 Si vedano avanti le relative formule.

8 Esattamente sono 60 romanzi vincitori del Premio Strega più altri 40 romanzi con oltre 8 milioni di occorrenze (tokens), 157 670 forme tipo (types), 94 254 lemmi (De Mauro 2007, Introduzione).

9 Scrivo "in teoria" perché sebbene questo sia vero da un punto di vista strettamente linguistico (lessicale), non è così se consideriamo la diversa prassi stilistico-culturale di diversi paesi

anche differenze qualitative. L'indice dunque ci dice qualcosa dello stile del romanzo (se confrontato con il corpus di riferimento), ma può anche offrirci indicazioni sulla traduzione sebbene non sia stato mai sfruttato in maniera sistematica negli studi traduttologici.

Dell'indice di Guiraud, principale indicatore che utilizzo nell'analisi quantitativa (gli altri indici, del resto, basandosi sugli stessi dati cioè il numero di occorrenze e il numero di forme tipo, avrebbero dato risultati simili) esistono due versioni: una che coinvolge solo occorrenze e forme tipo, l'altra che coinvolge anche il numero dei lemmi. La seconda versione (con la lemmatizzazione) neutralizza le eventuali differenze tipologiche tra le lingue e, nello specifico, la differenza che può derivare dalla maggiore ricchezza morfologica del polacco per quanto riguarda il sistema del nome.

### Tabelle degli indici lessicali (ricchezza e originalità)<sup>10</sup>

Indice di Guiraud (di ricchezza lessicale, con lemmatizzazione)	numero di lemmi/radice quadrata del numero delle occorrenze
Indice di Guiraud (di ricchezza lessicale, senza lemmatizzazione)	numero di occorrenze/radice quadrata del numero di tokens x 2
Indice di Kuraszkiwicz	numero di occorrenze/radice quadrata del numero di tokens
Indice di Mistrik	20 x numero di occorrenze/tokens
Rapporto types/tokens	forme tipo/occorrenze

Indici di ricchezza lessicale

Indice di Guiraud (di originalità)	numero di occorrenze con frequenza 1 / numero di occorrenze;
Indice di Mistrik	20 x numero di occorrenze con frequenza 1 / numero di occorrenze;

Indici di originalità del lessico

Degli indici sopra indicati, per dare l'idea della ricchezza lessicale di un romanzo, ci paiono più significativi: a) ratio types/tokens, b) indice di Guiraud con lemma-

e/o mercati editoriali. Inoltre, questa affermazione riguarda l'indice di Guiraud nella versione con lemmatizzazione (si veda più avanti) e non quello senza lemmatizzazione che è invece sensibile alla ricchezza morfologica di una lingua.

<sup>10</sup> Elaborate sulla base della tabella di Kamińska-Szmaj (Kamińska-Szmaj 1990: 13) e sulla base degli indici di PTLIN (De Mauro 2007).

tizzazione, c) indice di Guiraud senza lemmatizzazione. Dal nostro calcolo risulta che gli indici per il romanzo di Moccia sono distribuiti in maniera seguente:

- 1) Prototesto: a) types/tokens ratio = 0,0888; b) indice di Guiraud = 18,92; c) indice di Guiraud (senza lemmatizzazione) = 20,57.
- 2) Testo della traduzione: a) types/tokens ratio = 0,1752; b) indice di Guiraud = 28,19; indice di Guiraud (senza lemmatizzazione) = 38,71.

Per comparare da un punto di vista quantitativo il prototesto e la traduzione vanno confrontati tra di loro i valori 0,0888 contro 0,1752 (indice types/tokens), 18,92 contro 28,19 (indice di Guiraud di ricchezza lessicale), 20,57 contro 38,71 (indice di Guiraud di ricchezza lessicale senza lemmatizzazione). Tutti i valori, in maniera coerente, mostrano una forte divergenza tra il prototesto e il testo della traduzione dove quello primo è più povero lessicalmente mentre risulta più ricca la traduzione. All'obiezione di chi potrebbe imputare la differenza alla tradizione stilistica del polacco si può rispondere citando i dati statistici relativi ai parametri dei vari tipi di testo in polacco. La prosa letteraria polacca, secondo il dato di Kamińska-Szmaj (Kamińska-Szmaj 1990: 13) ha l'indice di Guiraud (senza lemmatizzazione) di 36,60, quindi la traduzione di *Tre metri sopra il cielo* si colloca quasi nella media per questo tipo di testo (38, 71). Lo stesso non può essere detto del prototesto che risulta molto al di sotto della media per quanto riguarda l'indice di Guiraud (20,57 in Moccia contro 28,30 della media). Dobbiamo perciò concludere che, almeno da un punto di vista quantitativo, il testo della traduzione di *Tre metri sopra il cielo* è più ricco del prototesto da cui è originato. Per essere ancora più espliciti, affermiamo che a una *parola-tipo* (type) in italiano corrispondono in polacco più *parole-tipo*.

## Analisi qualitativa

Partendo dal dato dell'indice di Guiraud che indica una maggiore ricchezza e variazione lessicale della traduzione rispetto all'originale sono stati indagati i sintagmi con la frequenza più alta per scovare quelle "espressioni banali, usate in modo irriflesso" (Matt 2007: 256) e successivamente guardare la loro resa in polacco. A differenza delle analisi tradizionali non si parte con la semplice lettura del romanzo e della sua traduzione, ma si cerca di trovare in maniera automatica i trigrammi<sup>11</sup> con la maggiore frequenza e, a partire da questa ricerca automatica, si scelgono tra di loro espressioni banali, spesso ripetute. Il prototesto in formato digitale<sup>12</sup> è stato

<sup>11</sup> Sono stati scelti i trigrammi e non p.es. digrammi perché quanto più lunghe sono le sequenze, tanto più significativi sono i dati relativi alla loro ripetizione. D'altra parte, una scelta di sequenze ancor più lunghe non garantirebbe la rappresentatività dei dati poiché il numero di tali sequenze risulterebbe troppo esiguo.

<sup>12</sup> Ringrazio Dorota Sieroń per avermi messo a disposizione il testo digitale allineato dell'originale e della traduzione del romanzo di Federico Moccia.

caricato nel programma AntConc (Anthony 2016) da cui si accede alla funzione di ricerca *Clusters/N-Grams*. Essa come risultato propone 687 trigrammi disposti dal più frequente al meno frequente. Tra le varie proposte automatiche sono state scelte le prime dieci con il nucleo verbale con frequenza decrescente. La lista ottenuta con questo sistema si presenta in maniera seguente:

Espressione	Frequenza
si gira verso	freq. 29
scuote la testa	freq. 26
chiude gli occhi	freq. 21
si guarda intorno	freq. 21
le si avvicina	freq. 20
si mette a	freq. 19
fa in tempo	freq. 15
se ne accorge	freq. 15
si tira su	freq. 15
si ferma davanti	freq. 13

Il confronto semiautomatico delle suddette espressioni con la loro traduzione in polacco è stato eseguito usando il software AntPConc (Anthony 2014), strumento per analisi di corpora paralleli. I risultati, nonostante si prevedesse una maggiore variazione del testo polacco, sono stati sorprendenti per via della profondità e della sistematicità dell'azione dei traduttori. A una espressione italiana in polacco solo in un caso corrisponde una sola espressione (*chiude gli occhi*). In tutti gli altri casi in polacco troviamo diverse soluzioni di fronte a una sola espressione italiana con alta frequenza (quindi spesso ripetuta nel testo). Nel caso di *le si avvicina* troviamo addirittura otto diversi traduttori, compreso un caso di omissione. Non è difficile capire il perché leggendo il testo; *le si avvicina* nel prototesto è molte volte ripetuto nelle sequenze vicine del romanzo, allora le elementari regole della *variatio* impongono la sostituzione con una formula sinonimica<sup>13</sup>. Sono simili tutti gli altri casi di *si guarda intorno* e di altre otto espressioni analizzate. Ecco uno specchio in cui si riassumono i dati dell'analisi:

IT: si gira verso / PL: odwraca się, zwraca się, obraca się, patrzy [w jego stronę]

IT: scuote la testa / PL: kręci głową, potrząsa głową, przytakuje ruchem głowy, zaprzecza ruchem głowy, nieznacznym ruchem zaprzecza

IT: chiude gli occhi / PL: zamyka oczy

IT: si guarda intorno / PL: rozgląda się, rozgląda się wokół, wciąż się rozglądając, rozgląda się dokoła, ogląda wokół, zagląda do [pokoju]

<sup>13</sup> Le ripetizioni eccessive sono segnalate anche da Matt (Matt 2007: 256) che cita come esempio l'espressione *come un pazzo/come pazzi*.

- IT: le si avvicina / PL: podchodzi [do niej], podchodzi bliżej, pochyla się, przechodzący [obok], (omissione), podjeżdża, przysuwa się, bierze ją w ramiona
- IT: si mette a / PL: (omissione), zaczyna, rzuca się [do ucieczki/do biegu]
- IT: non fa in tempo / PL: nie zdąży, nim [przekroczy próg, kończy zdanie, zorientował się], nie udaje jej się, nie ma czasu na, (omissione)
- IT: se ne accorge / PL: to zauważa, dostrzega to, reaguje, (omissione)
- IT: si tira su / PL: podnosi się, podrywa się, rwie do przodu<sup>14</sup>, prostuje się, unosi się, podciąga się
- IT: si tira su qualcosa / PL: podciąga, nastawia, naciąga, odrzuca [do tyłu włosy]
- IT: si ferma davanti / PL: zatrzymuje się przed, staje przed, dojeżdża do, wyrasta (si ferma davanti al garage – wyrasta przed warsztatem).

Si vorrebbe sottolineare che queste “licenze” dei traduttori non sono gratuite, alcune sono quasi obbligate per via delle differenze “strutturali” del lessico italiano e polacco (maggiore ricchezza di prefissi verbali polacchi: *odwraca się, zwraca się, obraca się*) e tutte le altre chiaramente derivano dalla necessità di evitare le ripetizioni dell’originale che spesso si trovano a distanza ravvicinata.

## Interpretazione

Come interpretare i dati riportati nella sezione precedente? Negli studi sulla traduzione della prosa letteraria frequentemente vengono citate le tendenze deformanti di Berman per descrivere i vari distacchi della traduzione dal prototesto. Arricchire lessicalmente l’originale, “migliorare” il suo stile evitando p.es. le ripetizioni può essere letto come quello che nella classificazione di Berman viene definito *nobilitazione* (Berman 2003: 47). Si tratta di un processo di retorizzazione che ha lo scopo di abbellire e rendere più elegante il prototesto. L’originale è materia prima su cui avviene una “ri-scrittura, un «esercizio di stile» a partire dall’originale” (Berman 2003: 48). Il risultato è una traduzione che sembra orientata a raggiungere una maggiore accuratezza estetica e stilistica<sup>15</sup>. L’esito ottenuto dai traduttori in polacco di *Tre metri sopra il cielo* è proprio quello descritto da Berman. Nella traduzione, il romanzo di Moccia è stato reso più accettabile e più elegante per i lettori nella cultura di arrivo. La nobilitazione nell’interpretazione di Berman è giudicata con severità in quanto “ritiene di giustificarsi riprendendo – ma per banalizzarli e assegnare

<sup>14</sup> In questo caso i traduttori hanno interpretato erroneamente l’espressione che in quel preciso contesto si riferisce al movimento del protagonista in moto.

<sup>15</sup> Leggo questo tipo di interpretazione della nobilitazione anche nelle parole del *Manuale di traduzione*: “Il testo tradotto è meglio dell’originale, viene reso più ‘poetico’ là dove l’originale è giudicato più popolare”. (Arduini & Stecconi 2007: 37).

loro un ruolo eccessivo – gli elementi retorici inerenti a ogni prosa” e “annienta la ricchezza orale e la dimensione polilogica di ogni prosa” (Berman 2003: 48).

Dobbiamo quindi condannare questo metodo di tradurre che alla povertà lessicale e stilistica dell'originale contrappone una maggiore attenzione stilistica nella lingua della traduzione? Ho i miei dubbi. Nel caso della prosa di Moccia abbiamo a che fare con delle espressioni banali ripetute ad oltranza, quindi il traduttore si trova, suo malgrado, a fronteggiare “l'incapacità stilistica” e non vuole finire sotto accusa come “traduttore incapace”<sup>16</sup>. Da lì la scelta nobilitante che io non leggerei come tradimento dell'originale, ma piuttosto come rispetto verso il lettore, quindi come una scelta di carattere funzionale. Estrapolando i dati della nostra analisi<sup>17</sup> alla totalità del processo traduttivo, possiamo affermare che nella traduzione polacca di *Tre metri sopra il cielo* la nobilitazione sembra una scelta costante (conscia o inconscia che sia) da parte dei traduttori per evitare le trappole stilistiche dell'originale e avendo in mente il bene del lettore e la necessità di garantire il successo editoriale del libro. Certamente, in tal caso viene meno il rispetto per la prosa di Moccia, ma l'autore con la scelta della nobilitazione come una strategia traduttiva, tutto sommato, ci guadagna in termini strettamente commerciali e in termini di considerazione critica.

## Conclusioni

L'analisi che parte dal calcolo degli indici di ricchezza lessicale concentrandosi poi sul confronto tra l'originale e il testo tradotto per quanto riguarda le espressioni stereotipate identificate attraverso una procedura semiautomatica, dimostra che i traduttori hanno cercato di evitare nel loro testo le eccessive ripetizioni di quelle espressioni dandone traduzione diversa in diversi punti. Questo procedimento è stato identificato come *nobilitazione* in termini dell'analitica di Berman e si è cercato di giustificare tale scelta traduttiva attirando l'attenzione su problemi stilistici dell'originale denunciati da alcuni linguisti. A parte la dimostrazione di un'evidente differenza tra il prototesto e il testo tradotto, mi pare legittimo sottolineare l'aspetto metodologico dell'articolo. Credo che sia stato dimostrato come il ricorso a indici statistici e, in maniera più ampia, a procedure stilometriche, possa

---

<sup>16</sup> Per far capire che il pericolo è reale, cito una recensione su un blog relativa a un altro libro di Moccia (*Solo tu*) dove si punta il dito contro la traduzione: “Minusem jednak wydały mi się nie do końca dopracowane dialogi, aczkolwiek może to też być kwestia tłumaczenia. Wypowiedzi są dość proste, a czasami wręcz banalne i sztywne”. Recensione disponibile all'indirizzo: <http://recenzje-mlodziejowe.blogspot.it/2016/04/tylko-ty-federico-moccia-recenzja.html>.

<sup>17</sup> L'analisi qui presentata è parziale nella sua dimensione formalizzata, ma le altre analisi basate sulla semplice lettura del prototesto accanto all'originale confermano pienamente i risultati ottenuti con l'analisi proposta nell'articolo.



arricchire gli studi sullo stile dei singoli autori e sulla traduzione. Chiaramente, è necessario avere dei dati di riferimento e trattare gli indici come punto da cui partire e proseguire con l'analisi qualitativa. Tuttavia, anche nell'analisi qualitativa, il ricorso agli strumenti informatici (nel nostro caso AntConc e AntPConc con le relative subroutines di ricerca n-grammi e di concordanze parallele) può notevolmente facilitare le analisi traduttive.

Infine, mi sia lecito dire qualcosa sullo stile dei romanzi di Moccia sebbene possa immaginare l'insoddisfazione degli ammiratori della sua scrittura (numerosi sia in Italia che in Polonia): il romanzo *Tre metri sopra il cielo* è da un punto di vista lessicale e stilistico molto povero in italiano e più ricco in polacco, ma in ogni caso siamo lontani da una scrittura linguisticamente matura.

A mio avviso, l'esempio del romanzo di Moccia (letteratura popolare per adolescenti) ci insegna qualcosa per quanto riguarda la riflessione teorica sulla traduzione – molti degli elementi teorici di critica testuale come le tendenze deformanti di Berman possono trovare applicazione nel caso della letteratura con la L maiuscola, ma spesso non tengono conto della letteratura di massa dove “correggere il testo” può essere una strategia legittima. Infatti, credo che nel romanzo analizzato, per il rispetto del lettore, la scelta di “migliorare” il testo sia stata adeguata e l'autore dell'originale ne abbia tratto beneficio perché anche grazie a queste soluzioni il suo libro è stato un successo editoriale in Polonia.

---

## Testi dei romanzi

Moccia F., 2004, *Tre metri sopra il cielo*, Feltrinelli, Milano.

Moccia F., 2005, *Trzy metry nad niebem*, traduzione di Krystyna Kabatc e Eugeniusz Kabatc, Muza, Warszawa.

---

## Bibliografia

Anthony L., 2014, *AntPConc*, Waseda University, Tokyo, Japan. Accessibile all'indirizzo: <http://www.laurenceanthony.net/software/antpconc/>.

Anthony L., 2016, *AntConc*, Waseda University, Tokyo, Japan. Accessibile all'indirizzo: <http://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>.

Arduini S. & Stecconi U., 2007, *Manuale di traduzione. Teorie e figure professionali*, Carocci, Roma.

Berman A., 2003, *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza*, Quodlibet, Macerata.

- De Mauro T., 2007, *Primo Tesoro della Lingua Letteraria Italiana del Novecento*, UTET (versione elettronica), Torino.
- Eder M., Kestemont M. & Rybicki J., 2016, *Stylometry with R: A package for computational text analysis*, “R Journal” 16(1), pp. 107–121.
- Guiraud P., 1954, *Les caractères statistiques du vocabulaire : essai de méthodologie*, Presses universitaires de France, Paris.
- Italia P. & Canettieri P., 2013, *Un caso di attribuzionismo novecentesco: il «Diario Postumo» di Montale*, “Cognitive Philology” (6). Accessibile all’indirizzo: <http://ojs.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/11586>.
- Janner M.C., 2012, *Le massaie di Migliorini e di Federico Moccia. Sulla natura linguistica dei marchionimi in Tre metri sopra il cielo*, “Onomastica e Letteratura” XIV, pp. 221–232.
- Kamińska-Szmaj I., 1990, *Różnice leksykalne między stylami funkcjonalnymi polszczyzny pisanej: analiza statystyczna na materiale słownika frekwencyjnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Matt L., 2007, *Liala al tempo dei reality: i romanzi per adolescenti di Federico Moccia*, “Lingua italiana d’oggi” IV, pp. 243–258.
- Ricci L., 2013, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Carocci, Roma.
- Rybicki J., 2012, *The great mystery of the (almost) invisible translator: stylometry in translation*, [in:] M. Oakley & M. Ji (a cura di), *Quantitative Methods in Corpus-Based Translation Studies*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 231–248.
- Sacchelli O., 2008, *Moccia e mocciosi. Rappresentazioni degli adolescenti in Tre metri sopra il cielo e Ho voglia di te*, [in:] *Narrativa* (30), pp. 347–359.

---

Roman Sosnowski

## Ennoblement as translator’s choice. *Tre metri sopra il cielo* by Federico Moccia in the Polish translation

### Summary

In the paper the novel *Tre metri sopra il cielo* and its Polish translation are analyzed. Different values of the indices of lexical richness of the Italian and the Polish text lead to the further analysis of stereotyped expressions in Moccia’s novel and in the Polish translation. Comparing the most frequent expressions in the semiautomated manner you discover that to every Italian expression, often

repeated, correspond several Polish translations. These solutions are classified in Berman's terms as *nobilitation*. In parallel, we try to justify the translators' choice of nobilitation as adequate in case of paraliterature.

**Keywords:** indices of lexical richness; Italian-Polish translation; translation analysis; ennoblement as deforming tendency.

## Nobilitazione come scelta traduttiva Il caso di *Tre metri sopra il cielo* di Federico Moccia nella traduzione polacca

### *Riassunto*

L'analisi riguarda il romanzo di *Tre metri sopra il cielo* in italiano e la sua traduzione polacca. Partendo dal differente valore degli indici di ricchezza lessicale nel prototesto e nel testo tradotto viene analizzata la resa in polacco di espressioni stereotipate selezionate con il metodo semiautomatico. L'analisi rivela che alle ripetizioni di Moccia nella traduzione polacca corrispondono più soluzioni lessicali. In base all'analisi della traduzione di Berman esse vengono interpretate come casi di *nobilitazione*. Oltre a interpretarlo si cerca di giustificare il ricorso alla nobilitazione nel caso della paraletteratura.

**Parole chiave:** indici di ricchezza lessicale; traduzione italiano-polacco; analisi traduttiva; nobilitazione come tendenza deformante.



**Patrycja Masłowska\***

## Nietypowe rozwiązania translatorskie w tłumaczeniu tekstu naukowego na przykładzie *Nadzorować i karać* Michela Foucault

Teksty naukowe nie należą do najczęściej tłumaczonych, stosunkowo rzadko też biorą je na warsztat osoby zajmujące się teorią przekładu. Można to uzasadnić ogólnie mniejszym zainteresowaniem tego typu pracami (w stosunku do np. tekstów literackich) ze strony czytelników, których grono stanowią w głównej mierze specjaliści z danej dziedziny, chcący poszerzyć swoją wiedzę. Spowodowane jest to bardzo szczególnymi cechami tekstu naukowego, które scharakteryzujemy dokładniej później.

Mimo że dziedzina badań nad tłumaczeniami tekstów naukowych jest nieczęsto podejmowana, powstały w jej obrębie prace godne uwagi, dotyczące na przykład ról różnych typów paratekstu (Piechnik 2013). Anna Bednarczyk z kolei opisała czynniki warunkujące przekład cytatów literackich w tekście naukowym (Bednarczyk 2014) (to również dowód na to, że przekład tekstów literackich oraz nieliterackich mogą być ze sobą wzajemnie powiązane – czego wykazanie jest i naszym celem). Jednym z najwcześniejszych badaczy tekstów naukowych i ich przekładu jest Roman Ingarden – scharakteryzował on tekst naukowy oraz wyszczególnił kwestie, jakie należy wziąć pod uwagę przy jego tłumaczeniu. Temat ten był również podejmowany przez Irenę Bogaczową, Jerzego Pieńkosa oraz wspólnie przez Teresę Tomasziewicz i Alicję Pisarską, a Zofia Kozłowska podjęła się stworzenia pracy poświęconej wyłącznie tłumaczeniu tekstów naukowych: „O przekładzie tekstu naukowego” to kompleksowe opracowanie poruszające różne aspekty związane z tym tematem.

---

\* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, e-mail: [mas.patrycja@gmail.com](mailto:mas.patrycja@gmail.com)

Uważamy, że badania nad tłumaczeniem tekstów naukowych mogą przyczynić się do rozwoju badań również nad innymi rodzajami tekstów. Należy pamiętać, że choć wyodrębnia się różnorodne typy, gatunki czy rodzaje tekstów, to hierarchizacja taka jest wtórna w stosunku do faktu powstawania samych tekstów. Każdy z nich wykazuje pewne cechy, na podstawie których może zostać przyporządkowany do określonego typu. Często jednak dokonuje się tego jedynie na podstawie cech dominujących, jako że nie każdy tekst wykazuje wyłącznie cechy typu, do którego został zaliczony.

Tak też było i w przypadku, którego dotyczyć będzie niniejsze studium, skupiające się na aspektach przekładowych tekstu naukowego z zakresu humanistyki. *Nadzorować i karać* Michela Foucault to próba prześledzenia rozwoju wzajemnie powiązanych zjawisk obyczajowych, społecznych i politycznych zmierzających do powstania instytucji więzienia. Jest napisana w oparciu o źródła historyczne, donoszące o pewnych faktach, a które autor przywołuje i zestawia w porządku, aby ukazać poszczególne stadia rozwoju systemu kar. Na ich podstawie wypracowuje też własną teorię dotyczącą tematyki władzy i jej oddziaływania na jednostki. Przyjmijmy za Ingardenem, cytowanym przez Kozłowską, że teksty naukowe

służą do (1) utrwalania uzyskanych wyników poznawczych, (...) takich jak wnioski, układy wniosków, zespoły sądów, całe teorie, (2) przekazania tych wyników innym ludziom spełniającym czynności poznawcze, a to celem (3) uzyskania ich współdziałania w poznawaniu tych samych przedmiotów, do których odnoszą się zdania danego dzieła naukowego (Kozłowska 2007: 30).

Wymienione wyżej funkcje są z całą pewnością spełniane przez interesującą nas w tym studium pracę. Również na poziomie struktury *Nadzorować i karać* spełnia kryteria ustalone przez Kozłowską stawiane tekstom naukowym, ponieważ zawiera tekst główny oraz „obudowę”, na którą składają się w tym przypadku niektóre z jej elementów: przypisy, cytaty, bibliografia. Oprócz tego, dopuszczalne jest wprowadzanie „materiału ilustracyjnego lub dowodowego”, mogącego przyjmować postać językową lub graficzną i obejmującego np. rysunki czy schematy (Kozłowska 2007: 36–37), obecne w książce Michela Foucault. Jednakże, jeśli weźmiemy pod uwagę język, da się zauważyć pewne odstępstwa, choć dość subtelne. Zanim je przedstawimy, należy jeszcze wspomnieć, że tekst naukowy powinien zawierać specyficzną terminologię, być jednoznaczny, obiektywny i pozbawiony elementów emocjonalnych, a jego konstrukcja składniowa – jednoznaczna i uporządkowana logicznie (Kozłowska 2007: 30–34) – i te cechy tekst Michela Foucault niewątpliwie spełnia.

Są jednak elementy, które budzą wahanie – to przede wszystkim aspekty stylistyczne oraz niektóre z pojęć używanych przez filozofa. Foucault wypracował bardzo charakterystyczny sposób pisania i ujmowania myśli, niezbyt przejrzysty, ale wyrafinowany i oryginalny, oraz – co bardzo istotne – nierozzerwalnie powiązany

z jego metodą prowadzenia wyводу logicznego (Gillan, Lemert 1999: 62–64). On sam przyrównywał swoje pióro do skalpela (Aeschmann, 2014) – a więc narzędzia pozwalającego na trafne i precyzyjne wykonanie pracy, na naukową ścisłość i rygor oraz na literacką finezję zarazem. Niejako ze specyfiki stylu wynika też użycie niektórych terminów. Chodzi szczególnie o te, które wbrew oczekiwaniom stawianym tekstom naukowym, nie są jednoznaczne, ściśle i jasne (Kozłowska, 2007: 30), jednym słowem – to, do czego się odnoszą i co dokładnie znaczą, zależy od interpretacji. Są one skonstruowane w oparciu o specyfikę systemu języka francuskiego i wykorzystują np. wieloznaczność słów, które je współtworzą. Tadeusz Komendant, tłumacz tekstu Michela Foucault i badacz jego teorii, określa je mianem „słów-kufrów” i omawia w *Posłowie tłumacza* (Foucault 1998: 305–311). Ich szczegółową analizą oraz wykazaniem ich niejednoznaczności zajmujemy się później.

Podsumowując powyższe rozważania, większość cech tekstualnych *Nadzorować i karać* – przede wszystkim zaś jego funkcje i struktura – przemawia za tym, aby uznać tę pracę za tekst naukowy. Zdarzają się jednak elementy językowe właściwe tekstom literackim, jak wyrafinowanie i oryginalność stylu (niewykluczające jednakże jego naukowej ścisłości) oraz użycie terminów ukutych przez samego autora, wykorzystujących zabawę językiem (ale oddających dokładnie pewne pojęcia, powiązane szerzej z jego teorią). Nasuwa to wniosek, że teksty niekoniecznie trzeba ukazywać jako hierarchię poszczególnych typów, ale że mogą one stanowić pewne kontinuum, w obrębie którego mieszczą się teksty o różnorodnych właściwościach. Przytoczmy tutaj słowa Ingardena o płynności i przenikaniu się typów tekstów:

Dzieła n a u k o w e są wytworami zamierzeń i czynności poznawczych autora, stanowiących w danej fazie jego życia główne jego zajęcie i wyładowanie jego najwyższych zainteresowań. **Może on jednak zarazem żywić jeszcze inne zainteresowania (np. artystyczne) i spełniać inne czynności, m.in. te, dzięki którym dzieło naukowe nabiera niektórych cech dzieła artystycznego.** Dla zachowania jego charakteru naukowego istotne jest jednak, by cechy te miały wtedy znamię czegoś okolicznościowego, przypadkowego czy wtórnego w stosunku do cech rozstrzygających o jego naukowości (Ingarden 1972: 121; wszystkie pogrubienia pochodzą od autorki).

Jak już zostało wspomniane wyżej, Foucault potrafił doskonale operować językiem i dostosowywać go do swojego toku rozumowania tak, aby trafnie oddać jakąś myśl. Należy pamiętać, że użycie omawianych przez nas pojęć filozofa w kontekście teorii dotyczącej władzy i rozwoju więziennictwa stanowi niejako działanie nowatorskie i różni się od definicji słownikowych, jednak na nich bazuje. Przykładem może być termin „investissement”. Aby zrozumieć jego znaczenie i koncept, który wyraża, zacznijmy od dwójakiego znaczenia podawanego przez słownik *Le Petit Robert*:

1. action d'investir (une place, une armée) ; résultat de cette action, 2. action d'investir dans une entreprise des capitaux destinés à son équipement, à l'acquisition de moyens de production ; ces capitaux (Le Petit Robert 1990: 1029)<sup>1</sup>.

W *Wielkim Słowniku Francusko-Polskim* można odczytać następujące tłumaczenia, odpowiadające powyższemu dwu znaczeniom: 1. atak, napaść; 2. lokowanie, inwestowanie (Dobrzyński i in. (red.) 1980: 995). Znaczenia te same w sobie jeszcze nic konkretnego nie mówią, ale już budzą skojarzenia z działaniem taktycznym, agresją wobec kogoś. Uzupełnijmy te definicje przykładowym użyciem pojęcia w tekście:

Z pewnością nie po raz pierwszy ciało jest obiektem tak natarczywego i zdecydowanego blokowania; we wszystkich społeczeństwach ujmuje je ciasna sieć przymusów, zakazów i zobowiązań (Foucault 1998: 132)<sup>2</sup>.

A zatem – blokowanie, z początkowym „b” zapisanym kursywą. Jednak nadal, mając już wiedzę o definicjach, użyciu, a nawet polskim tłumaczeniu, trudno połączyć je wszystkie w całość. W tym przypadku nie jest też możliwe dokonanie analizy omawianego pojęcia wyłącznie w oparciu o jeden przykładowy fragment tekstu, w którym się pojawia. Wymaga ona pogłębionej lektury całego tekstu, a także znajomości specyfiki tematu, którego dotyczy. W prawidłowym rozszyfrowaniu tego zadania nieoceniona jest pomoc badaczy. Dlatego też, aby w pełni odkryć, co się kryje za „investissement”, czyli polskim blokowaniem, przywołajmy słowa Tadeusza Komendanta, który wyjaśnia termin, odwołując się do powyższych definicji słownikowych:

Foucault konsekwentnie używa tego słowa w **obu znaczeniach naraz**. Polityczne „osaczenie” ciała jest równocześnie „inwestowaniem” w ciało. [...]. Aby oddać tę dwuznaczność, musiałem uciec się do rozwiązania graficznego. Stąd *blokowanie*; osobliwy zapis tego słowa ma ciągle przypominać czytelnikowi, że **blokada i lokata to, zdaniem Foucaulta, dwie strony tej samej rzeczy – blokowanego przez władzę ciała. Władza ciało ujarzmia (zatem „blokuje”) – ale tym samym „lokuje” w nim, licząc na przyszłe zyski, „ja”** (Foucault, 1998: 309–310).

1 Po polsku fragment brzmi: „1. działanie polegające na osaczeniu (miejsca, armii); skutek tego działania, 2. działania polegające na inwestycji kapitału na rozwój jakiegoś przedsiębiorstwa; również ten kapitał” (tłum. autorki – P.M.).

2 W oryginale powyższy fragment brzmi: „Ce n'est pas la première fois, à coup sûr, que le corps fait l'objet d'investissements si impérieux et si pressants; dans toute société, le corps est pris à l'intérieur de pouvoirs très serrés, qui lui imposent des contraintes, des interdits ou des obligations” (Foucault 1975: 138).



Z analizy tekstu wynikało, że oba znaczenia jednocześnie odgrywają rolę w budowaniu sensu, należało więc je zachować w jednym słowie. Łatwo się domyślić, że prosty wybór jednego z podanych przez słownik odpowiedników spłaszczyłby, a może nawet wręcz przekłamał właściwe znaczenie, z kolei omówienie wydłużyłoby znacznie tekst i zaburzyłoby zwięzły, przejrzysty i precyzyjny styl autora, który także wypadało uwzględnić w tłumaczeniu. Z tego względu tłumacz połączył w jedno dwa słowa (blokowanie i lokowanie) o tak podobnej formie, że jedno można zawrzeć w drugim, budując tym samym całość z dwóch znaczeń. Trzeba przyznać, że trudno to rozszyfrować z powodu trudności w zrozumieniu teorii filozofa oraz nieoczywistego zapisu graficznego, obejmującego użycie kursywy sygnalizującej – teraz już wiemy – dwoistość znaczenia. Nasuwa się też pytanie, czy można było przetłumaczyć to inaczej, trafniej? Teoretycznie, odpowiedź zawsze jest twierdząca. W tym przypadku trudno rozstrzygnąć, bo pomimo tego, że niejasny na pierwszy rzut oka, termin po wyjaśnieniach tłumacza staje się przystępny i zrozumiały. Rozważymy jednak taką możliwość przy analizie następnego pojęcia. Będzie nim „assujettissement”. I tutaj będziemy mieć do czynienia z dwoma znaczeniami:

ujarzmienie – działanie polegające na podporządkowaniu [sobie kogoś]; stan zależności [od kogoś] [...]

podmiot – istota żywa będąca obiektem obserwacji; osobnik wykazujący takie bądź inne cechy (Le Petit Robert 1990: 118, 1884)<sup>3</sup>.

Tutaj łatwiej o znalezienie relacji łączącej oba pojęcia, bo od razu nasuwa się myśl, że może chodzić o ujarzmienie podmiotu poddanego kontrolującej i karzącej władzy. Poniższy cytat zdaje się to potwierdzać:

W centralnym punkcie dyscyplinarnych procedur manifestuje **ujarzmienie** tych, których postrzega się jako obiekty, i obiektywizację tych, których się **ujarzmia** (Foucault 1998: 181)<sup>4</sup>.

Faktycznie, jest mowa o „ujarzmianiu” oraz o tych, których się „ujarzmia”. Tu konstrukcja znaczeń i form pojęcia przełożonego na język polski wydaje się bardziej przejrzysta: wybór padł na jedno z podstawowych znaczeń słownikowych – ujarzmienie. Analogicznie do poprzedniego przypadku, kursywa będzie odwo-

---

3 W oryginale definicje brzmią: „«assujettissement» – action d'assujettir; état de dépendance [...]” oraz „« sujet » est un être vivant soumis à l'observation ; individu présentant tel ou tel caractère”.

4 W oryginale fragment ten brzmi: „Au coeur des procédures de discipline, il manifeste l'assujettissement de ceux qui sont perçus comme des objets et l'objectivation de ceux qui sont assujettis” (Foucault 1975: 187).

ływać do podwójnego sensu konstruującego sens, w związku z czym „ja” musi się jakoś odnosić do słowa „podmiot”, nieobecnego w polskiej wersji. Dla pełnego i ostatecznego zrozumienia, oddajmy głos tłumaczowi:

Assujettissement, słowo, w którym przegląda się *sujet*. Związek między tymi słowami jest językowo oczywisty, bo **pierwsze znaczy najogólniej „wprowadzanie, narzucanie reguł”, drugie zaś „kogoś lub coś, co podlega regułom”**. Rzecz w tym, że Foucault, aby reaktywować znaczenie najstarsze i podstawowe, cały czas każe mieć na uwadze znaczenie najmłodsze, filozoficzne; [...].

[...] Tak naprawdę *sujet*, podmiot wiedzy, wywodzi się z *assujettissement* władzy, „ja” bierze się z ujarzemia.

*Assujettissement* nie mogłem przetłumaczyć zatem inaczej, niż jako ujarzemie. Z dwojgiem graficznym w środku słowa [...] (Foucault 1998: 310).

Warto wspomnieć o innym polskim tłumaczeniu terminu „assujettissement”, dokonany przez Małgorzatę Kowalską. Termin ten był używany przez filozofa m.in. również podczas wykładów, jakie wygłaszał w Collège de France, a które zostały spisane i wydane w formie książkowej. Kowalska jest tłumaczką polskiej wersji (Foucault 1998). Proponowany przez nią ekwiwalent to po prostu „ujarzemie”, a więc uwzględnienie tylko jednego, ogólnego znaczenia. Wynika to z różnicy celów, w jakich tłumaczone były oba teksty. Komendant występuje tutaj w roli tłumacza i znawcy tekstów Michela Foucault. Przy tłumaczeniu *Nadzorować i karać* przyjął pozycję rzecznika jego poglądów i teorii – w jego *Posłowniu tłumacza* widać wyraźnie chęć nie tylko objaśnienia wyborów translatorskich, ale też wytłumaczenia co trudniejszych aspektów teoretycznych. Można więc powiedzieć, że wersje Komendanta są jednocześnie interpretacjami, naprowadzającymi czytelnika na ścieżkę odczytania szerszego sensu, w jakim dany termin się pojawia. Kowalska natomiast stanęła przed zadaniem przekazania francuskiego tekstu mówionego, „nieuładzonego”, w taki sposób, aby jednocześnie zachował taki charakter po polsku, ale też przekazywał jasno zawarty w nim sens. Podczas wykonywania tego zadania skupiła się na przekazaniu tylko tego, co Foucault faktycznie powiedział – „assujettissement” nie musi od razu budzić skojarzeń znaczeniowych z zawartym w nim „sujet”, choć może. Wersja Kowalskiej jest więc bardziej „neutralna”, „czysta”, pozbawiona elementu interpretacyjnego. Jest to tym bardziej uzasadnione, że Foucault sam dążył do określenia, co rozumie poprzez „ujarzemie”, więc sens pojęcia się dopiero stabilizował w trakcie wypowiedzi:

[...] jak się rzeczy mają w chwili, na poziomie, na wysokości procedury podporządkowywania, ujarzemia, wytwarzania niepodległości, czyli w tych ciągłych i nieprzerwanych procesach, które ujarzmiają nasze ciała, które kierują naszymi gestami i rządzą naszym zachowaniem (Foucault 1976: 38).

Ostatnim terminem, jaki przeanalizujemy, będzie „quadrillage”. Według słownika francuskiego jest to

działanie wojskowe (lub policyjne) polegające na podziale niepewnego terytorium na sektory, w których rozmieszczone zostają poszczególne grupy mające na celu sprawowanie jak najściślejszej kontroli nad populacją (Le Petit Robert 1990: 1573).<sup>5</sup>

Tym razem w grę wchodzi jeden sens, tłumaczony przez polski słownik jako „kratkowanie”, „linie siatki”, „siatka” (Dobrzyński i in. (red.) 1982: 445). Jednak do kontekstu użycia nie pasuje żadna z powyższych propozycji:

Posługiwanie się przestrzenią jest w niej znacznie bardziej elastyczne i finezyjne. Przede wszystkim opiera się na zasadzie elementarnej lokalizacji lub parcelacji. Każdemu – jego miejsce; w każdym miejscu – ktoś. [...] Przestrzeń dyscyplinarna zmierza do podziału na tyle parcel, ile jest ciał czy elementów do rozmieszczenia (Foucault 1998: 139).

Chodzi zatem o „parcelację” osób w poszczególnych, wydzielonych miejscach. Stąd też to „geometryczne” tłumaczenie zastosowane przez Komendanta (Foucault 1998: 310). W tym przypadku główna trudność polegała na odnalezieniu takiego polskiego ekwiwalentu, który zgadzałby się z sensem ogólnym, ale i z sensem, w jakim terminu „quadrillage” używał Foucault.

Na zakończenie warto wspomnieć, że Foucault nie jest jedynym teoretykiem, który zdecydował się na wprowadzenie własnych pojęć wykorzystujących specyfikę danego języka, obrazujących niektóre z elementów swojej teorii – można w tym miejscu przywołać również Jacques’a Derridę i jego „différance”. Konsekwencją wprowadzania takich terminów są trudności przy poszukiwaniu ich ekwiwalentów w procesie tłumaczenia na inne języki. Często tłumacze nie są zgodni co do tego, jak należy przełożyć dane pojęcie i powstaje więcej niż jeden ekwiwalent (Bhabha 1994: XI), co zaszło również w jednym z analizowanych przez nas przykładów – „assujettissement”. Trzeba jednak pamiętać, że tego typu pojęcia nie stanowią o naukowości tekstu ani nawet nie są jego cechą charakterystyczną, za to wieloznaczność i gry słowne pojawiają się również w innych rodzajach tekstów. Może to być potwierdzeniem przekonania o ich wzajemnym przenikaniu się i płynności w obrębie typologii tekstów.

---

5 W oryginale definicja brzmi: „une opération militaire (ou policière) qui consiste à diviser un territoire peu sûr en compartiments où on répartit les troupes de manière à exercer le contrôle aussi serré que possible sur la population”.

---

## Bibliografia

- Aeschimann E., 2014, *L'invention de la sexualité : la dernière leçon de Michel Foucault*, <http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20140625.OBS1587/michel-foucault-l-invention-de-la-sexualite.html> (dostęp: 10.11.2016).
- Bednarczyk A., 2014, *Problem przekładu cytatów literackich w tekście naukowym*, „Rocznik przekładoznawczy”, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, s. 17–34.
- Bhabha H., 1994, *Miejsca kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Bogaczowa I., 1992, *Problemy stylu naukowego i terminologii*, Wydawnictwo PW, Wrocław.
- Dobrzyński J., Kaczuba I., Frosztega B. (red.), 1980, *Wielki Słownik Francusko-Polski, tom I A–L*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Dobrzyński J., Dutka A., Frosztega B. (red.), 1982, *Wielki Słownik Francusko-Polski, tom II M–Z*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Foucault M., 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paryż.
- Foucault M., 1998, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Foucault M., 1998, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w College de France*, 1976, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Gillan G., Lemert C.C., 1999, *Michel Foucault. Teoria społeczna i transgresja*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Wrocław.
- Ingarden R., 1972, *O tłumaczeniach*, [w:] *Z teorii języka i filozoficznych podstaw nauki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Kozłowska Z., 2007, *O przekładzie tekstów naukowych (na materiale tekstów językoznawczych)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Piechnik I., 2013, *Przekład tekstu naukowego i rola paratekstów*, „Między oryginałem a przekładem”, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, t. 21, nr 3, s. 109–125.
- Pieńkos J., 1993, *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Pieńkos J., 2003, *Podstawy przekładoznawstwa: od teorii do praktyki*, Zakamycze, Kraków.
- Pisarska A., Tomaszewicz T., 1998, *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

---

Patrycja Maślowska

## The atypical translation techniques of the translation of a scientific text on the example of the Polish version of *Discipline and punish* by Michel Foucault

### Summary

This article deals with the translation of the chosen terms in *Discipline and punish* by Michel Foucault, translated into Polish by Tadeusz Komendant. It also characterizes it as a scientific text. This characterisation and the analysis of the chosen terms reveal that a scientific text may possess characteristics of other text types, which proves the existence of text types fluidity.

**Keywords:** scientific translation; specialised text; terminology; polysemy.

## Nietypowe rozwiązania translatorskie w tłumaczeniu tekstu naukowego na przykładzie *Nadzorować i karać* Michela Foucault

### Streszczenie

Artykuł omawia tłumaczenia wybranej terminologii *Nadzorować i karać* (tłum. Tadeusz Komendant) Michela Foucault, a także podejmuje charakterystykę pracy jako tekstu naukowego. Ta charakterystyka oraz analizowane pojęcia dowodzą jednak, że tekst naukowy może wykazywać również cechy innych typów tekstów, co dowodzi ich płynności gatunkowej.

**Słowa kluczowe:** tłumaczenie tekstu naukowego; tekst specjalistyczny; terminologia; wieloznaczność.



**Jakub Wardęga\***

## Możliwy wpływ doktryny na Biblię na przykładzie Eucharystii

### **Wstęp**

W niniejszym artykule chciałbym pokazać kilka przykładów na poparcie tezy, że teologia może mieć wpływ na kształt tłumaczeń Biblii, tj., że niektóre wersety mogły zostać przełożone tak, a nie inaczej, z powodu doktryny panującej w odłamie chrześcijaństwa, który stworzył dane tłumaczenie. Spróbuję zrobić to poprzez porównanie tłumaczeń Biblii przy wzięciu pod uwagę przypisów i kontekstu historycznego.

Na wstępie należy zaznaczyć, że istnieje wiele możliwości tłumaczenia języka greckiego, w którym Nowy Testament został napisany<sup>1</sup>, przez co jest wiele możliwości przełożenia jednego i tego samego wersu. Mimo oddania danego wersetu za pomocą innych słów w różnych przekładach, często nie można jednoznacznie stwierdzić, że dany fragment Biblii został przełożony *niepoprawnie*. Uzasadnione jest więc założenie, że **istniało kilka opcji przekładu lub wyboru tekstów źródłowych**. Moja praca będzie próbą pokazania, że doktryna mogła wpłynąć na proces przekładu w taki sposób, że został dokonany przez tłumacza konkretny wybór. Zmiany w Bibliach wydanych przez różne wyznania chrześcijańskie wynikałyby z istniejących pomiędzy nimi różnic.

### **Podstawa teoretyczna**

Podstawą teoretyczną moich badań była teoria przekładu wybitnego teoretyka przekładu biblijnego Eugene'a Nidy. W swoim artykule „Principles of correspondence” wyróżnił on tzw. ekwiwalencję „formalną” i „dynamiczną”, stanowiące

---

\* Uniwersytet Warszawski, e-mail: [jakub.wardega@wp.pl](mailto:jakub.wardega@wp.pl)

1 Wniosek wysnuwam na podstawie informacji uzyskanych od ks. dr. Adama Kubisia (KUL) (3 kwietnia 2016, korespondencja osobista).

granice spektrum różnych typów przekładu literackiego (Nida 2001: 129–130). Krótko opisuję je poniżej.

Tłumaczenie ekwiwalentne formalnie jest wierne tekstowi źródłowemu. Tłumacz podporządkowuje mu w maksymalnym stopniu formę i treść przekładu, czyli np. stara się zachować strukturę języka oraz nie adaptuje tekstu do realiów docelowego odbiorcy. Oznacza to zachowanie zgodności ze źródłem na polu części mowy, długości zdań i zwrotów, budowy i organizacji tekstu, w tym przyporządkowanie pojedynczych słów z języka docelowego słowom z języka źródłowego. Tam, gdzie niemożliwe jest przełożenie wszystkich warstw znaczenia/formy (np. gier słownych, budowy akrostycznej), użyć można przypisów. W pewnych kontekstach są one konieczne, by umożliwić odbiorcy zrozumienie tekstu. Nida (2001: 126–135) zwraca jednak uwagę, że z powodu różnorodności języków nie jest możliwe zawarcie w przekładzie pełni formy i przekazu oryginału.

Przekład ekwiwalentny dynamicznie ma według Nidy wywrzeć na odbiorcę taki wpływ, jaki wywierał na swoich adresatów tekst oryginalny. Stanowi on nowy przekaz informacji w języku docelowym, który ma spełniać – na ile to możliwe – taką samą funkcję, jaką w kontekście pierwotnym miał przekaz pierwotny. Jest on podporządkowany „docelowemu językowi i kulturze, kontekstowi przekazu” i realiom odbiorcy docelowego (Nida 2001: 136). Styl tłumaczenia (włączając słownictwo charakterystyczne dla kontekstu docelowego) ma w tym typie przekładu pierwszeństwo wobec zachowania struktury gramatycznej i nazewnictwa źródła. Nida zaznacza jednak, że nie jest możliwe całkowite wyeliminowanie obcości tekstu, zwłaszcza przy skrajnej odmienności kultur źródłowej i docelowej. W takich wypadkach tłumacz musi być posłuszny tekstowi źródłowemu. Wśród podanych przez niego przykładów znajdują się *efa*, *faryzeusze* i *Świątynia Salomona* (Nida 2001: 129–137).

W swoim artykule Nida (2001: 127) wysuwa też inną tezę, ważną z punktu widzenia mojego badania, że jednym z czynników istotnych z punktu widzenia różnic w przekładach jest cel, dla którego tłumacz tworzy swoje dzieło: może mieć on kluczowy wpływ na to, jak wiernie zostanie oddany tekst źródła. Jako przykład Nida podaje przypadek języka szylluk, w którym znaczenie terminu „pokuta” wiąże się ze „splunięciem przed kogoś” w sądzie po zakończeniu sprawy „na znak odpuszczenia winy” i uznania kwestii za zakończoną (Nida 2001: 128, 140). Tłumacz chcący przekazać chrześcijańskie znaczenie tego słowa, czyli odwrócenie się od złego postępowania, będzie starał się oddać to w inny sposób (2001: 128).

## Podmiot badań

W toku pracy zająłem się badaniem polskiej katolickiej Biblii Jakuba Wujka, protestanckiej Biblii Gdańskiej oraz porównywałem je z katolicką angielską Biblią Douay-Rheims. Omawiam je pokrótce poniżej.



### *Biblia Jakuba Wujka (BJW)*

Jest to tłumaczenie, które było używane (również w wersji uwspółcześnionej) podczas mszy w Kościele katolickim aż do ukazania się pierwszej Biblii Tysiąclecia w 1965 r. – czyli przez ponad 350 lat (Pietkiewicz 2004: 66). Celem przekładu, wyrażonym w samym tytule na pierwszej stronie, była „obrona Wiary świętej powszechnej przeciw kacerztwóm tych czasów należących”. Przekład był więc sam w sobie motywowany dogmatycznie – koniecznością obrony Kościoła katolickiego przed zagrożeniem ze strony protestantów. We wstępie napisano, że stosowano metodę przekładu dosłownego (s. IIII).

Podstawowym tekstem źródłowym była łacińska Wulgata (Włg). Autorem tłumaczenia był jezuita Jakub Wujek – znający oprócz łaciny także grekę i hebrajski, co pozwoliło mu korzystać również ze źródeł w językach oryginalnych. Tłumacz używał też wcześniejszych tłumaczeń Biblii na polski wydanych przez protestantów. Pierwsze wydanie NT zostało opublikowane w 1593 r.; cała Biblia ukazała się w roku 1599, już po śmierci Wujka (Pietkiewicz 2002: 281–285).

### *Biblia Gdańska (BG)*

Do czasu wydania obecnie najpopularniejszej Biblii Warszawskiej w 1975 roku był to przekład najczęściej używany przez protestantów – jego historia jest więc w tym aspekcie podobna do historii BJW. Podstawę do tłumaczenia stanowił tekst grecki, który uznano za lepsze źródło niż tekst łaciński (BG 1606: 3–4).

Ponieważ w latach poprzedzających wydanie BG działania kontrreformacyjne zagrażały już Reformacji w Polsce, protestanci podjęli kroki, by z sobą współpracować, aby móc się bronić. Jednym z nich miało być wydanie tłumaczenia Biblii akceptowanego przez każdy odłam protestantyzmu w Polsce. Owocem tych starań była właśnie BG (Pietkiewicz 2002: 303). Celem więc tej publikacji była obrona Reformacji przed Kontrreformacją.

Autorem był Marcin Janicki – pastor zboru reformowanego w Secyminie – który przetłumaczył cały tekst Biblii około roku 1600. Korektę wykonali Daniel Mikołajewski (kalwini) i Jan Turnowski (bracia czescy). Pierwsze wydanie NT zostało opublikowane w roku 1606, a cała Biblia w 1632. Posiłowano się m.in. tekstami wydanych wcześniej tłumaczeń protestanckich, NT BJW oraz Włg (Pietkiewicz 2004: 304–313).

### *Biblia Douay-Rheims (DV)*

NT został wydany w 1582 r., cała Biblia w 1610 r. Przekład pod wieloma względami bardzo podobny do BJW. Został przetłumaczony z Włg, a autorzy mieli również wgląd w teksty w językach oryginalnych i w inne przekłady. Autorzy

już w samym tytule (który ma kilkadziesiąt słów) zadeklarowali, że to tłumaczenie zgodne z tekstem źródłowym, sporządzone dla obrony doktryny katolickiej (s. 1). Wstępy do obu Biblii mają zbliżoną treść. BJW jest też związana z DV w specyficzny sposób: z tej drugiej zaczerpnięto część przypisów (Pietkiewicz 2002: 285).

## Przedmiot badań

W badaniu skupiłem się na wersetach, na których opiera się katolicka doktryna o Eucharystii. Jednym z ognisk konfliktu między katolikami a protestantami (i wewnątrz samego protestantyzmu – zob. np. Ziegler [1969, w Lindberg 2000: 121–123]) w epoce Reformacji była kwestia przeistoczenia chleba i wina w tym sakramencie. Każda ze stron miała swoje zdanie, które miało swoje teologiczne implikacje, co pokrótce omówię poniżej. Z uwagi na ograniczoną możliwą objętość artykułu zawarę jedynie opis doktryny uznawanej przez Kościół katolicki oraz Jana Kalwina. Spośród głównych doktryn protestanckich okresu reformacji dotyczących Eucharystii (Lutra, Zwinglego i Kalwina) zdecydowałem się wybrać właśnie tę, ponieważ uważam, że miała najsilniejszy wpływ na ostateczny kształt używanej przeze mnie BG. Nie bez znaczenia jest tutaj fakt, że kongregacja braci czeskich zjednoczyła się ostatecznie z kalwinami.

## W Kościele katolickim

Odnośnie do teologii Eucharystii obecny Katechizm Kościoła katolickiego (2. wyd.) cytuje dokumenty Soboru Trydenckiego:

przez konsekrację chleba i wina dokonuje się przemiana całej substancji chleba w substancję Ciała Chrystusa, Pana naszego, i całej substancji wina w substancję Jego Krwi. Święty Kościół katolicki słusznie i właściwie nazwał tę przemianę przeistoczeniem (KKK 1376).

Pojęcie *substancji*, jak ją rozumiano w tamtym czasie, miało swoje korzenie w filozofii Arystotelesa i oznaczało „źródło istnienia” i utrzymanie w nim danego ciała, na które składała się jego „forma” i „materia” (Müller 2015: 708). Metafizyczna filozofia Arystotelesa została zaadaptowana m.in. przez Św. Tomasza z Akwinu na potrzeby zrozumienia Eucharystii i na podstawie zmodyfikowanej jej wersji mogła powstać teologia tego sakramentu, którą zawarto w dokumentach ww. soboru (por. Müller 2015: 708 z Marion 1996: 222).

Podsumowując, w rozumieniu Kościoła katolickiego, w trakcie mszy, po wypowiedzeniu przez księdza formuły poświęcenia nad chlebem i winem, ma miejsce transsubstancjacja (przeistoczenie), która jest zamianą źródła bytu chleba i wina,

którą wykonuje Bóg. On też decyduje o tym, by przez te właśnie symbole powstała jedność z Chrystusem (Müller 2015: 708).

Aby zaznaczyć kontrast pomiędzy rozumieniem katolickim a kalwińskim, chciałbym zwrócić uwagę na pewną cechę katolickiego rozumienia sakramentu Eucharystii, a mianowicie że po poświęceniu chleb i wino zawierają w sobie „cielesną obecność” Jezusa (Müller 2015: 708). W bardzo obrazowych słowach zostało to ujęte w oświadczeniu wydanym podczas synodu laterańskiego:

[...] chleb i wino znajdujące się na ołtarzu po konsekracji są [...] prawdziwym ciałem i krwią naszego Pana Chrystusa, które są [...] dotykane i dzielone rękoma kapłanów oraz przeżuwane i rozcierane zębami wiernych (DH 690 w Müller 2015: 706).

Reasumując, w katolickim rozumieniu Eucharystii całość natury chleba i wina, przemiana eucharystyczna oraz będąca jej wynikiem tzw. „cielesna obecność” Ciała i Krwi Jezusa po konsekracji zawierają się całkowicie w wymiarze **fizycznym** (zob. Müller 2015: 709).

### *Według Kalwina*

Jan Kalwin nauczał, w odróżnieniu od Kościoła katolickiego, że sakrament Eucharystii (przez protestantów nazywany Wieczerzą Pańską) składa się z „fizycznych znaków [...] i duchowej prawdy, która jest przez same symbole okazywana i o której te symbole zaświadcniają” (1960: 1371). Tak jak fizyczne chleb i wino są pokarmem dla ciała, tak Ciało i Krew Jezusa są pokarmem dla duszy. Z tego wynika, że transsubstancjacja jest fikcją (zob. też Kronenfeld 1998: 44). (Kalwin 1960: 1370–1374).

Innymi słowy w kalwińskim rozumieniu istnieją **dwa** wymiary, w których zawiera się Wieczerza Pańska – **fizyczny i duchowy**. Ciało i Krew Chrystusa nie są fizycznie obecne w sakramencie.

Podobnie jednak jak w Kościele katolickim, nie da się stwierdzić tego na podstawie obserwacji. Według Kalwina funkcją symbolu, który człowiek widzi, jest upewnienie o istnieniu daru, którego nie widzi; spożywając namacalne symbole, chrześcijanie powinni wierzyć, że otrzymali jednocześnie również Ciało, które one oznaczają (1960: 1371).

### **Wyniki badania**

Na podstawie analizy wstępów przyjąłem, że twórcy zarówno BJW, BG, jak i DV, starali się tłumaczyć z zastosowaniem ekwiwalencji formalnej. W badaniu zdecydowałem się sprawdzić, czy obrany przez autorów BJW cel – obrona doktryny

katolickiej – mógł spowodować, że tłumacz odstąpił od obranej przez siebie strategii ekwiwalencji formalnej, co mogłoby spowodować konkretne decyzje translatorskie. Moją tezą było, że jest możliwe wskazanie miejsc, co do których można z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że tak się stało.

Podczas badania przyglądałem się 68 werseom w Biblii, na których głównie oparta jest doktryna o Eucharystii: Ew. Mateusza 26, 26–29; Ew. Marka 14, 22–25; Ew. Łukasza 22, 15–20; Ew. Jana 6, 22–71 i 1 List Św. Pawła do Koryntian 11, 23–26 (Müller 2015: 696). Ważnym źródłem były też dla mnie komentarze egzegetyczne zamieszczone w BJW. Przykłady, które uważam za świadectwo wpływu doktryny na tłumaczenie, przedstawiam poniżej.

*Ewangelia Mateusza 26, 28*

BG: „Abowiem toć jest krew moja nowego Testamentu, która się za wielu wylewa na odpuszczenie grzechów”.

BJW: „Abowiem ta jest krew moja nowego testamentu, która za wielu będzie wylana na odpuszczenie grzechów”.

W cytowanym powyżej wersecie zaznaczyłem fragment, który w BG i w BJW różni się użyciem gramatycznego czasu i strony: w BG został użyty czas terażniejszy i strona czynna, a w BJW czas przyszły i strona bierna. Co jednak ważne, przypis obok tekstu BJW mówi, że w oryginalnym tekście greckim użyty został czas terażniejszy, „skąd znać, że p. Iesus na ostatniej wieczerzy, wylewając za nas krew Swoję, Bogu Oycu ofiarował [...]” (s. 1149). Osobny przypis na końcu rozdziału pokazuje też, że w grece jest strona czynna i że takie brzmienie tego wersu jest zgodne z katolicką doktryną.

Uważam, że świadczy to o wpływie doktryny na przekład: mimo zgodności tekstu w języku oryginalnym z teologią Kościoła katolickiego w zapalnej kwestii, jaką była Eucharystia, tłumacz przełożył werset z łacińskiej Włg. Stało się tak, ponieważ Kościół katolicki na soborze trydenckim uznał jej tekst za „autentyczny” (1546, sesja IV), bo od dawna była ona obowiązującym tłumaczeniem – i właśnie te argumenty są wymienione w pierwszej kolejności w przedmowie do BJW jako uzasadnienie pozycji Włg w Kościele (s. IIII). Nie chodziło tu jednak o zakwestionowanie wagi manuskryptów w językach oryginalnych (Crehan 1963: 204). Sobór jednak jasno stwierdził, że nikt nie miał prawa kwestionować jej autorytetu. BJW została więc przetłumaczona z łaciny, a gdziekolwiek została stwierdzona ważna odmienność od tekstów w językach oryginalnych, podawano je w przypisach (s. IIII). Powyższy werset jest więc przykładem określonej tendencji.

*Ewangelia Jana 6, 53*

BG: „Rzekł im tedy Iezus: Zaprawde, Zaprawde wam powiadam, jeśli nie będziecie ieść ciała Syna człowieczego, y pić krwi iego, nie macie żywota w sobie”.

BJW: „Rzekł im tedy Jesus: Zaprawdę, zaprawdę wam powiadam: *Jeśli będziecie nie iedli ciała Syna człowieczego, y nie pili krwie iego, nie będziecie mieć żywota w sobie*”.

Zaznaczone w wersji słowa „nie macie/nie będziecie mieć”, są w BG w czasie terażniejszym, a w BJW w przyszłym, przy czym przypis w BJW wyjaśnia, że tekst grecki brzmi „nie macie”<sup>2</sup> (s. 1240), tak jak później zostało to napisane w BG. Uważam, że zastosowana w tym miejscu strategia tłumaczenia z łaciny mogła zapobiegać wzbudzeniu kontrowersji, dostosowując wers do aktualnie wtedy obowiązującej doktryny, głoszącej, że przyjmowanie Eucharystii nie jest nieodzowne do zbawienia człowieka.

Tutaj muszę odwołać się do kontekstu historycznego: w V w. (417 r.) interpretacja tego wersu jako „jeśli nie przyjmiesz Eucharystii, nie masz życia w sobie”<sup>3</sup> została przez papieża Innocentego I użyta do uzasadnienia<sup>4</sup> „konieczności udzielania [Eucharystii] niemowlętom”<sup>5</sup>, bez której nie mogły mieć udziału w zbawieniu (Reynolds c. 1890: 269). Przez kilkaset lat była to obowiązująca doktryna. Z czasem jednak stanowisko Kościoła zmieniło się<sup>6</sup>, co potwierdził m.in. Sobór Trydencki, uznając, że „[m]ałe dzieci niemające jeszcze pełnego używania rozumu, z żadnego względu nie są zobowiązane do przyjmowania Komunii”, ponieważ do tego czasu wystarcza im do zbawienia „nieutralna łaska chrztu” (Müller 2015: 717). Negatywne stanowisko przyjęli także protestanci (Reynolds c. 1890: 269).

Uważam, że zaistnienie zmiany doktryny oraz chęć Kościoła katolickiego odcięcia się od nieuznawanego<sup>7</sup> jej brzmienia mogły odcisnąć swoje piętno również na BJW. Chciałbym zwrócić uwagę, że zastosowanie w drugiej części zdania czasu przyszłego odsuwa perspektywę zdania od terażniejszości, przez co trudniej je zinterpretować tak, jak to robił Innocenty I. Efekt ten wzmacniany jest dodat-

---

2 Tekst grecki można tu przełożyć na polski również w czasie przyszłym: „nie będziecie mieć” – jak udało mi się ustalić podczas konsultacji z dr. Janem Kozłowskim (UW). Autor BJW nie wspomina jednak o tym.

3 „[E]xcept you receive the Eucharist, you have no life in you”.

4 Zob. Jurgens 1979: 182; Bingham 1844: 798.

5 „The necessity of communicating infants”.

6 Obszerniejszy opis dziejów tej doktryny aż do czasów nowożytnych zawarto w Bingham 1844: 797–800.

7 Uważam, że o chęci odsunięcia się Kościoła katolickiego od tej doktryny świadczyć może fakt, że w NT DV werset J. 6, 53, opatrzony jest wprowadzającym w błąd (zob. Bingham 1844: 797–798 i Reynolds, c. 1890: 269) przypisem (s. 236–237) odwołującym się również do dokumentów Soboru Trydenckiego (sesja XXI, doktryna o Komunii Św., rozdz. IV), gdzie jest mowa, że Kościół nigdy nie stał na stanowisku, że spożywanie Eucharystii jest konieczne do zbawienia i że to jedynie protestanci źle zrozumieli św. Augustyna (który również wypowiadał się na ten temat, przynajmniej po części, podzielając opinię Innocentego I – por. Schaff 1887: 28 i Reynolds, c. 1890: 268).

kowo przez użycie w pierwszej części zdania w BJW trybu przypuszczającego, co bardziej jeszcze osłabia akcent na *tu i teraz*. Co ważne jednak, w pierwszej części tego zdania w NT DV nie został użyty tryb przypuszczający, lecz fraza „[j]eśli nie będziecie jeść ciała Syna człowieczego i pić krwi jego...”<sup>8</sup>, z czego wynika, że użycie tego trybu mogło nie być koniecznością w przekładzie. Uważam też, że tego sposobu przetłumaczenia w BJW nie można uzasadnić dbałością autorów o stylistykę języka polskiego, ponieważ sami stanowczo podkreślili, że pierwszeństwo względem stylu miała dla nich dbałość o wierność przekładu (s. IIIIn.).

## Wnioski

Jednym z wniosków płynących z moich rozważań może być stwierdzenie, że doktryna Kościoła w pewnym stopniu może wpłynąć na tekst tłumaczenia Biblii. Trzeba jednak przyznać, że rozważania takie jak powyższe z konieczności są do pewnego stopnia subiektywne. Skupiłem się tutaj na pokazaniu wpływu doktryny na przekład katolicki, dobrze znane są jednak pewne przykłady takiego wpływu również po stronie protestanckiej, np. tzw. *Comma Johanneum* obecna w BG, BJW i DV (dziś uznawana za nieautentyczną). Problem ten może dotyczyć większej liczby wersetów. Przyszłe badania mogą więc skupić się na znalezieniu i opisanie w Bibliach wydanych w różnych odłamach chrześcijaństwa innych jeszcze miejsc w Biblii noszących ślady oddziaływania doktryny na tłumaczenie.

---

## Bibliografia

- Bingham J., 1844, *The antiquities of the Christian Church*, Henry G. Bohn, London.
- Calvin J., 1960, *Institutes of the Christian religion*, The Westminster Press, Philadelphia.
- Crehan F.J., 1963, *The Bible in the Roman Catholic Church from Trent to the present day*, [w:] S.L. Greenslade (red.), *The Cambridge history of the Bible: volume three – the West from the Reformation to the present day*, Cambridge University Press, s. 199–237.
- Jurgens W.A., 1979, *The faith of the early fathers: volume three – a sourcebook of theological and historical passages from the writings of Saint Augustine to the end of the Patristic Age*, The Liturgical Press, Collegeville.

---

<sup>8</sup> „Vnles you eate the flesh of the Sonne of man, and drinke his bloud, you shal not haue life in you”. Możliwe, że, jeśli założyć celową chęć odsunięcia się od wspomnianej doktryny, rolę trybu przypuszczającego mógł spełniać przypis wspomniany w adnotacji 7.

- Kronenfeld J., 1998, *King Lear and the naked truth: rethinking the language of religion and resistance*, Duke University Press, Durham and London.
- Lindberg C. (red.), 2000, *The European reformations sourcebook*, Blackwell Publishers, Oxford.
- Marion J.L., 1996, *Bóg bez bycia*, Znak, Kraków.
- Müller G.L., 2015, *Dogmatyka katolicka*, WAM, Kraków.
- Nida E., 2001, *Principles of correspondence*, [w:] L. Venuti & M. Baker (red.), *The Translation Studies reader*, Routledge, London and New York, s. 126–140.
- Reynolds H.R., c. 1890, *The pulpit commentary: the Gospel of John*, Funk & Wagnalls Company, New York and Toronto.
- Schaff P. (red.), 1887, *A select library of the Nicene and Post-Nicene fathers of the Christian Church: volume five – Saint Augustin: anti-Pelagian writings*, The Christian Literature Company, New York.

### Przekłady Biblii

- The English College at Douai, 1635, *The Holy Bible*, John Covstvier, Reuen.
- Novvy Testament pana naszego Jezusa Chrystusa*, 1606, Drukowano u Wdowy Guilhelma Guilmothana, Gdańsk.
- Wujek J., 1599, *Biblia to iest księgi Starego y Nowego Testamentv*, Drukarnia Łazarzowa, Kraków.

### Netografia

- Baranowski M. (oprac.), [bdw], *Katechizm Kościoła katolickiego*, <http://www.katechizm.opoka.org.pl/rkkkII-2-1.htm> (dostęp: 23.02.2017).
- The Council of Trent 1542–1564, *The canons and decrees of the Council of Trent*, <http://www.ewtn.com/library/COUNCILS/TRENT.ZIP> (dostęp: 9.05.2016).
- Pietkiewicz R., 2004, *Biblia Tysiąclecia w tradycji polskiego edytorstwa biblijnego*, rozprawa doktorska, Papieski Wydział Teologiczny we Wrocławiu, <http://digital.fides.org.pl/dlibra/doccontent?id=730> (dostęp: 9.05.2016).
- Pietkiewicz R., 2009 (2002), *Pismo Święte w języku polskim w latach 1518–1638: sytuacja wyznaniowa w Polsce a rozwój edytorstwa biblijnego*, rozprawa doktorska, Uniwersytet Wrocławski, <http://digital.fides.org.pl/dlibra/docmetadata?id=728&dirids=1&tab=2>.



---

Jakub Wardęga

## How Church doctrine could influence the Bible – a case study of Bible verses concerned with Eucharistic theology

### *Summary*

The aim of the article is to show that the wording of certain verses in Bible translations may have been shaped to suit the doctrine of those branches of Christendom which produced these translations. This will be done with the use of versions of certain of the verses from the New Testament to which relates the Catholic doctrine of the Eucharist, as the form and meaning of these verses have been battlegrounds of a theological struggle between Catholics and Protestants – most violent during the time of the Protestant Reformation. In the research I used two most important Polish translations of the New Testament made in the age of the Reformation: the Protestant Biblia Gdańska (1606) and the Catholic Biblia Jakuba Wujka (1599).

**Keywords:** doctrine; Eucharist; Bible; translation; Reformation; Counterreformation.

## Możliwy wpływ doktryny na Biblię na przykładzie Eucharystii

### *Streszczenie*

Celem artykułu jest pokazanie, że sformułowanie pewnych wersetów w przekładzie Biblii mogło być dostosowane do doktryny tego odłamu chrześcijaństwa, z którego dane tłumaczenia się wywodzą. W tym celu porównane zostaną różne wersje niektórych spośród 68 wersetów Nowego Testamentu, na których opiera się doktryna o Eucharystii. Eucharystia była jednym z zagadnień, które budziły spory między katolikami a protestantami, zwłaszcza w czasie Reformacji protestanckiej. W trakcie badań wziąłem pod uwagę najważniejsze przekłady Nowego Testamentu pochodzące z okresu Reformacji: protestancką Biblię Gdańską z 1606 roku i katolicką Biblię Jakuba Wujka z 1599 roku.

**Słowa kluczowe:** doktryna; Eucharystia; Biblia; przekład; Reformacja; Kontrereformacja.



**Elżbieta Benkowska\***

## Tłumaczenie to zawsze interpretacja – uwagi o przekładzie napisów do filmu

### **Wstęp**

Tłumaczenie listy dialogowej oraz tworzenie napisów do filmu, na pozór może się wydawać łatwiejsze od przekładu literackiego. Na ekranie widać mówiącego aktora, jego gesty, słycać ton głosu, a także znany jest kontekst wypowiedzi, niemniej jednak, ograniczenie czasowe wynikające z toczącej się akcji filmu, limit wierszy tekstu i liczby znaków w nich, a także to, że napisy nie są samodzielnie istniejącym dziełem, tylko częścią większego utworu, do którego muszą być dostosowane, skutecznie utrudnia pracę tłumacza. Na przykładzie noweli „Żanna” z filmu „Nowy świat” opiszę proces powstawania wielojęzycznego filmu, problemy, które pojawiły się w czasie tłumaczenia na język angielski, a także przedstawię różnice interpretacyjne powstałe między zawodowym tłumaczem, reżyserką i scenarzystką.

### **1. Proces powstawania wielojęzycznego filmu**

„Nowy świat” to pełnometrażowy film fabularny z 2015<sup>1</sup> roku opowiadający historie Białorusinki Żanny, Afgańczyka Azzama i Ukrainki Wiery, którzy w poszukiwaniu szczęścia i lepszego życia opuścili swe ojczyzny i zamieszkali w Warszawie, która stała się dla nich tytułowym nowym światem. Film składa się z trzech nowel<sup>2</sup> wyreżyserowanych przez trzech debiutujących reżyserów: w tym mnie, Michała

---

\* Uniwersytet Gdański, e-mail: [ebenkowska@gmail.com](mailto:ebenkowska@gmail.com)

1 Film swoją premierę miał podczas 40. Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni, we wrześniu 2015 roku.

2 Imiona bohaterów stanowią tytuły poszczególnych nowel.

Wawrzeckiego i Łukasza Ostalskiego.<sup>3</sup> Za produkcję odpowiadało Akson Studio, koproducentem była Telewizja Polska. „Nowy świat” był również współfinansowany przez Polski Instytut Sztuki Filmowej.

W dalszej części tekstu skupię się na analizie scenariusza i angielskiego tłumaczenia listy dialogowej dotyczącego jedynie wyreżyserowanej przeze mnie noweli „Żanna”. To opowieść o Białorusince, która wraz z córką Sonią mieszka kątem u swojej siostry i jej męża w Warszawie. Chce się od nich jak najszybciej wyprowadzić i zamieszkać ze swoim chłopakiem – Jankiem. Na przeszkodzie w realizacji tego planu staje mąż Żanny – Aleksiej – punkowy opozycjonista, który zostaje aresztowany i w białoruskim areszcie podejmuje strajk głodowy. Scenariusz<sup>4</sup> noweli został napisany w języku polskim przeze mnie oraz Monikę Demborską. Bohaterowie filmu w swoich wypowiedziach posługują się jeszcze dwoma innymi językami, tj. białoruskim i rosyjskim (w związku z czym na dalszym etapie produkcji konieczne było przygotowanie tłumaczenia w postaci zsynchronizowanych napisów, nie tylko na potrzeby zagranicznych kanałów dystrybucji, ale też tych polskich).

Użycie innej od polszczyzny mowy w zapisie scenariuszowym jest zaznaczone w didaskaliach pomiędzy imieniem postaci, a wypowiedzaną kwestią, por.:

6. WN.<sup>5</sup> MIESZKANIE IRINY I ADAMA – NOC

Salon zamienił się w sypialnię Żanny i Sonii. Da się teraz zauważyć wciśnięte w kąt walizki, suszarkę pełną prania. Po podłodze walają się zabawki. Sonia stoi na oparciu kanapy. Żanna ją asekuje.

---

<sup>3</sup> Większość ekipy filmowej (pion producencki, scenograficzny, kostiumograficzny, charakteryzatorski itp.) brała udział w pracach nad całym filmem, jednakże każdy z reżyserów współpracował z innym operatorem filmowym, tj.: Michał Wawrzecki z Cezarym Stoleckim, a Łukasz Ostalski z Piotrem Pawlusem, ja zaś ze Sławomirem Witkiem.

<sup>4</sup> Autorką scenariusza do noweli „Azzam” jest Izabella Aleksandrowicz, a „Wiery” – Maksymilian Nowicki.

<sup>5</sup> „6. WN” – to typowy zapis scenariuszowy, gdzie „6” oznacza numer sceny, zaś „WN.” to skrót od „wnętrze”. Scenariusz to dokument produkcyjny, stąd też nagłówek każdej sceny musi zawierać informacje pomagające film wyprodukować, tj.: numer sceny, informację o tym czy akcja rozgrywa się wewnątrz czy w plenerze (oznaczone odpowiednio poprzez skróty „WN” lub „PL.”), fabularną nazwę miejsca oraz porę dnia w jakiej dana scena będzie się rozgrywać. Nagłówki te wykorzystywane są później w dokumentach produkcyjnych, takich jak: kalendarzowy plan zdjęć (zwany w żargonie „kalendarzówką”) oraz dzienne plany pracy.

ŻANNA

(po białorusku)

Pięć razy pięć? Dawaj!

SONIA

(po białorusku, skacząc)

Dwadzieścia pięć!

Sonia skacze na pościeloną kanapę i od razu wdrapuje się na oparcie

(Dembinska, Benkowska, 2015a: 6)

Nie ma jednej określonej scenariopisarskiej zasady do zaznaczania wypowiedzi w języku obcym, taka informacja może być zawarta w didaskaliach tuż przed następującym pomiędzy postaciami dialogiem lub też w nawiasach pomiędzy imieniem postaci, a wypowiedzianą przez nią kwestią. Najważniejsze jest jednak to, by zapis był dla czytelnika zrozumiały i konsekwentnie używany w całym tekście.

Jako reżyserce, bardzo zależało mi na tym, by Żannę zagrała Białorusinka, dlatego też poszukiwania odtwórczyni głównej roli rozpoczęły się jeszcze na etapie prac nad scenariuszem. Niestety kolejne kandydatki odmawiały z powodów politycznych, tak samo jak białoruskie agencje aktorskie. Poszukiwania zostały zatem rozszerzone o Rosję, lecz tutaj również spotkałam się z wieloma odmowami z obawy przed politycznymi represjami. Na chwilę przed zdjęciami udało się zaangażować idealną odtwórczynię głównej roli – Olę Kawalaj-Aksionową – Rosjankę, która miała tę jedną wadę, że nie mówiła ani po polsku, ani po białorusku. W czasie miesiąca, który został do zdjęć, aktorka musiała się nauczyć kwestii w dwóch obcych dla siebie językach, a także przyswoić sobie na tyle białoruską mowę, by móc posługiwać się nią bez rosyjskiego akcentu. W osiągnięciu tego celu pomogła jej mieszkająca w Polsce tłumaczka języka białoruskiego i rosyjskiego Marina Sawicka, która uczyła jej nie tylko polskich i białoruskich słów, ale też przetłumaczyła ostatnią wersję scenariusza na język rosyjski (didaskalia i dialogi) oraz białoruski (tylko kwestie wypowiedziane w tym języku przez wszystkie postaci). Sam zapis tego tłumaczenia, ze względu na wielojęzyczność dialogów, był dość skomplikowany, tj. pod imieniem postaci znajdowała się kwestia w wypowiedzianym języku, a pod nią zaznaczone na czerwono tłumaczenie na rosyjski, np.:

6. ИНТ<sup>6</sup>. КВАРТИРА ИРИНЫ И АДАМА – НОЧЬ

Гостинная превратилась в спальню Жанны и Сони. Сейчас можно заметить стоящие в углу чемоданы и сушилку, на которой полно белья. По полу разбросаны игрушки.

Соня стоит на спинке дивана. Жанна ее придерживает.

ЖАННА

Пяць на пяць? Давай!

**Пять на пять? Давай!**

СОНЯ

(прыгая)

Дваццаць пяць!

**Двадцать пять!**

Соня прыгает на постеленный диван и сразу же вскарабкивается на его спинку (Dembinska, Benkowska, 2015b: 7).

lub:

ПАНИ ПРОФЕССОР

Proszę podać definicję chaosu  
według Devaney'a.

**Пожалуйста, дайте определение  
хаосу по Девани.**

Жанна минуту думает. Играет сережкой возле губы.

ЖАННА

Pojęcie chaosu było badane  
i określane przez kilku uczonych...

**Понятие хаоса изучалось  
и описывалось несколькими учеными...**

(Dembinska, Benkowska, 2015b: 8)

---

<sup>6</sup> Аналогично как в przypadku nagłówka w polskim scenariuszu „6” oznacza numer sceny, a „ИНТ.” to skrót od „интерьер”, czyli „wnętrze”.

Zastosowanie takiego zapisu wynikało z tego, że Olga Kawalaj-Aksionowa, grając główną postać, musiała znać nie tylko swoje kwestie, ale też te wypowiedziane przez aktorów jej partnerujących, by wiedzieć, kiedy i na jakie słowa reagować. Fakt ten z jednej strony uniemożliwił mi, jako reżyserce, stosowanie improwizowanych dialogów na planie lub zmieniania ich w ostatniej chwili, tym samym zmuszając mnie do ponownego przemyślenia tych już napisanych. Wspomniana wcześniej tłumaczka, Marina Sawicka, towarzyszyła ekipie podczas zdjęć, pomagając mi w przekazywaniu uwag rosyjsko- i białoruskojęzycznym aktorom, a także by pilnować poprawności białoruskich dialogów wypowiedzianych przez odtwórczynię głównej bohaterki.

## 2. Przekład dialogów

Napisy w języku angielskim powstały na etapie postprodukcji, tj. po zatwierdzeniu ostatecznej wersji montażowej filmu przez reżyserów i producenta, a równoległe do procesu udźwiękowania filmu i korekcji barwnej obrazu. Do przetłumaczenia listy dialogowej wszystkich nowel producent zatrudnił doświadczonego tłumacza – Pawła Włochacza, a w procesie tworzenia przekładu noweli „Żanna” brałam również udział ja oraz Monika Dembinska, która jest nie tylko scenarzystką, ale też tłumaczką i native speakerem języka angielskiego.

Angielskie tłumaczenie jest niezwykle ważne, nie tylko dlatego, że jest to wymóg wszystkich festiwali, nawet tych pokazujących tylko polskie filmy, lecz przede wszystkim dlatego, że służy ono do tłumaczenia listy dialogowej na inne języki. Producenci, a także organizatorzy konkursów czy przeglądów filmowych, zazwyczaj nie zatrudniają kilkudziesięciu tłumaczy wszystkich możliwych lub potrzebnych języków, ponieważ często nie mają na to pieniędzy ani czasu, brakuje im świadomości językowej, a także traktują napisy jako odrębny byt, a nie integralną część filmu. Pamiętając o tym, że tłumaczenie to zawsze interpretacja, a także znając wagę angielskiego przekładu, należy starać się, by był tak doskonały jak oryginał. Dobrze jest, gdy autor filmu sam tworzy anglojęzyczną listę dialogową, lecz jeśli z jakichś powodów jest to niemożliwe, powinien współpracować z tłumaczem, by osiągnąć właściwy efekt. Nie wszystkie propozycje tłumacza oddają w pełni zamysł autora i nie jest to efektem braku umiejętności, lecz tego, że każdy jest innym człowiekiem, który odbiera film przez pryzmat własnych doświadczeń. Dobrym przykładem tego zjawiska jest tłumaczenie z pozoru błahej i łatwej kwestii dialogowej „Pani Żanno”. W języku polskim, w oficjalnych kontaktach z kobietami, bez względu na ich stan cywilny, zwyczajowo używa się zwrotu „pani”, zaś w języku angielskim – „Ms.”, dlatego też oczywistą wydawała się propozycja tłumacza „Ms. Zhanna”, która jest poprawna i zgodna ze wszystkimi regułami. Jednakże w tym filmie tego zwrotu w stosunku do głównej bohaterki, używają tylko te osoby, które postrzegają ją jako żonę opozycjonisty. Było to celowym za-

biegiem moim oraz scenarzystki, gdyż od początku postać ta była budowana jako kobieta, która ma dość bycia postrzeganą jako żona swojego męża, imigrantka, czy biedna Białorusinka, a chce by inni dostrzegli w niej po prostu ją – Żannę. Co więcej, w czasie realizacji zdjęć, prowadząc aktorkę, tłumaczyłam jej, że każdy zwrot „Pani Żanno” jest dla niej nieprzyjemny, ponieważ przypomina jej o tym, że związała się z Jankiem, choć oficjalnie wciąż pozostaje żoną Aleksieja. Właśnie z tych powodów lepszym tłumaczeniem słów „Pani Żanno” zarówno dla mnie, jak i scenarzystki było „Mrs Zhanna”, gdyż „Ms.” jest neutralne i nie wskazuje na stan cywilny, zaś „Mrs” to tytuł używany jedynie w stosunku do mężatek<sup>7</sup>. Jeśli dla anglojęzycznych widzów „Mrs Zhanna” będzie brzmieć nienaturalnie i niewygodnie, tym lepiej, ponieważ dzięki temu będą mogli poczuć ten sam dyskomfort, co oglądana przez nich bohaterka.

Innym ciekawym przykładem jest refren piosenki śpiewanej przez Janka brzmiący „Nasze bloki są zajebiste”<sup>8</sup>, zaś problematyczność jego przekładu najlepiej zobrazuje poniższa tabela:

Tekst w języku polskim:	<i>Nasze bloki są zajebiste!</i>
Propozycja tłumacza:	<i>Our blocks are fucking awesome!</i>
Propozycja scenarzystki:	<i>Our flats are fucking awesome!</i>
Propozycja reżyserki:	<i>Our hood is fucking awesome!</i>

Najtrudniejszym okazało się znalezienie ekwiwalentu dla „bloków” w znaczeniu ‘budynków mieszkalnych’ tudzież ‘osiedla wielorodzinnych budynków mieszkalnych’. Trzeba tutaj nadmienić, iż piosenka ta w oryginalnym wykonaniu przez artystów pod pseudonimem Starszy i Rynio, gatunkowo zalicza się do polskiego hip hopu, zaś w warstwie tekstowej jest pochwałą życia na blokowisku. Paweł Włochacz, jako doświadczony tłumacz, wykorzystał podobieństwo angielskiego „block”, który również oznacza ‘budynek mieszkalny’, lecz częściej ‘a solid piece of wood’, ‘a compact or connected mass of houses or buildings’ czy ‘the quadrangular mass of buildings included between four streets’ (Simpson, Weiner 1989: 296–297). Leksem ten nie posiada jednakże związków z subkulturą hiphopową w postaci derywatów, takich jak chociażby polski „blokery”, który według *Miejskiego słownika slangu i mowy potocznej*<sup>9</sup> jest mianem ‘ziomka najczęściej mieszkającego na osiedlu, na blokach i słuchającego rapu’. Monika Dembinska jako tłumaczenie „bloków” zaproponowała „flats” czyli ‘mieszkania’ (Fisiak 1996: 152), poprzez skojarzenia z wyrażeniem „block of flats”, a także przez kontekst w jakim użyte zostały słowa piosenki. Janek śpiewa ten refren w mieszkaniu w bloku, do którego ma się wpro-

<sup>7</sup> Oxford Dictionary: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/mrs> (dostęp: 30.12.2017).

<sup>8</sup> Por. Starszy i Rynio 2008: <https://youtu.be/p3LaaYNuFfA> (dostęp: 21.03.2017).

<sup>9</sup> Brak inf. o aut., 2008: <http://www.miejski.pl/slowo-Blokery> (dostęp: 21.03.2017).

wadzić razem z Żanną, i jest to oznaką jego radości, którą daje mu perspektywa wspólnego domu. Sama zaś zaproponowałam leksem „hood”, ze względu na jego wieloznaczność, gdyż jest to ‘kaptur’ (Fisiak 1996: 190), ale też slangowe określenie ‘członka młodocianego gangu’ (Widawski 1999: 258), oraz ‘znajoma okolica, zwłaszcza tam gdzie się ktoś wychował’ (Widawski 1999: 285). W ten sposób chciałam przełamać wizerunek Janka. „Nasze bloki są zajebiste” to słowa, które miały nie pasować do ubranego zawsze w garnitur, sztywnego prawnika, tym samym uczłowieczając jego postać.

Podobna sytuacja była też w wypadku przekładu nazwy punkowego zespołu męża Żanny Aleksieja, por.:

Nazwa zespołu w języku polskim:	<i>Zabiłem Tatę</i>
Propozycja tłumacza:	<i>Killed the Father</i>
Propozycja scenarzystki:	<i>I killed Dad</i>
Propozycja reżyserki:	<i>Daddykiller</i>

Wszystkie powyższe tłumaczenia są poprawne, jednak najbardziej pasującą do punkowego zespołu wydawała mi się nazwa „Daddykiller” – jest krótka, chwytliwa, łatwa do zapamiętania i zawiera kontrastowe zestawienie pieśzotliwego zdrobnienia „daddy” z rzeczownikiem „killer”. Połączenie tych dwóch leksemów było nieprzypadkowe i wiązało się z działalnością opozycyjną Aleksieja. Otóż przydomek jaki nosi Alaksandr Łukaszenka to „Bačka”, co w języku białoruskim oznacza ‘ojca’ (Poczobut 2013: 13). Ponadto „daddykiler” nawiązywał również do nazwy rockowego, amerykańskiego zespołu *Lady Killer*.

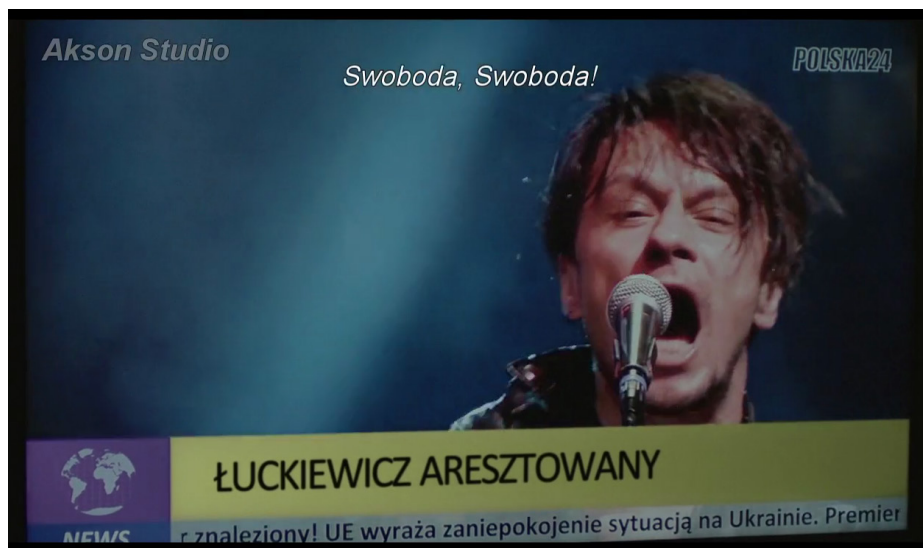
Przedstawione przykłady pokazują, że nawet poprawne przekłady nie oddają w pełni intencji autora oryginału, dlatego też bardzo ważny jest kontakt między nim, a tłumaczem. Tylko dzięki ich ścisłej współpracy tłumaczenie może dorównać oryginałowi.

### 3. Synchronizacja napisów

W obecnych czasach częstą praktyką jest to, że tłumacz również synchronizuje listę dialogową z filmem, tym samym dokonując łamania tekstu. W związku z tym, że napisy stanowią nierozdzieloną część obrazu filmowego ich rozstawienie podlega pewnym regułom, tj. nie powinny zawierać więcej niż dwóch poziomych linii liczących do 37 znaków ze spacjami każda<sup>10</sup>. Co więcej, rytm wyświetlania powinien być dostosowany do rytmu wypowiedzi bohaterów, najlepiej gdy tekst pojawia się wraz z pierwszym dźwiękiem wypowiedzianej kwestii i znika wraz

<sup>10</sup> Brak inf. o aut., 2016: <http://bbc.github.io/subtitle-guidelines> (dostęp: 21.03.2017).

z ostatnim<sup>11</sup>. Nie powinien też wyprzedzać akcji, czyli jeśli dwóch bohaterów prowadzi dialog, a między ich kwestiami jest chociaż minimalna pauza, to w takim przypadku należy tekst rozdzielić na dwie części. Dzięki temu można uniknąć tworzenia długotrwałego oraz zajmującego dużą część ekranu bloku napisów. Czasem zdarza się również tak, że tę dolną część ekranu zajmują już napisy wewnątrz kadru (np. pasek wiadomości, treść ważnego dla postaci listu, wiadomość na telefonie postaci, itp.) i w takim wypadku, dla lepszej czytelności, tłumaczenie należy umieścić u góry ekranu, jak w przykładzie poniżej:



**Rysunek 1.** Kadr z filmu *Nowy świat*, reż. E. Benkowska, Ł. Ostalski, M. Wawrzecki.

Rozstawienie napisów może być również narzędziem reżyserskiej manipulacji. Konflikt wewnętrzny Żanny polegał na tym, że kochała dwóch mężczyzn i choć głośno deklarowała miłość tylko do Janka, to w głębi siebie nie była tego pewna, dlatego też jej kwestia „At least I love Janek!” (w polskiej wersji „Ja przynajmniej kocham Janka”) została podzielona na dwie pojawiające się po sobie części:

<sup>11</sup> Istniejące programy do synchronizacji napisów, takie jak SubeEdit, pozwalają je rozstawić nie tylko zgodnie z wyświetlanym obrazem ale też z graficznym zapisem fal dźwiękowych, co znacząco ułatwia pracę osobie synchronizującej napisy.





**Rysunek 2.** Kadr z filmu *Nowy świat*, reż. E. Benkowska, Ł. Ostalski, M. Wawrzecki.



**Rysunek 3.** Kadr z filmu *Nowy świat*, reż. E. Benkowska, Ł. Ostalski, M. Wawrzecki<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Na rysunku nr 2 i 3 widać też, jak wygląda kopia filmu dostarczana tłumaczowi przez producenta, tj. w lewym górnym rogu zawiera znak wodny, a także informację o liczbie odtwarzanych klatek na sekundę (24fps), zaś w prawym górnym rogu znajduje się kod czasowy ułatwiający synchronizację.

W ten sposób uzyskano wizualną pauzę oznaczającą zawahanie Żanny. Można było oczywiście użyć wielokropka, jednakże ten wydawał mi się zbyt nachalnym i narzucającym interpretację rozwiązaniem.

## Zakończenie

Ułatwieniem tłumaczenia listy dialogowej filmu jest mimika, gestykulacja oraz ton głosu aktora, a także znany kontekst wypowiedzi. Jednakże utrudnieniem tej pracy jest fakt, że tłumacz musi zsynchronizować swoje tłumaczenie z przebiegiem akcji i ustalonym wcześniej montażowym rytmem wyświetlanego na ekranie obrazu oraz ścieżki dźwiękowej wydobywającej się z głośników. Napisy stanowią integralną część dzieła filmowego, które oddziaływa zarówno na zmysł wzroku jak i słuchu widza, przez co każdy błąd, fałsz czy zaniedbanie w tłumaczeniu lub synchronizacji, może rozproszyć uwagę odbiorcy. Niemniej jednak, umiejętnie stworzone napisy filmowe mogą pogłębiać przedstawiane emocje i być skutecznym narzędziem reżyserskim. Jak pokazuje przykład noweli „Żanna” z filmu „Nowy świat” wyzwaniem dla tłumacza niekoniecznie musi stanowić przekład nazw własnych czy tekstów piosenek, ale też z pozoru tak błahe kwestie jak „Pani Żanno”.

Oglądanie filmu to doświadczenie bardziej emocjonalne, niż intelektualne, przez co każdy z odbiorców, w tym tłumacz, filtruje dostarczane mu bodźce i treści, przez własne doświadczenia, a to zaś skutkuje różnymi interpretacjami. Zarówno przy tworzeniu przekładu, jak i rozstawieniu napisów tłumacz powinien ściśle współpracować z reżyserem, bo jest dla niego tak samo ważnym współtwórcą filmu jak operator, aktor, czy scenograf.

---

## Bibliografia

- Fisiak J. (red.), 1996, *Praktyczny słownik angielsko-polski polsko-angielski*, Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa.
- Poczobut A., 2013, *System Białoruś*, Wydawnictwo HELION, Gliwice.
- Simpson J.A., Weiner E., *The Oxford English Dictionary*, vol. VII, Clarendon Press, Oxford.
- Widawski M., 1998, *Nowy słownik slangu i potocznej angielszczyzny*, L&L, Gdańsk.

## Netografia

- Miejski słownik slangu i mowy potocznej* [brak inf. o aut.], 2008: <http://www.miejski.pl/slowo-Blokery> (dostęp: 21.03.2017).
- Simpson John (red.), *Oxford Dictionary*: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/mrs> (dostęp: 30.12.2017).
- Starszy i Rynio, 2008, *Nasze bloki*: <https://youtu.be/p3LaaYNuFfA> (dostęp: 21.03.2017).
- Subtitle Guidelines* [brak inf. o aut.], 2016: <http://bbc.github.io/subtitle-guidelines> (dostęp: 21.03.2017), British Broadcasting Corporation.

## Filmy

Benkowska E., Ostalski Ł., Wawrzecki M., 2017, *Nowy świat*, Galapagos, Warszawa.

## Materiały własne

- Benkowska E., Ostalski Ł., Wawrzecki M., 2015, *Nowy świat* – kopie robocze filmu, Akson Studio, Warszawa.
- Dembinska M., Benkowska E., 2015a, Scenariusz noweli *Żanna*, wersja z 25.02.2015, Akson Studio, Warszawa.
- Dembinska M., Benkowska E., 2015b, pieriewod Marina Sawicka, *Żanna 25.02.2015*, Akson Studio, Warszawa [Дэмбинска Моника, Эльжбета Бэнковска, 2015b, перевод Марина Савицка, *Жанна 25.02.2015*, Akson Studio, Варшава.]

---

Elżbieta Benkowska

## **Movie Subtitle Translation Is Always an Interpretation. How to Choose the Right One?**

### *Summary*

In this article I am describing the process of writing a script, in which the main character speaks more than one language on the example of my film “The New World”. I am also exemplifying the differences in the translation of the dialogue list, which appeared between professional translator, me and my co-writer, as a result of different interpretations of the film. In the last part I am presenting rules

of proper subtitle synchronization, which skillful use can be an effective directing tool. Movie subtitles are an integral and visible part of the footage, which is why they can intensify exhibited emotions or completely disrupt their perception. Thus, an interpreter for a film director should always be as important a collaborator as a cinematographer, actor or art designer.

**Keywords:** subtitles; film; case study; synchronization; Polish.

## Tłumaczenie to zawsze interpretacja – uwagi o przekładzie napisów do filmu

### *Streszczenie*

W niniejszym artykule opisuję proces powstawania scenariusza noweli „Żanna” z filmu „Nowy świat”, w której tytułowa bohaterka używa trzech języków, tj. polskiego, białoruskiego i rosyjskiego. Następnie analizuję różnice w przekładzie listy dialogowej na język angielski, wynikające z odmiennych interpretacji filmu, które pojawiły się pomiędzy reżyserką, scenarzystką i profesjonalnym tłumaczem. W ostatniej zaś części omawiam zasady rozstawienia i synchronizacji napisów, których umiejętne wykorzystanie może być skutecznym narzędziem reżyserskim. Napisy filmowe stanowią integralną i widoczną część filmu, dzięki czemu mogą pogłębić pokazywane w nim emocje lub całkowicie je zaburzyć i dlatego też tłumacz dla reżysera jest tak samo ważnym współpracownikiem jak operator, aktor czy scenograf.

**Słowa kluczowe:** napisy; film; tłumaczenie; synchronizacja; angielski; polski.

**Ewa Urbaniak\***

## La traduzione delle espressioni deittiche

### 1. La definizione della deissi

Ogni lingua costituisce un sistema degli elementi la cui funzione si radica nell'atto di descrivere la nostra percezione del mondo. Nel sistema linguistico possiamo trovare degli elementi il cui significato si riferisce ai concetti universali e comprensibili per tutti i parlanti. Tale è il caso di un'ampia gamma di espressioni che sembrano intelligibili anche fuori dal loro contesto pragmatico.

D'altra parte, non tutte le espressioni linguistiche diventano così facili da identificare. Che significa, ad esempio, la parola *qui*? Con l'obiettivo di provarlo, analizziamo le seguenti conversazioni<sup>1</sup>:

(1) – Come ha conosciuto l'AGOP e perché dedica una parte del suo tempo a questa Associazione?

– Io non ne parlo mai con nessuno ma mi trovo **qui**, in questa associazione, da genitore.

(2) – Raccontaci del tuo amore per il rugby, e delle analogie e delle differenze nell'essenza di questi due sport.

– Il calcio, a me, in particolare **qui** in Italia, crea un certo fastidio.

Nel primo caso l'avverbio *qui* equivale all'*Associazione AGOP*, mentre nel secondo, all'*Italia*. Come possiamo osservare, lo stesso elemento assume un significato totalmente diverso a seconda della situazione comunicativa. Siccome non esiste un concetto prototipico che determini la nostra visione del *qui*, in ogni enunciato si possono manifestare dei valori diversi.

---

\* Uniwersytet Łódzki, e-mail: ewa.urbanikowa@gmail.com

<sup>1</sup> Tutti gli esempi italiani nell'articolo provengono da: <https://www.unistrapg.it/cqpweb/pec> (23/04/2016).

Un caso particolare delle unità il cui significato dipende dalla situazione comunicativa costituiscono le espressioni deittiche, profondamente studiate dai numerosi linguisti (Bühler [1934] 2004; Coseriu 1989; Fillmore 1997; Vicente Mateu 1994; Vanelli e Renzi 1995). Sono tutti gli elementi la cui funzione si radica nel segnalare la localizzazione degli oggetti nello spazio oppure nel tempo (Carbonero Cano 1979: 13). In altre parole, grazie alla deissi i parlanti hanno la possibilità di delimitare l'ubicazione di una cosa o il tempo nel quale si svolge un'azione. Negli esempi (1) e (2) il deittico *qui* dimostra dove si trovano i soggetti delle frasi: marca la loro localizzazione nello spazio.

Per delimitare la posizione di certi oggetti, gli elementi deittici richiedono un punto di riferimento, ossia un posto secondo il quale si può determinare la loro localizzazione. Ogni lingua presenta le differenti dimensioni che determinano i punti di riferimento (Ruiz Antón 1998: 44). In alcune lingue, il punto di riferimento dipende dal movimento o dalla localizzazione di un fiume. Ciò nonostante, nella nostra percezione delle lingue, basata sulla visione eurocentrica, i punti di riferimento della deissi corrispondono alla situazione spazio-temporale delle persone coinvolte (o meno) nella conversazione. In altre parole, il parlante segnala gli oggetti rispetto all'ubicazione delle persone diverse. Ci sono tre figure che si possono tener presenti:

- a) l'emittente: la persona che pronuncia l'enunciato, corrisponde all'IO,
- b) l'ascoltatore: la persona a cui si rivolge l'enunciato, corrisponde al TU,
- c) la persona non presente nella conversazione (non tutte le lingue la codificano come punto di riferimento): corrisponde al LUI.

Secondo la divisione menzionata, un oggetto si può trovare:

- a) vicino all'emittente;
- b) vicino all'ascoltatore;
- c) vicino alla terza persona, vuol dire, lontano tanto dall'emittente, quanto dall'ascoltatore.

La ripartizione delle funzioni deittiche riguarda la localizzazione tanto nello spazio, quanto nel tempo. Per poter rendersi conto del funzionamento delle unità deittiche, analizziamo i seguenti esempi:

(3) Si E ora ti do quest' altro pezzo di creta e mi fai vedere con **questo martello** come ti senti quando non puoi dire qualcosa Mi sento frustrato Ecco, puoi farmi vedere con il martello come è essere frustrato?

(4) ci va quotidianamente quasi a portare i soldi ricavati e poi risponde di tutto quanto quello che succede in **quella zona** è lui che organizza le estorsioni le rapine i sequestri eccetera eccetera

(5) No, no, **questa settimana** no, sto preparando le partite di domenica.

(6) in **quella settimana** in cui si verificava, si svolgeva il vertice lì a Genova.

Gli esempi (3) e (4) concernono la delimitazione della situazione spaziale. *Questo* è un aggettivo dimostrativo che indica la vicinanza rispetto all'emittente. Nell'esempio (3) si caratterizza al *martello* con il dimostrativo *questo*, e così vi si rende conto di quello che l'oggetto in questione si trova vicino all'emittente. Nell'esempio (4), d'altra parte, si rammenta una *zona* lontana tanto dall'emittente, quanto dall'ascoltatore. Per questo motivo, si applica l'altro dimostrativo *quello* la cui funzione viene delimitata come il marcare della lontananza rispetto alle persone presenti nella conversazione.

Gli esempi (5) e (6) dimostrano come funzionano le unità deittiche rispetto alla situazione temporale. In caso del (5), il parlante considera la settimana un momento prossimo, per questo applica il dimostrativo *questa* per caratterizzarla. Nell'esempio (6) la settimana di cui si parla viene reputata remota: l'emittente utilizza il dimostrativo *quello* per dimostrare che costituisce un momento lontano dal tempo presente.

Come possiamo osservare, i deittici sono il modo più economico di delimitare la posizione spazio-temporale degli oggetti (Moreno Cabrera 1987: 75-76). In altre parole, un'unità semplice come *questo* può riferirsi ad un'ampia gamma di luoghi. Così, nell'esempio (3), invece di dire *il martello che si trova vicino a me* basta applicare il dimostrativo *questo*, che è capace di trasmettere lo stesso valore significativo.

## 2. Le unità deittiche in italiano, spagnolo e polacco

L'obiettivo della mia analisi è la delimitazione dei possibili problemi che si possono incontrare/manifestare traducendo gli elementi deittici. Le lingue che esaminiamo sono l'italiano, lo spagnolo e il polacco. Sebbene tutte le lingue in questione appartengano alla famiglia indoeuropea (e, per questo, condividono alcune caratteristiche), si possono osservare varie differenze tra i loro sistemi del segnalamento dello spazio e del tempo.

Nella mia analisi prendo in considerazione tre categorie grammaticali che vengono considerate come le possibili unità deittiche: gli aggettivi dimostrativi, gli avverbi dimostrativi ed alcuni verbi (Vanelli e Renzi 2001: 269). I diversi sistemi deittici vengono presentati nelle seguenti tabelle:

	Italiano	Spagnolo	Polacco
Emittente (io)	questo	este	ten
Ascoltatore (tu)	(codesto: solo in alcuni dialetti)	ese	-
La persona non presente (lui)	quello	aquel	tamten

AGGETTIVI DIMOSTRATIVI

	Italiano	Spagnolo	Polacco
Emittente (io)	qui/qua	aquí (o acá)	tutaj
Ascoltatore (tu)	(costì/costà: solo in alcuni dialetti)	ahí	-
La persona non presente (lui)	lì/là	allí (o allá)	tam

## AVVERBI DIMOSTRATIVI

	Italiano	Spagnolo	Polacco
Emittente (io)	venire	venir	iść/przyjść
Ascoltatore (tu)	venire	ir	
La persona non presente (lui)	andare	ir	

## VERBI

### 3. I problemi principali nella traduzione degli elementi deittici

Sebbene i sistemi deittici delle lingue in questione si possano percepire simili, la loro traduzione rivela una serie di problemi che costituiscono grandi ostacoli per i traduttori.

#### 3.1. La percezione dello spazio

Lo spazio costituisce un fenomeno esaminato dal punto di vista di varie discipline (Brzozowska-Zburzyńska 2012: 93–98). In fisica, lo spazio è una categoria obiettivamente misurabile (nei centimetri, metri, chilometri, ecc.). Lo spazio concettuale, d'altra parte, equivale alla nostra percezione della distanza tra diversi oggetti. Questa percezione è totalmente soggettiva e varia a seconda della persona e della sua esperienza.

Le nozioni più ovvie costituiscono lo spazio del parlante e lo spazio della terza persona (è facile da differenziare tra la zona dove si svolge la conversazione e, in conseguenza, la zona dove non si incontrano gli interlocutori). È la separazione tra lo spazio dell'emittente e quello del ricevente/destinatario che sembra meno chiara. Se due persone si trovano una di fianco all'altra, come possiamo verificare qual è la zona di una persona, e qual è la zona dell'altra? Tutto dipende dalla percezione dello spazio per gli interlocutori che la codificano tramite gli elementi deittici.



- (7) – Ma tu **sei qui** e ogni giorno è un giorno di festa.  
 (8) – Non hai paura, cioè non so, **sei lì** da sola?  
 – No, per niente.

Nella frase (7) il parlante usa l'avverbio *qui* che indica la zona dell'emittente dell'enunciato. Questo significa che il parlante percepisce che l'ascoltatore condivide con quest'ultimo la stessa area. Nel caso del (8), appare l'avverbio *lì* vincolato alla zona lontana dalla figura del parlante. In questo modo, il parlante sottolinea che c'è un confine tra il suo spazio e lo spazio del suo interlocutore.

La questione di come percepire lo spazio si può osservare in tutte e tre le lingue che costituiscono l'obiettivo della mia analisi. Ciò nonostante, ogni idioma gode di una struttura distinta delle unità deittiche e, per questo motivo, le stesse nozioni vengono rappresentate tramite diversi mezzi linguistici.

### 3.2. La figura dell'ascoltatore

Come dimostrano le tabelle, la figura dell'ascoltatore non è sempre presente nella coscienza del parlante. In altre parole, non tutte le lingue codificano la vicinanza di un'entità al ricevente dell'enunciato. Lo spagnolo comprende la figura dell'ascoltatore nel suo sistema degli aggettivi e degli avverbi dimostrativi: le forme *ese* e *ahí*. Per quanto riguarda l'italiano, esistono le forme *codesto* e *costi/costà*, ma solo in alcuni dialetti (Ledgeway 2015: 63–80). D'altra parte, nel sistema verbale italiano esiste l'espressione *venire* che può indicare un movimento verso il ricevente dell'enunciato. In polacco non c'è alcuna forma che possa localizzare un ente rispetto all'ascoltatore.

Per visualizzare la problematica esposta, prendiamo come esempio la seguente frase:

- (9) Como... como te digo, mirá [sic], recién compré la casa, donde esta la tienda, compré todo el edificio, sí. Enc. – ¿**Esa casa** no era de ustedes? Inf.b. – No, nunca ha sido nuestra, recién la compré.<sup>2</sup>

La traduzione del frammento che comprende l'espressione *esa casa* non è così facile se prendiamo in considerazione la mancanza di un elemento corrispondente nell'italiano standard (che non include la forma *codesto*) e nel polacco. Crediamo che ci siano due possibilità delle traduzioni:

- a) l'omissione dell'allusione alla figura dell'ascoltatore:  
 la traduzione italiana: *Questa casa non era loro/vostra?*<sup>3</sup>  
 la traduzione polacca: *Ten dom nie należał do państwa?*

<sup>2</sup> Tutti gli esempi spagnoli provengono da: <http://www.corpusdelespanol.org/x.asp> (24/04/2016).

<sup>3</sup> Il pronome *loro* indica la forma di cortesia.

In questo caso, l'omissione suppone che *questa* in italiano e *ten* in polacco non si riferiscono alla localizzazione nello spazio degli elementi deittici, bensì alla *casa* precedentemente menzionata all'interlocutore (*questa casa = la casa di cui stai parlando*).

- b) l'aggiunzione di un elemento che indica la vicinanza all'ascoltatore  
 la traduzione italiana: *Questa loro/vostra casa, apparteneva all'altra persona?*  
 la traduzione polacca: *Ten państwa dom, należał wcześniej do kogoś innego?*

Come possiamo osservare, sebbene le traduzioni presentate mantengano il riferimento alla figura del ricevente, cambia il senso dell'intera frase. Per questa ragione, l'aggiunzione di tanti elementi può essere riconosciuta come troppo lontana dalla versione originale.

Come abbiamo notato, in italiano è il verbo *venire* che prende l'opportunità di segnalare la posizione dell'ascoltatore. Ciò può apportare alcuni problemi nella sua traduzione in spagnolo o in polacco.

(10) Cosa faccio, **vengo** con Roberta?

Il verbo *venire* nell'esempio (10) indica che il soggetto svolge il movimento verso la persona dell'ascoltatore. Questa nozione risulta molto difficile da tradurre in spagnolo o in polacco. Di nuovo prendiamo in considerazione due opzioni:

- a) l'omissione dell'allusione alla figura dell'ascoltatore  
 la traduzione spagnola: *¿Qué hago, voy con Roberta?*  
 la traduzione polacca: *Co mam zrobić, przyjsć z Roberta?*  
 b) l'aggiunzione di un elemento che indica la vicinanza all'ascoltatore  
 la traduzione spagnola: *¿Qué hago, voy a tu casa con Roberta?*  
 la traduzione polacca: *Co mam zrobić, przyjsć do ciebie z Roberta?*

L'opzione b) permette di sottolineare che il movimento svolgerà verso la persona dell'ascoltatore. Malgrado che le traduzioni nel punto b) siano più prossime/vicine al significato della versione italiana, mi sembrano troppo lunghe e, in conseguenza, poco probabili nel linguaggio parlato.

### 3.3. I tratti [dinamico] e [statico]

Alcune unità deittiche non sono capaci di segnalare la localizzazione di un'entità, ma anche di mostrare una percezione dinamica o statica della entità in questione. Tale è il caso dell'opposizione degli avverbi spagnoli *aquí/acá* e *allí/allá* (Brzozowska-Zburzyńska 2005: 67–68). *Aquí* e *allí* segnalano i posti considerati come statici, mentre *acá* e *allá* designano i punti finali di una traiettoria. Siccome né gli avverbi italiani né quelli polacchi svolgono questa funzione, la questione può risultare complicata nel caso della traduzione. Vediamo il seguente esempio:

(11) *y me alegro muchísimo de que los comercios se hayan venido todos para acá*

Nell'esempio (11) il dimostrativo *acá* suscita due interpretazioni: il negozio adesso si trova nello spazio del parlante e questa situazione è frutto di un movimento, di uno spostamento. Le possibili traduzioni sono capaci di dimostrare la prima nozione, ma non la seconda.

La traduzione italiana: *E sono contenta che tutti i negozi si siano venuti qui.*

La traduzione polacca: *I cieszę się, że cały handel przeniósł się tutaj.*

Né *qui*, né *tutaj* presentano un valore di movimento. Inoltre, non esiste alcun elemento linguistico che manifesti/esprimi questa nozione. D'altra parte, dobbiamo rifletterci se è imprescindibile sottolineare il valore di movimento dell'avverbio dimostrativo. Nell'enunciato spagnolo ci sono due unità che indicano lo spostamento: il verbo *venir* e l'avverbio *acá*. Nella versione italiana e nella polca si trova solamente una: l'avverbio *qui* o *tutaj*. Ciò nonostante, entrambe le traduzioni trasmettono un significato molto simile a quello dell'enunciato spagnolo. Forse per diffondere la stessa informazione, lo spagnolo ha bisogno di manifestarla tramite due categorie (il verbo e l'avverbio), mentre l'italiano e il polacco solamente tramite una sola (il verbo).

### 3.4. La problematica dei verbi polacchi

Come dimostra la tabella della classificazione dei verbi deittici, in italiano e in spagnolo la divisione tra questi verbi è vincolata alla posizione delle persone (non) presenti nella conversazione. Nel caso del polacco, la questione è più complicata. La scelta del verbo dipende dalla prospettiva che si assume. Ogni verbo può apparire con tutte le persone a seconda dell'elemento che si vuole sottolineare. Per questo, tutti i seguenti esempi sono possibili:

(12) *Przychodzisz do mnie./Przychodzę do ciebie./Przychodzi do mnie.*

(13) *Idziesz do mnie./Idę do ciebie./Idzie do mnie.*

La traduzione in polacco degli enunciati italiani o spagnoli che contengono i verbi deittici dipende dalla prospettiva che si seleziona. Esistono i casi in cui, per il contesto, è facile scegliere la forma più adeguata:

(14) *Prendo il tram, vengo a scuola per le otto.*

Il significato della frase intera ci indica che la traduzione in polacco sarebbe: *Jadę tramwajem, przyjdę do szkoły o ósmej.*

Ciò nonostante, a volte ci sono due possibilità delle traduzioni:

(15) – *Ma me lo porti tu qua?*

– *Sì sì, vengo io lì.*

La traduzione 1: *Ale przyniesiesz mi to tutaj? Tak, tak, idę do ciebie.*

La traduzione 2: *Ale przyniesiesz mi to tutaj? Tak, tak, przyjdę do ciebie.*

Nell'esempio (15) il verbo *venire* indica il movimento verso l'ascoltatore. Per questo, aggiungiamo l'espressione *do ciebie*. Per tradurre l'azione di movimento possiamo usare il verbo *idę* (n°1), così sottolineiamo il movimento, o *przyjdę* (n°2) e così enfatizziamo l'arrivo al punto di destino.

#### 4. Conclusione

Come abbiamo cercato di mostrare tramite questa breve analisi, ogni lingua presenta il proprio metodo di codificare i rapporti spazio-temporali. Sebbene le lingue in questione, particolarmente l'italiano e lo spagnolo, si caratterizzino per i simili sistemi deittici, traducendo alcuni degli enunciati possiamo trovare un'ampia gamma dei problemi che ostacolano la scelta di un corrispondente appropriato. Ciò nonostante, vorrei sottolineare il fatto che le lingue codificano le stesse nozioni sebbene a volte lo facciano tramite le categorie diverse.

Ci sono dei valori che in questo mondo, così differenziato, si presentano uguali. Una di queste nozioni è lo spazio. In tutte le regioni i parlanti esprimono, nell'uno o nell'altro modo, che le entità si trovano vicino o lontano da loro oppure verso dove si dirige il loro movimento. L'unica cosa della quale dobbiamo renderci conto è che per trasmettere questa nozione dello spazio si utilizzano le categorie distinte secondo un determinato sistema linguistico.

---

## Bibliografia

- Brzozowska-Zburzyńska B., 2005, *Los marcadores de la deixis espacial en español y en francés*, [in:] *Estudios de lingüística*, 19, pp. 65–84.
- Brzozowska-Zburzyńska B., 2012, *La expresión lingüística de las relaciones espaciales en español*, [in:] *La construcción y el funcionamiento del espacio en literatura y lingüística*, M. Falska, B. Brzozowska-Zburzyńska (ed.), Wydawnicwto UMCS, Lublin, pp. 93–109.
- Bühler K., [1934] 2004, *Teoria języka*, trad. J. Koźbiał, Universitas, Kraków.
- Carbonero C.P., 1979, *Deixis especial y temporal en el sistema lingüístico*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Coseriu E., 1989, *Teoría del lenguaje y lingüística general*, GREDOS, Madrid.
- Fillmore Ch., 1997, *Lectures on Deixis*, Center for the Study of Language and Information, Stanford.

- Ledgeway A., 2015, *Varieties in Italy*, [in:] *Manuals of Romance Linguistics. Volume 6. Manual of Deixis in Romance Languages*, Günter Holtus, Fernando Sánchez Miret, De Gruyter, Berlin, pp. 63–101.
- Moreno Cabrera J.C., 1987, *Fundamentos de Sintaxis General*, SINTESIS, Madrid.
- Ruiz A.J.C., 1998, *Curso de tipología lingüística. Enfoque funcional*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón.
- Vanelli L., Renzi L., 1995, *La deissi*, [in:] *Grande grammatica italiana di consultazione*, Vol. 3, L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, Il Mulino, Bologna, pp. 261–375.
- Vicente M.J.A., 1994, *La deixis. Egocentrismo y subjetividad en el lenguaje*, Universidad de Murcia, Murcia.

---

Ewa Urbaniak

## The translation of the deictic expressions

### *Summary*

The deictic expressions are linguistic units that indicate the localization of an object in time and space. Every language is characterized by different deictic structures that depend on various linguistic and extralinguistic factors. The analysis of the factors that determine the deictic systems in Italian, Spanish and Polish demonstrates various problems associated with the translation of that kind of structures and offers different ways of solving them.

**Keywords:** deixis; space; time; demonstrative adjectives; demonstrative adverbs; deictic verbs.

## La traduzione delle espressioni deittiche

### *Riassunto*

Le espressioni deittiche sono tutte le unità linguistiche che indicano la localizzazione di un oggetto nello spazio e nel tempo. Ogni lingua si caratterizza per l'altra struttura deittica dipendente da vari fattori linguistici ed extralinguistici. L'analisi dei fattori che condizionano i sistemi deittici dell'italiano, dello spagnolo e del polacco dimostra vari problemi legati alla traduzione di questo tipo di costruzioni linguistiche e propone distinti modi di risolverli.

**Parole chiave:** deissi; spazio; tempo; aggettivi dimostrativi; avverbi dimostrativi; verbi deittici.

**Agata Klimczak-Pawlak\***

# Intercultural Competence in Translator Training

## Introduction

Translator training needs to constantly adapt to the changing reality. The stakes are high, as the very need for the training hinges on the ability of the programmes to address specific needs of the translators-to-be. In fact, if translator training programmes do not meet the modern challenges, then the insufficiently prepared students graduating from translation programmes may be losing jobs to people without formal language training, but with broad knowledge and awareness of various issues (Tymoczko 2009). With language education becoming much more accessible and obvious in Europe, more people gaining high proficiency in English, coupled with many companies hiring translators without training, the profession of a translator could be at risk. The observation of the practice of translation shows how difficult the task of training a translator has become. Ideas such as community translations are growing in popularity, as the cooperation between community members offers benefits to both companies and volunteer translators. Although costs of crowdsourced translations could be comparable to those of professional translators, some companies (e.g. Waze, Khan Academy) still opt for that solution.

In the case of English, translators are no longer in the comfortable position of mediators operating between just two cultures. They are no longer in the comfort zone of set rules, set genres, predictable norms – they need the readiness to accept and recognise the challenges of e.g. ‘hybrid texts’ (Taviano 2010 in Taviano 2013) which are “the product of negotiations between different cultures and languages, resulting from overlapping rhetorical and discourse norms, created by and addressed to a supranational community, in which the traditional distinction be-

---

\* Uniwersytet Warszawski, e-mail: [agata.klimczak.pawlak@uw.edu.pl](mailto:agata.klimczak.pawlak@uw.edu.pl)

tween source text and target text/culture is no longer applicable". It has been a long time since we have entered the world of many Englishes in Europe (e.g. Euro-Englishes, EU-English, ELF, British English etc.). Additionally, texts produced by non-native users of English are rarely translated and analysed in translation courses (Holmes 2013). Yet, as reported by the European's Commission Directorate-General for Translation (2009), 72.5% of source texts translated by them were in English and many of them were authored not by native users of English but non-native users of English as a Lingua Franca (ELF) (as noted by Holmes 2013). In the past, when it was sufficient to master the rules of one standard variety of English and to be knowledgeable about language use and the culture of a given English speaking country/countries, translating was a much easier task than nowadays. Today, that does not suffice.

The focus of this paper is on intercultural competence in translation training. What follows is an overview of selected approaches to translation competence, and the role intercultural competence plays (or should play) in translator training. Then results of a questionnaire are presented and English Studies students' perceptions of the profession of a translator are discussed.

## Translation competence

Translation competence as a concept properly entered the academic discussion in 1990s (e.g. Hewson and Martin 1991; Pym 1992; Kiraly 1995; Hatim and Mason 1997), with various scholars defining it as a construct comprising numerous components.

Kiraly (1995), for example, focused on psycholinguistics and the translation process. He describes the translator's mind in terms of "an information-processing system in which a translation comes from the interaction of intuitive and controlled processes using linguistic and extralinguistic information." (p. 102). The following are the elements of the translation process: information sources (long-term memory – knowledge of the world, L1 and L2 cultures and languages, translation process etc., source text input and external resources, such as reference books etc.); the intuitive workspace (a subconscious process where the source text information is synthesized and processed with the information retrieved from the translator's long-term memory and with external resources) – the result of the intuitive process are two-fold: tentative translation elements and problems which then may either progress to the controlled processing centre or to one of the two types of monitoring – target language or textual monitoring. Kiraly's (1995) model includes:

- (a) a translator's awareness of the situational factors that may be involved in a given translation task (translation expectations constructed from contexts of situation);



(b) the translation-relevant knowledge that the translator possesses, including, for example, linguistic knowledge of L1 and L2 (syntactic, lexicosemantic, sociolinguistic, and textual), cultural knowledge of the L1 and L2 cultures, and specialized knowledge of the topic under consideration; and

(c) the translator's ability to initiate appropriate intuitive and controlled psycholinguistic processes to formulate the L2 text and monitor its adequacy as a translation of the source text (translation-relevant skills). (p. 108)

The focus in this model is both on the translator and their ability as well as on the process of translation. In the following model the focus is on the abilities of the translator, rather than on the process of translation.

Neubert (2000), who sees translators as “polyhistorians in an age of specialisation” whose “mindset is an assemblage of everything that is worth communicating from one lingua-culture into another” (p. 3) describes translational competence as being responsible for the translator's ability to manage the demands imposed on the cognitive system by the tasks involved in the translation process. He distinguishes the following contextual features which “overlay the various individual ingredients of translating knowledge and skills” (p. 4). The first element he describes is complexity, and then heterogeneity – a translator should master a wide variety of skills which are typically very different from one another and rarely taught (e.g. specialised language translation requires a high level of knowledge and language ability in the language pair). Translation is approximate in its nature – translator knowledge on the subjects they may have to deal with is rarely exhaustive, but translational competence includes the ability to approximate the subject to meet both average and expert reader/receiver. Translation competence is open-ended with translators needing to continually develop, research texts and keep feeling the pulse of their working languages (*ibid.*). Translator competence is also formed by derived/guided creativity – as translators' task is to ‘have the word for it’, they have to be creative in translating elements they cannot locate in the target language. Situationality, or the ability to deal with situational challenges is the next feature, which is closely related to the previous one. Historicity (the history of translation) along with the dimension of change (the impact of local conditions necessitating the change) are the final components on Neubert's list of cognitive orientations; he stresses that much more than just linguistic knowledge is needed in a translator's toolbox.

Pym (2003) opposes multicomponential models of translation competence on grounds of conceptual flaws related to their inability to maintain relevance to market demands, and their origin (if only partly) in institutional interests. Additionally, he claims that multicomponential models “accept complexity without critically distinguishing between means and ends” (p. 494). The model he proposes is minimalistic and stresses theorizing over declarative knowledge and technical skill. The model consists of one's ability to “generate a series of more than one viable

target text for a pertinent source text (ST)” and “to select only one viable target text (TT) from the series, quickly and with justified confidence” (Pym 2003: 489).

The most comprehensive model to date seems to be the one of the Process in the Acquisition of Translation Competence and Evaluation Group (PACTE) which was formed in 1997 and which undertook the task of defining translator competence and its acquisition process based on empirical research. To this end they investigated the translation competence from two perspectives: the translation process and the product. The translation competence, according to the PACTE Group, is – in simplest terms – the system of knowledge needed in order to translate. It can be defined as involving expert, mostly procedural, knowledge, as comprising a number of interrelated sub-competences with one, particularly important strategic component. Translation competence in the PACTE model is a multi-component construct consisting of the following sub-competences: bilingual, extra-linguistic, instrumental, strategic, knowledge about translation, and psycho-physiological components.

The abovementioned models are only a selected few from a number of proposals put forward by different scholars. They all focus on the abilities a translator should possess, including practical skills connected to the process of translation, language knowledge, world knowledge, cultural knowledge, as well as personal characteristics. The element of interest here is the intercultural competence of translators.

## **Intercultural competence**

Intercultural competence (IC) is not a new concept and it is a concept which appears, although mostly not explicitly, in some of the multi-componential translation competence models. A translator is often referred to as a mediator between cultures and languages and translation as intercultural communication (e.g. Katan 2009). To prepare for the tasks ahead of them trainee translators learn about the cultures of different English speaking countries – their history, traditions, values, beliefs, attitudes, stereotypes etc. Gaining this cultural competence is, obviously, not enough anymore, as globalisation and a high level of contact between different cultures make the work of translators ever as challenging due to what has been referred to by Blommaert (2010, 2013) as superdiversity, a hybridity of societies. Indeed, looking at Europe one does not need to be an expert to note the ethnic, cultural and linguistic hybridity.

English as a lingua franca is not a one language with clearly defined rules pertaining to its use and structure, it is more of a hybrid, a fluid, dynamic language which is in constant negotiation and interaction with other languages and cultures – without this interaction it would not exist. According to Jenkins (2011), to be a proficient user of ELF it does not suffice to know the forms of any given native variety of English; rather a successful user of ELF “has acquired the pragmatic skills needed to adapt their English use in line with the demand of the current lingua franca situation” (p. 932).

What does this mean for translator training? In 2013, Taviano stressed that “it is time for translation academics and professionals, to acknowledge the special status of English(es) today, and [...] translation training, consequently requires quite different assumptions from those informing the teaching of any other language” (p. 156). Apart from gaining linguistic proficiency in a standard variety of English, students need to be aware of the diversity inherent in ELF and need strategies, skills and knowledge on how to deal with them. As professional translators, they need the sensitivity and awareness of diversity to recognise the value of the fluid nature of ELF and the culture encoded in texts they may come to translate. Additionally, the awareness of one’s native culture should not be overlooked in translator training. Students may need awareness raising to understand what they do not know about their own culture and to learn about it in a much broader, much deeper sense (Kelly 2005; Witte 2008; Olk 2009). Future translators should be aware of the worldviews and cultures expressed by their own native language and the other languages in their repertoire they intend on working with.

The question regarding the nature of intercultural competence translators should have, how to include it in teaching and how to assess it, are all issues which are still under debate. Katan (2009), who refers to translators as cultural mediators views intercultural competence as “being able to perceive and handle differences” (p. 284). Tomozeiu et al. (2016) propose that an interculturally competent translator is “one who demonstrates a high level of intercultural knowledge, skills, attitude and flexibility throughout his or her professional engagements” (p. 256).

When we look at the translation competence models discussed in the previous section we can see that IC, although present, is included in those models rather implicitly than explicitly. In the PACTE model, for example, IC is not explicitly mentioned in any of the five sub-competences – implicitly IC could be said to be present in the bilingual sub-competence and in the extra-linguistic sub-competence. However, the authors do not stress the mediation process in between languages and cultures. Similarly, in the model proposed by Pym and Neubert IC is not addressed explicitly.

One of the larger projects on intercultural communication in translation is the Promoting Intercultural Competence in Translators (PICT) Project whose aim was to propose a toolkit which would facilitate and encourage translator trainers in postgraduate programmes in translation to systematically include IC in their teaching. The results are based on empirical research – a survey on intercultural competence was conducted among translation teachers and students in seven European countries. The results showed a high level of awareness of the importance of IC among both groups of participants from all countries, however, there was a mismatch between the level and content of IC the students and the teachers felt was present in courses. The reasons for this could be twofold (as pointed out by Tomozeiu, Kokinen and D’Arcangelo 2016) – the lack of a precise definition and boundaries of IC and its implicitness in courses. Many more teachers reported including IC competence development through text translations than students in-

dicating IC development in class. There is a possibility that because of the lack of overt intercultural training students did not notice it. Very few teachers who took part in the survey declared offering students separate intercultural communication modules.

Another finding of PICT pertained to students' understanding of culture – they tend to associate it most with the 'traditional' approach to the study of culture, i.e. with institutions, geography, politics, current affairs etc. As Koskinen (2015) notes – “the hidden curriculum in translator training tends to over-emphasise national cultures and may easily lapse into a dualistic world view and stereotyping” (p. 181). Although knowledge of national cultures is very useful, it is not sufficient – it helps develop student's cultural competence but not *intercultural* competence.

The key element though seems to lie in comprehensive understanding of what intercultural competence for translators means, what level on intercultural competence students have and what skills and abilities need to be taught and developed. Junior translators from different European countries have different experiences, knowledge and skills. Poland is still a very much mono-culture country and therefore Polish students might need more awareness raising with respect to the intercultural differences, and more training in intercultural skills than their friends from such countries as Germany or France. The study reported in this paper is the first step at understanding what preconceptions students bring with them regarding the profession of a translator, the skills, knowledge and abilities needed to be a successful translator, and what issues they have to overcome.

## The study

The study aimed to explore the awareness of intercultural competence as an element of professional translator competence, among students enrolled in the programmes which make it possible for them to choose a translation specialisation as an option. The target group were language majors at the University of Lodz, Poland. The University offers one or two language programmes, and it was decided that the two types of programmes might offer an additional insight into a possible effect of multilingualism on the level of perceived need for intercultural awareness. As the main interest was in the beliefs rather than experience in translation and/or translation courses, participants were recruited from the first and second year of the BA programme, when translation courses are not offered yet.

## Methods and materials

The exploratory aim motivates the selection of an open-question questionnaire in the native language of the respondents (Polish). The questionnaire contained a short biographical part and three major questions:

1. A translator is a person who....
2. What skills/ knowledge / competences should a good translator have?
3. What problems do you think translators might have when doing their job

The questionnaires were distributed after lectures, and participants were encouraged to take their time and provide as much information as possible.

## Participants

Two groups of participants: English majors (1<sup>st</sup> year, BA programme, E Group) and two-language majors (French/ German/Russian plus English, 2<sup>nd</sup> year BA programme, T Group) took part in the study. There were 30 participants in each group, with the mean age 19.4 and 21.6 respectively. An overwhelming majority declared they would like to be translators in the future (93% and 83%).

## Procedure

The answers provided by the students were first coded by the most frequently occurring phrases and then analysed for the specific wordings used by the students. As the key issue was connected to intercultural communication/ competence, it is the reference to culture and the context in which it occurs that was treated as the key aspect in the analysis.

## Results and analysis

With respect to the beliefs as to who a translator is, the vast majority of the students in both groups say that it is a person who translates texts from one language to another (73% in the English majors and 90% in the two-language majors). They also mention the translator's role as a person who explains and facilitates communication between speakers of two different languages, and it is the E Group that does it more often (30% compared to 13%). Other mentioned characteristics of a translator include a high level of language competence and the ability to translate different types of texts, written and spoken. As one of the respondents puts it (all answers translated from Polish by the researcher):

[11A] *A translator knows at least one foreign language at (at least) C1 level, can translate written and spoken texts in a correct way grammatically as well as stylistically.*

Occasionally, however, respondents go beyond the linguistic aspects, as in the case of another respondent, who mentions not only the language, but also culture:

[14A] *A translator makes use of his/her knowledge of the language and culture of a given country.*

The question regarding the skills/knowledge and competences a translator should possess yielded predictable answers, i.e. it was the language that was mentioned most often, with the translator expected to have full linguistic competence. Interestingly, it was the English major group that stressed language skills most regularly (90%), with the proportion going slightly down in the two-language group (57%). Culture was the second most-often mentioned aspect, with 53% of English majors and 43% of two-language majors pointing to the importance of knowing the target culture. It is the second group of respondents (T Group) who tend to mention many other aspects of knowledge they believe to be important more often, including general knowledge (6 respondents in T Group, 5 in E Group), customs and politeness (8 in T Group, 1 in E Group), history (6 in T Group, 7 in E Group), politics (2 in T Group). The skills in L1 are mentioned by 3 two-language majors and 1 English major, with other occasionally mentioned aspects including literary skills (2 respondents in E Group, 1 in T Group), pragmatic skill (1 respondent, T Group). Individual respondents added other skills or qualities required from a translator, such as being communicative (4 in T Group, 1 in E Group), having a good memory (2 in T Group, 1 in E Group), being open to new cultures (2 in T Group and 1 in E Group), and finally – reliability (1 in T Group). As one of the respondents from a T Group puts it,

[12T] *A translator should be educated, should know a cultural context, have a basic historical and social knowledge of a given culture, and should be a proficient user of his/her native language and use it well.*

And another, from E Group:

[15E] *A translator should know everything that is a part of the language to which s/he translates (culture, etc.).*

When asked about the problems translators may need to cope with, respondents provide varied answers, ranging from linguistic, such as the very language differences (9 in E Group, 3 in T Group), language change (8 in E Group, 2 in T Group), new vocabulary (4 in T Group, 3 in E Group), false friends (1 in T Group), rare words (1 in T Group) and old texts (2 in T Group) to practical, such as stress and tiredness (5 in T Group, 1 in E Group), responsibility and potential consequences of making an error (1 each in T Group). Cultural differences are mentioned by 6 respondents in each group, making it the third most often mentioned problem in the E Group (after language differences and language development) and the first

most often mentioned problem in the T Group. The understanding of cultural differences, however, tends to focus on words and phrases.

[1T] *Translators need to cope with cultural expressions, which are difficult if you're not a native speaker and you don't know idiomatic expressions.*

[8T] *A translator must cope with cultural differences, some expressions can't be translated literally.*

It is only in one case, that the respondent refers to language users:

[19T] *They must cope with cultural differences between users of two different languages. They must be also aware that sometimes you cannot translate literally, you must look for equivalents which fit the other culture.*

The results of the study suggest students are aware of the cultural competence needed in the profession of a translator, but not intercultural competence. They seem to be very much in the “one language, one culture” mindset. The one vs. two-language study programme do not seem to cause much difference as far as the pre-conceptions and potential expectations are concerned. Across the programmes, students bring with them a high awareness of the linguistic challenges a translator may face at work and the need to perfect their language skill and understand the need of through knowledge of the target culture.

## Conclusion

Translators mediate between cultures and to do so they need a thorough understanding of what culture is, and how their work is a type of intercultural communication. A high level of intercultural competence and an understanding of issues and skills related to IC should be a substantial component of translator training. In a rather mono-culture country as Poland, students need awareness raising and systematic, explicit inclusion of IC training as part of their translation programmes. The results of this study suggest that students entering their linguistic university education are aware of the basic requirements and challenges connected to translating, what they do not seem to bring with them, however, is the awareness of how complex issues a translator may face. What remains to be done is to guide them towards a broader understanding of these challenges.



## References

- Blommaert J., 2010, *The Sociolinguistics of Globalization*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Blommaert J., 2013, *Ethnography, Superdiversity and Linguistic Landscapes. Chronicles of Complexity*, Multilingual Matters, Bristol.
- European Commission, 2009, *Translating for a Multilingual Community*, Office for Official Publications of the European Communities, Luxembourg.
- Hatim B. and Mason I., 1997, *The Translator as Communicator*, Routledge, London & New York.
- Hewson L. and Martin J., 1991, *Redefining Translation. The Variational Approach*, Routledge, London.
- Holmes J., 2013, *English as a Lingua Franca and Translation*, "The Interpreter and Translator Trainer" 7(2), pp. 279–298.
- Jenkins J., 2011, *Accommodating (to) ELF in the International University*, "Journal of Pragmatics" 43(4), pp. 926–936.
- Katan D., 2004, *Translating Cultures*. 2<sup>nd</sup> ed. Manchester, St. Jerome Publishing.
- Katan D., 2009, *Translator Training and Intercultural Competence*, [in:] S. Cavagnoli, E.D. Giovanni, and R. Merlini (eds.), *La ricerca nella comunicazione interlinguistica. Modelli teorici e metodologici*, Franco Angeli, Milan.
- Kelly D., 2005, *A Handbook for Translation Trainers. A guide to reflective practice*, St. Jerome, Manchester.
- Kiraly D.C., 1995, *Pathways to translation: pedagogy and process*. Kent State University Press, Kent.
- Koskinen K., 2015, *Training Translators for a Superdiverse World. Translators' Intercultural Competence and Translation as Affective Work*, "Russian Journal of Linguistics" 23 (4), pp. 175–184.
- Neubert A., 2000, *Competence in Language, in Languages, and in Translation*, [in:] *Developing Translation Competence*, C. Schäffner and B. Adabs (eds.), John Benjamins, Amsterdam, pp. 3–18.
- Olk H.M., 2009, *Translation, Cultural Knowledge and Intercultural Competence*, "Journal of Intercultural Communication".
- PACTE (2003). *Building a translation competence model*, [in:] F. Alves (ed.), *Triangulating Translation: Perspectives in process oriented research*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 43–66.
- Pym A., 1992, *Translation Error Analysis and the Interface with Language Teaching*, [in:] C. Dollerup and A. Lindegaard (eds.), *Teaching Translating and Interpreting 1*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 279–288.
- Pym A., 2003, *Redefining Translation Competence in an Electronic Age. Defence of a Minimalist Approach*, "Meta: Translator's Journal" 48(4), pp. 481–497.



- Taviano S., 2010, *Translating English as a Lingua Franca*, Mondadori, Milano.
- Taviano S., 2013, *English as a Lingua Franca and Translation*, “The Interpreter and Translator Trainer” 7(2), pp. 155–167.
- Tomozeiu D., Koskinen K., and D’Arcangelo A., 2016, *Teaching intercultural competence in translator training*, “The Interpreter and Translator Trainer” 10(3), pp. 251–267.
- Tymoczko M., 2009, *Why Translators Should Want to Internationalize Translation Studies?*, “The Translator” 15(2), pp. 401–421.
- Witte H., 2008, *Traducción y percepción intercultural*. Comares, Granada.

---

Agata Klimczak-Pawlak

## Intercultural Competence in Translator Training

### *Summary*

With the superdiversity (Blommaert 2010, 2013) of today’s societies translator training faces new challenges. This article sets out to explore the issue of intercultural competence in translator training from the perspective of the views and beliefs of English language majors in Poland. Rather than discussing the translation programmes offered to students, the study presented here concentrates on pre-conceptions as to who a translator is, what skills, knowledge and competences are crucial for a translator and what difficulties s/he may face. Students’ beliefs prove that they are ready for courses which will encourage them to reflect on their views and will help them deepen their understanding of culture to include intercultural aspects as well as aspects of their own culture. As Polish students wanting to be translators may simply not be aware of the intercultural challenges entailed by the profession, it is argued here that overt, explicit focus on intercultural communication and raising students’ intercultural competence is needed.

**Keywords:** intercultural competence; translation competence; translator training; language majors’ beliefs.

## Kompetencja międzykulturowa w procesie szkolenia tłumaczy

### *Streszczenie*

Określenie kompetencji tłumacza dla potrzeb kształcenia stanowi ogromne wyzwanie wobec zmieniającej się rzeczywistości, w której przyjdzie pracować absolwentom studiów językowych. Jednym z kluczowych elementów, których brak może podważyć użyteczność oferowanych kursów jest kompetencja interkulturowa. Omówiwszy modele kompetencji tłumaczeniowej oraz rolę kompetencji interkulturowej jako elementu kompetencji tłumacza, artykuł przedstawia wyniki badania przeprowadzonego wśród 60 studentów I i II roku, z których większość deklaruje gotowość podjęcia kursów i pracy tłumacza w przyszłości. Badaniu poddano przekonania dotyczące tego, kim jest tłumacz, jakie umiejętności, wiedzę i kompetencje powinien posiadać i jakie trudności może napotkać w swojej pracy. Wyniki pokazują, że studenci potrzebują kursów, które zachęcą ich do refleksji na temat ich poglądów i pomogą im pogłębić zrozumienie kultury o aspekt interkulturowości oraz ich własną kulturę. Ponieważ polscy studenci pragnący zostać tłumaczami mogą nie być świadomi międzykulturowych wyzwań związanych z tym zawodem, istnieje potrzeba rozwinięcia ich kompetencji interkulturowej poprzez wyraźne zaznaczenie wagi tej kompetencji w ich kształceniu.

**Słowa kluczowe:** kompetencja interkulturowa; kompetencja tłumaczeniowa; dydaktyka przekładu; opinie studentów.