

**UNIwersYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU
WYDZIAŁ NEOFILOLOGII
INSTYTUT FILOLOGII ROMAŃSKIEJ**

MAJA KOSZARSKA

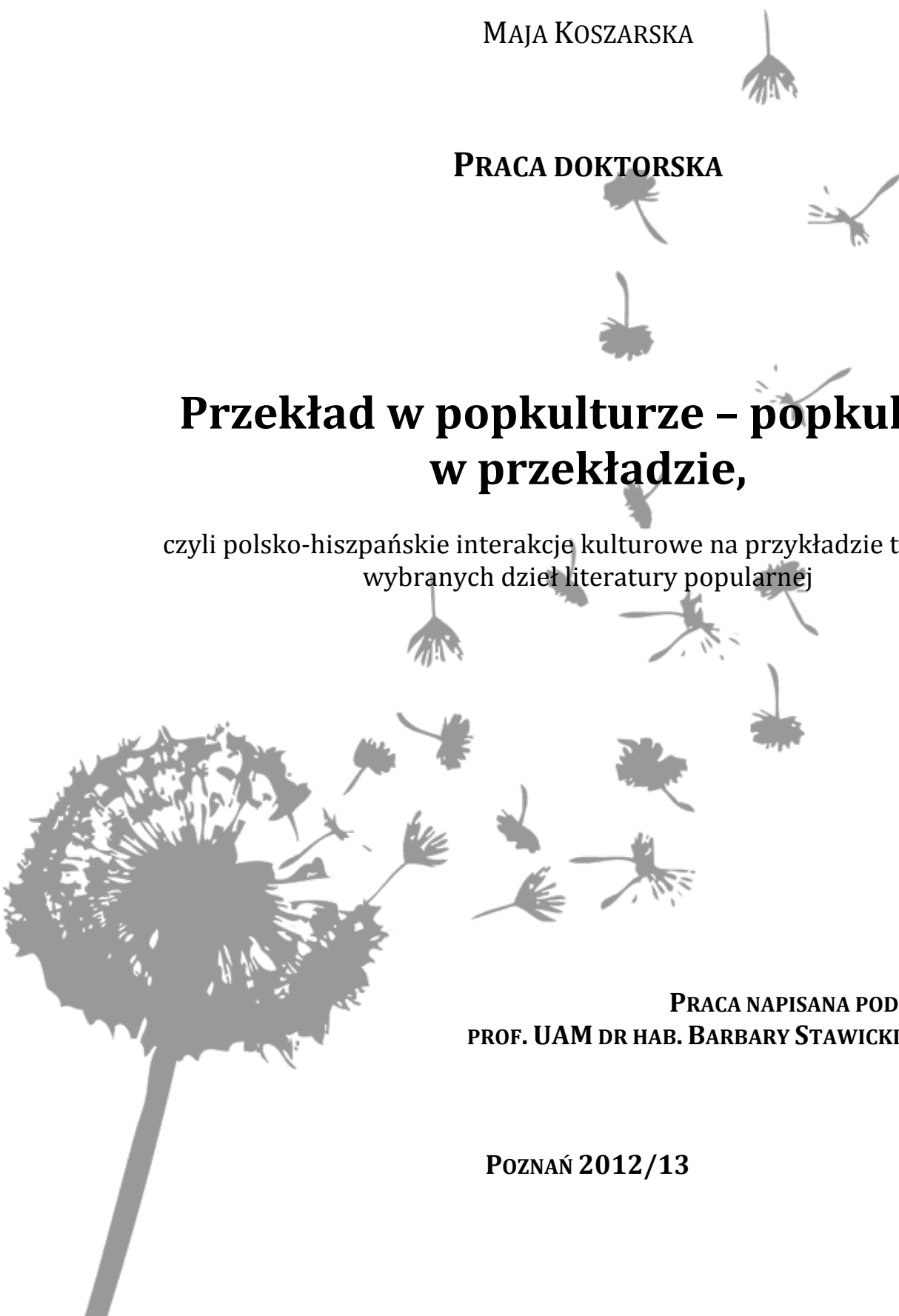
PRACA DOKTORSKA

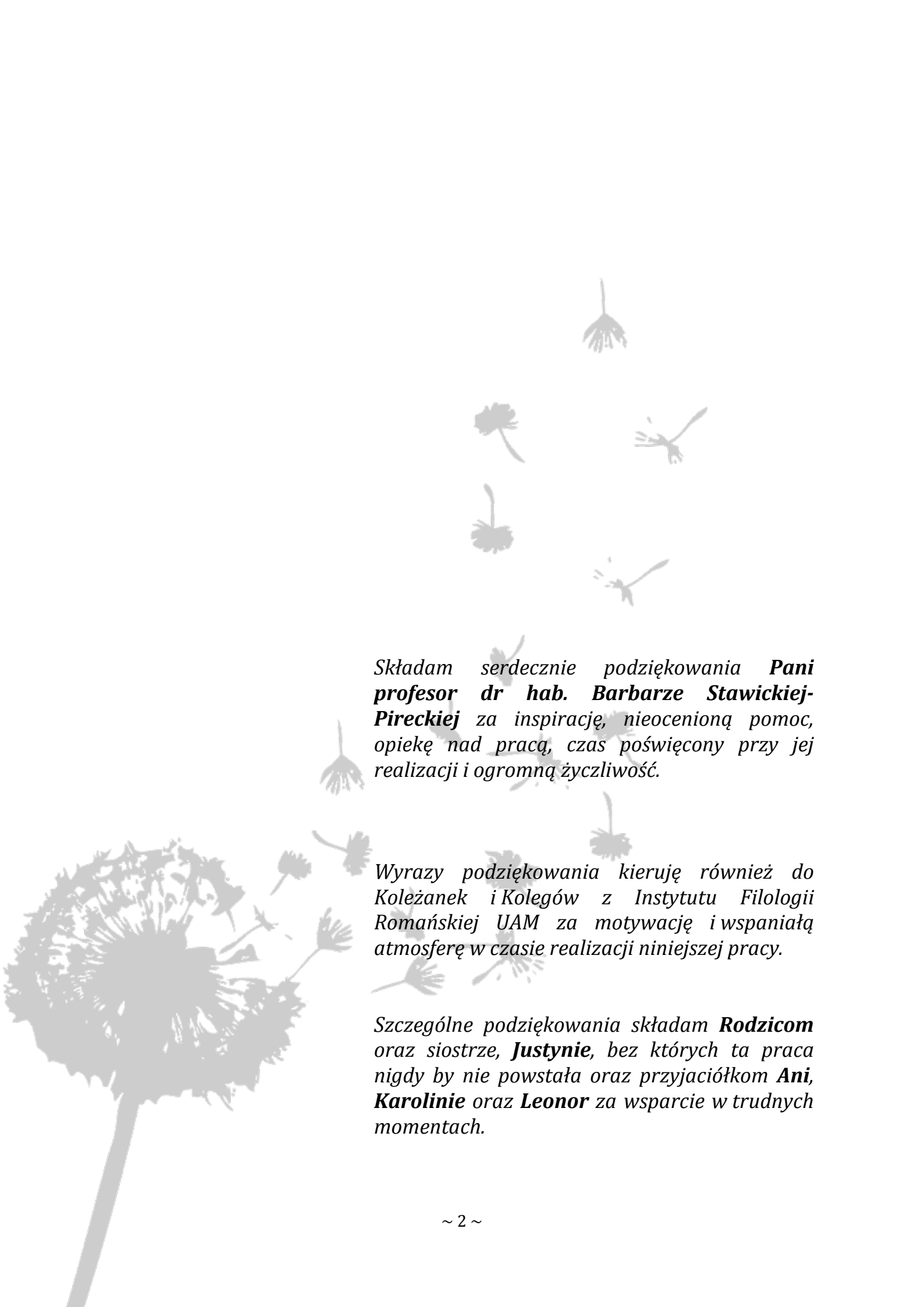
Przekład w popkulturze – popkultura w przekładzie,

czyli polsko-hiszpańskie interakcje kulturowe na przykładzie tłumaczeń
wybranych dzieł literatury popularnej

**PRACA NAPISANA POD KIERUNKIEM
PROF. UAM DR HAB. BARBARY STAWICKIEJ-PIRECKIEJ**

POZNAŃ 2012/13





*Składam serdecznie podziękowania **Pani profesor dr hab. Barbarze Stawickiej-Pireckiej** za inspirację, nieocenioną pomoc, opiekę nad pracą, czas poświęcony przy jej realizacji i ogromną życzliwość.*

Wyrazy podziękowania kieruję również do Koleżanek i Kolegów z Instytutu Filologii Romańskiej UAM za motywację i wspierającą atmosferę w czasie realizacji niniejszej pracy.

*Szczególne podziękowania składam **Rodzicom** oraz siostrze, **Justynie**, bez których ta praca nigdy by nie powstała oraz przyjaciółkom **Ani, Karolinie** oraz **Leonor** za wsparcie w trudnych momentach.*

Spis treści

Wstęp.....	5
I. Popkultura, literatura popularna, przekład.....	11
1. Popkultura – wyzwanie terminologiczne.....	12
2. Literatura popularna a popkultura	20
3. Literatura popularna a przekład – teoria polisystemu	26
II. Problem języka literatury popularnej – język <i>cool</i>.....	34
1. Język potoczny, przekleństwa i wulgaryzmy a przekład literacki	37
1.1. Przekleństwa w prozie Andrzeja Sapkowskiego i Marka Krajewskiego a hiszpańska rzeczywistość językowa.....	43
1.2. Między autocenzurą a wzbogaceniem: język potoczny w <i>Cieniu wiatru</i> Carlosa Ruiza Zafóna i jego tłumaczenie na język polski	58
1.3. Wulgaryzmy i język potoczny w felietonach Artura Péreza-Reverte jako problem translatorski	66
1.4. Przekleństwa w popularnej literaturze młodzieżowej: Maite Carranza i <i>Klan wilczycy</i> w przekładzie na język polski	74
1.5. Wulgaryzmy a przekład literacki - podsumowanie.....	77
2. Przekład komizmu, czyli od gier słownych do potęgi ironii	79
2.1. Gry słowne przemieszane z ironią w prozie Andrzeja Sapkowskiego i ich przekład na język hiszpański.....	83
2.2. Ironia w stylistyce Artura Péreza-Reverte	100
2.3. Ironiczny Eduardo Mendoza a kategoria czarnego humoru w <i>Przygodzie fryzjera damskiego</i>	113
2.4. Pomiędzy grą słowną a ironią, czyli o wspólnocie śmiechu, komizmu i ironii w przekładzie – podsumowanie.....	126
3. Definicja pojęcia język <i>cool</i>	128
III. Polifonia i dialogiczność a przekład literatury popularnej	133
1. Idiolekt, konstrukcja bohatera literackiego i stylizacja, czyli kilka brakujących definicji.....	137
2. Wielostylowość w <i>Cykle o wiedźminie</i> Andrzeja Sapkowskiego a przekład na język hiszpański	140
3. Kilka uwag o zróżnicowaniu idiolektów w oryginale i przekładach <i>Szachownicy flamandzkiej</i> Artura Péreza-Reverte.....	157
4. Heterogeniczna stylistyka i polifonia w <i>Przygodzie fryzjera damskiego</i> Eduarda Mendozy a przekład powieści na język polski.....	164
5. Polifonia – podsumowanie	175

IV. Intertekstualność i interkulturowość literatury popularnej a przekład	177
1. Popkultura jako „kultura repetycji”, czyli kilka słów o intertekstualności.....	178
2. Intertekstualność jako problem translatologiczny.....	183
2.1. Intertekstualność w <i>Cykle o wiedźminie</i> Andrzeja Sapkowskiego i kryminale <i>Koniec świata w Breslau</i> Marka Krajewskiego a tłumaczenie na hiszpański.....	186
2.2. Przekład prozy Artura Péreza-Reverte na język polski a problem intertekstualności	220
3. Tłumaczenie jako interkulturowy wehikuł sensów	241
3.1. Kilka słów o kuchni, czyli kulinaria w przekładzie.....	248
3.2. Bezpośrednie odniesienia do popkultury w literaturze popularnej a przekład.....	271
V. Podsumowanie i wnioski.....	289
Bibliografia.....	300
Streszczenia	314



Wstęp

Popkultura, niegdyś marginalizowana, na przestrzeni ostatnich lat zyskała sobie szerokie grono zwolenników także w kręgach badawczych, stając się tym samym kulturą pełnoprawną, której zasięg nie ogranicza się jedynie do jej miłośników i odbiorców. Współczesną kulturę popularną można porównać do wielkiej skrzyni, która kryje najróżniejsze przedmioty (wartościowe, oryginalne, precyzyjnie wykonane, wzorujące się na dziełach mistrzów lub tandetne imitacje). Współczesna popkultura dostarcza nam wrażeń i narzędzi, aby analizować widziany za jej pośrednictwem świat, będąc tyleż samo źródłem znaczeń, co i przyjemności dla swoich odbiorców oraz badających ją naukowców. Jednak analiza popkultury nastrocza badaczom licznych problemów, od definicji rozpoczynając, a na wyodrębnieniu jej przejawów kończąc. Jednym z pierwszych wyznaczników istnienia popkultury, którego pojawienie się wyprzedza znacznie mediatyzację współczesnego świata, jest literatura popularna, czyli, najogólniej rzecz ujmując, pozycje książkowe, powieści w odcinkach, romanse, powieści kryminalne i sensacyjne różnej jakości, które docierają do szerokiej rzeszy odbiorców.

Literatura popularna, stanowiąca od zawsze część kultury popularnej (rozumianej początkowo jako powszechna kultura ludu) wpisywana jest w szeroko pojęty zakres współczesnej popkultury. Warto podkreślić, iż wraz z postępującą industrializacją i urbanizacją kultura popularna, w znaczeniu kultura powszechna, ludowa, ustąpiła miejsca negatywnie ocenianej kulturze masowej, tak krytykowanej przez szkołę frankfurcką (między innymi). W rezultacie kulturę popularną zaczęto utożsamiać z kulturą masową. Nawet rehabilitacja pojęcia pod koniec XX i na początku XXI wieku nie uwolniła konceptu od silnych negatywnych konotacji. Dlatego też, mimo że kultura popularna i popkultura to synonimy, które we współczesnych badaniach kulturowych stosowane są zamiennie, w niniejszej rozprawie zdecydowanie dominować będzie nowsze pojęcie popkultury, wolne od większości negatywnych naleciałości swojej pojęciowej poprzedniczki.¹

Pisaniu niniejszej rozprawy przyświecały trzy podstawowe cele. Pierwszym z nich było zaproponowanie sposobu ujmowania literatury popularnej jako zjawiska, które stanowi jednocześnie część popkultury i siłę, która ją kształtuje, co przekładać się

¹ Szczegółowe przedstawienie problematyki związanej z definicją i rozróżnieniem pojęć: kultura masowa, kultura popularna, popkultura znalazło się w pierwszym rozdziale niniejszej rozprawy, punkt pierwszy pt. „Popkultura, literatura popularna, przekład”.

może na stopień trudności tłumaczenia tej właśnie literatury na języki obce. Drugim stało się wyodrębnienie technik, które mogą stanowić o popularności danego dzieła literackiego w popkulturze wyjściowej oraz o jego poczytności w obrębie owej kultury przyjmującej po „przeszczepieniu” tekstu do kultury docelowej. Trzecim zaś stało się zastosowanie tej koncepcji jako narzędzia analizy percepcji przekładu przez potencjalnego czytelnika kultury docelowej lub perspektywy badania funkcjonowania przekładów literatury popularnej w polisystemie literatury wyjściowej i docelowej. Jak wskazuje tytuł: *Przekład w popkulturze – popkultura w przekładzie, czyli polsko hiszpańskie interakcje kulturowe na przykładzie wybranych dzieł literatury popularnej*, rozprawa stanowi próbę analizy wzajemnych oddziaływań pomiędzy popkulturą i przekładem literatury popularnej, ma też na celu przedstawienie implikacji owych obopólnych wpływów dla praktyki przekładu literackiego i jego potencjalnego odbioru przez czytelników kultury docelowej.

Ograniczając (na potrzeby niniejszej rozprawy) szerokie i wielowymiarowe pojęcie popkultury do tych elementów kulturowych, które zyskały sobie popularność w momencie odbioru, celem pracy stała się próba udowodnienia, iż współczesna popkultura oraz związana z nią literatura popularna, nie przypomina już kultury (i literatury) masowej (pojmwanej jako ujednoliconą, conceptualną „papkę” dla masowego odbiorcy). Współczesna popkultura jest wszechobecna, dominująca i różnorodna, skierowana do zróżnicowanego, nie zaś ujednoliconego odbiorcy, zdolna zaspokajać jego potrzeby. Popkultura, oraz związana z nią literatura popularna, jest jednocześnie wielokulturowa, dostarcza bowiem licznych narzędzi poznawczych, które pozwalają zgłębić inne rzeczywistości kulturowe niż kultura rodzima.

Przedstawione podejście do popkultury i literatury popularnej daje możliwość sformułowania wielu ważkich pytań. Literatura popularna nie musi być (i często nie jest) ujednoliconą i powielaną matrycą przygotowaną z myślą o masowym odbiorcy. Musi jednak posiadać pewne cechy (zmieniające się na przestrzeni czasu), które wiążą ją z popkulturą i sprawiają, iż potencjalny czytelnik chętnie sięga po konkretne literackie pozycje. W jaki sposób zatem popkultura może wpływać na literaturę popularną? a jeżeli ich oddziaływanie jest wzajemne, jaki wpływ literatura popularna wywiera na popkulturę? Wreszcie, w jaki sposób owe popkulturowe uwarunkowania łączą się z procesem i odbiorem przekładu? Czy rzeczywiście można stwierdzić, że literatura

z silniejszego kręgu kulturowego i literackiego polisystemu², jak hiszpański, zachowuje w przekładzie więcej cech tekstu i kultury docelowej, a literatura z peryferyjnych kręgów kulturowych i polisystemów, jak polski, przeszczepiona poprzez tłumaczenie do polisystemu silniejszego, owe cechy traci? Przeprowadzona w niniejszej rozprawie analiza porównawcza wybranych przykładów zaczerpniętych z poczytnych dzieł literatury hiszpańskiej tłumaczonych na język polski oraz polskiej literatury popularnej tłumaczonej na hiszpański dąży do odnalezienia odpowiedzi na te pytania.

Po **wstępie teoretycznym** poświęconym przedstawieniu głównych zagadnień związanych z ewolucją definicji popkultury i literatury popularnej, teorią polisystemu i zastosowaną w rozprawie perspektywą przekładoznawczą, analizie porównawczej poddana została seria utworów literackich, które zyskały sobie miano literatury popularnej. Wśród nich znalazły się dzieła polskie, które doczekały się przekładów na język hiszpański, czyli opowiadania i powieści *fantasy* tworzące *Sagę o wiedźminie* Andrzeja Sapkowskiego oraz kryminał *Koniec świata w Breslau* Marka Krajewskiego. Utwory te przedstawione zostały w zestawieniu z serią popularnych utworów hiszpańskich, które zaistniały na polskim rynku wydawniczym, do których zaliczamy: *Przygodę fryzjera damskiego* Eduarda Mednozy, wybrane powieści i zbiory felietonów Artura Péreza-Reverte, *Cień wiatru* Carlosa Ruiza Zafóna oraz, jako ciekawostkę, pierwszy tom hiszpańskiej trylogii dla młodzieży *Klan wilczycy* autorstwa Maite Carranzy.

Trzy kolejne części niniejszej rozprawy to obszerne i szczegółowe analizy trzech wybranych, kluczowych grup zagadnień związanych z literaturą popularną i jej przekładem. Każdą z części analitycznych poprzedza zwięzły wstęp teoretyczny dotyczący analizowanych problemów, a kończy podsumowanie.

W pierwszej z trzech części analizy porównawczej omówiony został specyficzny język literatury popularnej, osadzony pomiędzy potocznością a wulgarnością, grami słownymi a ironią. W wyniku przeprowadzonych badań stworzone zostało pojęcie języka *cool*, który operuje podobnymi środkami do tych, które odnajdujemy w dziełach zaliczanych do kanonu literatury artystycznej, jednak jego główną cechą jest selekcja technik (proces selekcyjno-decyzyjny dokonywany przez autora) w celu uniknięcia potencjalnych zakłóceń w płynności procesu odbioru. Jest to język, którego użycie

² Zgodnie z teorią polisystemu, której twórcą jest Itamar Even-Zohar. Podstawy teorii znalazły się w jego monografii pt. *Polisistemas de cultura. Un libro electrónico provisional*, Tel Awiw, 2007.

wywołuje „wrażenie *cool*”, co ma z kolei bezpośredni związek z dbałością o komfort odbiorcy tekstu w momencie lektury. Język *cool* to bardzo zróżnicowany, a przez to daleki od możliwości ujednolicenia i uproszczenia, język literacki, który powstaje z myślą o tak zwanym *targecie* literatury popularnej. Jego przekład staje się zatem jednym z translatorskich inwariantów³.

Trzecia część rozprawy, a druga część analityczna, dotyczy problematyki przekładu polifonii i dialogiczności dzieł literatury popularnej. Mimo że Michaił Bachtin stworzył definicję polifonii i koncepcję powieści polifonicznej na podstawie badania dzieł Fiodora Dostojewskiego, które należą do literatury wysokiej i kanonu arcydzieł literatury światowej, pojęcia te okazują się równie efektywne w przypadku analizy powieści i opowiadań zaliczanych do literatury popularnej. Podobnie dialogiczność, która cechuje tak akty mowy, jak i procesy myślenia oraz twórczość literacką, staje się pojęciem niezwykle przydatnym na gruncie analizy literatury popularnej i jej przekładu na języki obce. Te bachtinowskie cechy przekładają się na pogłębienie wspomnianego już „wrażenia *cool*” i sprawiają, iż także struktura dialogów powieści popularnej staje się atrakcyjną dla potencjalnego odbiorcy „konstrukcją *cool*”, czyli zbiorem technik, które służą odpowiedniemu „złożeniu” materiału językowego w tekst, którego cechy konstrukcyjne, jak polifonia i budowa postaci, wywołują wrażenie *cool*.

Ostatnia część analizy poświęcona została problematyce intertekstualności i interkulturowości literatury popularnej oraz implikacji tych cech dla praktyki i odbioru przekładu tejże literatury.

Intertekstualność jest jedną z głównych cech nie tylko literatury popularnej, ale także popkultury, uznawanej powszechnie za „kulturę repetycji”. Wszelkie nawiązania do literatury wysokiej oraz do dzieł należących do nurtu literatury popularnej i szeroko pojętych „tekstów kultury” stanowić mogą grę z czytelnikiem, którego potrzeby intelektualne winny być zaspokojone podczas lektury, a sam proces czytania powinien dawać mu satysfakcję. W tej części analizy staramy się odnaleźć odpowiedzi na pytania, w jakim stopniu literatura popularna jest literaturą repetycji, jaką rolę spełnia intertekstualność w literaturze popularnej, jakie są tego konsekwencje dla czytelnika

³ Inwariant: „czynnik niezmienny w danej sferze zjawisk językowych, przeciwstawiony czynnikom zmiennym (wariantom); w zastosowaniu do badań lit. inwariant oznacza podstawowy i nie podlegający przekształceniom element danej formy literackiej” (Sławiński, 2008: 220). W teorii przekładu inwariant to ten element oryginału, który powinien pozostać niezmienny w tłumaczeniu.

oryginału, dla tłumacza i procesu przekładu oraz, jak ową intertekstualność może odebrać czytelnik tekstu docelowego.

Rozbudowaną, trzyczęściową analizę tekstów literackich kończy podsumowanie, w którym usystematyzowane zostały cechy literatury popularnej świadczące o jej nastawieniu na liczego, chociaż nie masowego, odbiorcę. Zestawienie wpływów popkultury i kultury wysokiej na literaturę popularną wskazuje na jej hybrydyczny charakter oraz ukazuje trudności związane z przekładem tejże literatury na języki obce. Jednocześnie podsumowana została rola popkultury w przekładzie oraz przekładu w popkulturze na przykładzie polsko-hiszpańskich interakcji kulturowych, które pojawiły się w przeanalizowanych przykładach.

Celem niniejszej rozprawy nie jest jednak apologia popkultury i literatury popularnej, ani też krytyka ich fenomenu. Z założenia popkultura, podobnie jak każda inna kultura, zawiera wartości i dzieła skrajnie różne, a o ich przeznaczeniu i ocenie nie decydują one same, lecz ich odbiorcy oraz krytycy. Zaproponowana analiza ma charakter porównawczy, stanowi refleksję nad popkulturą i literaturą popularną z punktu widzenia przekładu i jego funkcji kulturowej oraz kulturotwórczej, a ocena tego fenomenu nie wydaje się warunkiem *sine qua non* ich badania.

Popkultura kusi swoją złożonością i niezgłębionymi jeszcze perspektywami badawczymi. W jej analizie rozmiłowali się antropolodzy, etnolodzy, filozofowie i kulturoznawcy. Nie jedna pozycja poświęcona została literaturze popularnej, chociaż najczęściej badania dotyczyły jednego, konkretnego i reprezentatywnego dzieła. W tym zakresie eminentny jest brak kompleksowości badań wspomnianego zjawiska. Translatologia również zajęła się przypadkami wzajemnych wpływów na osi kultura popularna-przekład⁴, jednakże ponownie są to badania rozproszone i niejednorodne. Niniejsza rozprawa jest nie tylko wypadkową wszystkich tych „fragmentarycznych” prób badawczych, które były inspiracją do jej napisania, ale stanowi też kompleksową propozycję analizy porównawczej relacji pomiędzy popkulturą, literaturą popularną i przekładem z perspektywy potencjalnego odbioru oraz, częściowo, z perspektywy „zakupologicznych” mechanizmów rynku księgarskiego polsko-hiszpańskich interakcji.

⁴ Przykładem może być zbiór artykułów z serii *Studia o przekładzie*, pod redakcją Piotra Fasta: *Kultura popularna a przekład* (2005), wydany przez Wydawnictwo „Śląsk”.

Nota bibliograficzna:

Niektóre założenia niniejszej rozprawy zostały częściowo przedstawione w następujących artykułach:

- Koszarska, M. (2007). „El humor polaco en la realidad española: los juegos de palabras en *Ostatnie życzenie* de Andrzej Sapkowski y su traducción por José María Faraldo”, w: *Studia Romanica Posnaniensia* XXXIV, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 217-230.
- Koszarska, M. (2009). „¿Cómo las fronteras culturales influyen en la traducción? Un viaje traductológico por la literatura pop de España y de Polonia”, w: *Discurso sobre fronteras - fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e iberoamericano*, red. A. Gregori, B. Stawicka-Pirecka, M. Potok, A. Rosales, J. Wachowska, Łask: Oficyna wydawnicza Leksem, s. 521-531.
- Koszarska, M. (2009). „Wiedźmin czy brujo? Kilka uwag o tłumaczeniu neologizmów”, w: *Studia Iberystyczne*, nr 8, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 287-299.
- Koszarska, M. (2011). „Elementos de la cultura polaca en el universo español: sobre la traducción de obras de A. Sapkowski al castellano”, w: *Romanica.doc*, nr 1(2)/2011, red. A. Gregori i Gomis, Z. Stasiakiewicz, Poznań: wydawnictwo on-line PDF <www.romdoc.amu.edu.pl>, s. 24-34.
- Koszarska, M. (2011). „Tajemnica sukcesu dzieł Andrzeja Sapkowskiego na hiszpańskim rynku wydawniczym. Kilka uwag o przekładzie literatury *fantasy*”, w: *Przekład jako produkt i kontekst jego odbioru*, red. I. Kasperska, A. Żuchelkowska, Poznań: Wydawnictwo Rys, s. 293-308.
- Koszarska, M. (2011). „Particularidades de la traducción de la literatura pop al ejemplo de la *Saga de Geralt de Rivia* de Andrzej Sapkowski traducida al castellano”, w: *Traducción: ¿manipulación o transformación necesaria?*, red. G. Beltrán, K. Dłużniewska-Łoś, Warszawa: Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco, s. 103-112.
- Koszarska, M. (2011). „Literatura polska w hiszpańskiej rzeczywistości kulturowej: kilka uwag o tłumaczeniu dzieł Andrzeja Sapkowskiego na język hiszpański”, w: *Translatio i literatura*, red. A. Kukułka-Wojtasik, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 191-200.
- Koszarska, M. (2012). „Przekład w popkulturze, czyli kilka uwag na temat tłumaczenia *Szachownicy flamandzkiej* hiszpańskiego pisarza Arturo Péreza-Reverte na polski i francuski”, w: *Tłumacz: sługa, pośrednik, twórca?*, red. M. Guławska-Gawkowska, K. Hejwowski, A. Szczęsny, Warszawa: Sowa druk, s. 263-274.

Część I



1. Popkultura – wyzwanie terminologiczne

Rozpoczynając refleksję nad miejscem i funkcjonowaniem literatury popularnej oraz jej przekładów w popkulturze oraz wpływem popkultury na literaturę i jej tłumaczenia, nie można nie zadać pytania, w jaki sposób popkulturę należy definiować. Biorąc pod uwagę wieloaspektowy charakter popkultury, określenie i jednoznaczne zdefiniowanie jej istoty jawi się jako zadanie trudne. Popkultura wpisuje się bowiem w zjawisko jeszcze szersze i znacznie bardziej wielowymiarowe, które kryje się pod pojęciem kultury:

Kultura jest w sposób oczywisty integralną całością, na którą składają się narzędzia i dobra konsumpcyjne, konstytucyjne statuty różnorodnych społecznych ugrupowań, ludzkie idee i rzemiosła, wierzenia i zwyczaje. Czy rozpatrujemy bardzo pierwotną, czy też wyjątkowo złożoną i rozwiniętą kulturę, stoimy wobec rozwiniętego aparatu, częściowo mentalnego, częściowo ludzkiego, a częściowo duchowego, dzięki któremu człowiek może podołać stojącym przed nim konkretnym, szczególnym problemom. (Malinowski, 2005: 34)

Samo pojęcie kultury jest na tyle wieloznaczne i szerokie, że jego definicja w dużej mierze zależy od badacza i przyjętej przez niego perspektywy oraz metodologii: antropologicznej, filozoficznej, literackiej, etc. Kultura może być pojmowana jako rzeczywisty i ugruntowany teren praktyk, zwyczajów i języków dowolnego społeczeństwa (por. Barker, 2005: 8), ale także jako „regularności w zachowaniu wewnętrznym i zewnętrznym członków społeczeństwa, wyjąwszy te regularności, których geneza jest na pewno dziedziczna” (Bagby, 2005: 44). Antropologiczną definicję kultury proponuje Antonina Kłoskowska:

Kultura jest to względnie zintegrowana całość obejmująca zachowania ludzi przebiegające według wspólnych dla zbiorowości społecznej wzorów wykształconych i przyswajanych w toku interakcji oraz zawierająca wytwory takich zachowań. (1980: 40)

Z filozoficznego punktu widzenia, kultura jest przestrzenią umożliwiającą międzyludzki dialog, przestrzenią, w której człowiek najpełniej ujawnia swoją tożsamość (por. Błażejewski, 2005: 7). Każdy badacz, filozof, pisarz proponował swoją, użyteczną i pod wieloma względami ulotną definicję kultury. Próby zamknięcia kultury w pojęciowych ramach nie mogą być jednocześnie w pełni obiektywne. W każdym ujęciu: estetycznym, semiotycznym, filozoficznym, termin „kultura” niesie ze sobą pewne subiektywne i emocjonalne wartości, o czym wspomina Fred Inglis:

Kultura jest strukturą wartości i należących do nich uczuć, która przemieszcza się przez pole oddziaływania działania społecznego. (...) Głęboka trudność związana z pojęciem kultury polega na tym, że może być ona wszystkim albo niczym. (2007: 205-206)

Nie jest tajemnicą, że kultura jest pojęciem bardzo szerokim i „pojemnym”, które zawiera w sobie pewne powtarzalne zachowania i struktury społeczne, ale się do nich nie ogranicza. Pod szyldem „kultura”, umieścić można sztukę, technologię, religię, konwenanse, etc. (por. Bagby, 2005: 54). Podobnie zjawisko opisywane za pomocą terminu „popkultura”, jak „grunt”, na którym wyrosło, nie stanowi przedmiotu stabilnego i jednorodnego, a jest zmiennym układem heterogenicznych cech i elementów pozostających w ścisłej korelacji z konkretnym etapem formacji cywilizacyjnej i obszarem życia danej społeczności (por. Żabski, 1994: 71).

Przyglądając się pojęciom funkcjonującym obecnie w ramach studiów kulturowych, napotykamy dwa koncepty, które, mimo że bywają utożsamiane, nie są tożsame. Mowa o kulturze masowej oraz kulturze popularnej, zwanej również popkulturą⁵. Analizując społeczne znaczenie kultury popularnej w erze nowoczesnej, nie można pominąć kultury masowej, której rozwój przypada na lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku, kiedy to wraz z upowszechnieniem się mass mediów wzrosła komercjalizacja kultury i wykształcił się tak zwany przemysł kulturalny, bardzo negatywnie przedstawiony między innymi przez szkołę frankfurcką i jej przedstawicieli: Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorno⁶. Kultura masowa wykształciła się wraz z rozwojem społeczeństwa masowego, w opozycji do kultury wysokiej i uznana została za negatywny skutek postępującej industrializacji i urbanizacji, jednakże jej rozwój można traktować jako jedno z historycznych źródeł dla późniejszych ujęć kultury popularnej:

Można także zasugerować, iż nikt nie myśli już dzisiaj w kategoriach kultury masowej, że wiemy obecnie, jak docenić zarówno kulturę popularną, jak i kulturę wysoką. Nad wadami poszczególnych stanowisk ciągle można dyskutować, ale moim zdaniem, idea kultury masowej jest ciągle bardzo żywa, nawet jeżeli nie zawsze jest przedstawiana dokładnie w ten sposób. Stanowi ona ważną część wielu teorii kultury popularnej, chociaż jej rolę można rozumieć w różny sposób. Wyzwaniem jest więc próba zrozumienia i oszacowania kultury popularnej bez uciekania się do teorii kultury masowej. (Strinati, 1998: 29-30)

⁵ Mimo że terminy kultura popularna i popkultura to synonimy, w niniejszej rozprawie przeważać będzie użycie formy popkultura. Jest to termin, który pojawił się w teorii studiów kulturowych stosunkowo niedawno, jednak posiada mniej pejoratywnych naleciałości i rzadziej utożsamiany jest z kulturą masową, która przez wielu badaczy nie jest już uznawana za synonim kultury popularnej (por. Strinati, 1998: 9-30; Krajewski, 2003: 18-34; Storey, 2003: 9-15).

⁶ Negatywna ocena kultury masowej i przemysłu kulturalnego została opisana w eseju „Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszczerstwo”, w: Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1994). *Dialektyka oświecenia*, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.

Kulturę masową pojmuje się zatem jako kulturę epoki industrializacji, nastawioną na masowego odbiorcę, która wykształciła się w opozycji do kultury elitarnej i wysokoartystycznej w pierwszej połowie XX wieku. Mimo że stanowi ona podstawę dla rozwiniętej w drugiej połowie XX wieku popkultury, nie powinna być z nią utożsamiana. Warto to podkreślić, gdyż negatywna ocena kultury masowej w momencie jej rozwoju oraz uznanie jej za nieautentyczną, manipulacyjną i niesatysfakcjonującą⁷, wpłynęło na przyjęcie „podrzędności” popkultury w stosunku do kultury wysokiej (por. Barker, 2005: 75). O marginalizacji i pejoratywnym pojmowaniu popkultury pisze Marek Krajewski w swojej monografii pt. *Kultury kultury popularnej* (2003):

Kultura popularna, zmarginalizowany i lekceważony fenomen nowoczesności, stała się, w ponowoczesnym świecie, nie tylko wszechobecna (jej przejawy można odnaleźć w każdej sferze społecznego życia), ale uległa również transformacji, z jednej strony w rodzaj filtra, przez który rzeczywistość jest przez nas oglądana i doświadczana, z drugiej zaś w podstawowe narzędzie, za pomocą którego potykamy się ze światem. Jest więc kulturą dominującą. (2003: 7)

Wzrost zainteresowania badaniami kultury popularnej pod koniec XX i na początku XXI wieku sprawił, iż rozpoczął się proces „uwalniania” pojęcia popkultury od wcześniejszej kwalifikacji i negatywnej percepcji zjawiska, dzięki czemu powoli powstają odpowiednie instrumentaria pozwalające skutecznie analizować jej przejawy na gruncie wielu dyscyplin humanistycznych (por. Żabski, 1994: 72). O rehabilitacji kultury popularnej pisze Denis McQuail, który określa popkulturę mianem najbardziej rozpowszechnionej i najpopularniejszej kultury symbolicznej początku XXI wieku, która „płynie” ku odbiorcom poprzez film, telewizję, literaturę, prasę. McQuail dodaje:

Niewiele sensu miałyby przypuszczenie, że powódź tę można jakoś zatamować, odwrócić lub oczyścić – nie ma też sensu sądzić, że dominująca współcześnie kultura to po prostu zdeformowane przez handel pokłosie czystego niegdyś ziarna. Trudno nawet byłoby rozróżnić dziś gust elitarny od masowego, skoro niemal każdy znajduje coś atrakcyjnego wśród mnóstwa elementów popularnej kultury medialnej. (2008: 131)

Podjmując próbę zdefiniowania istoty kultury popularnej, zauważamy jednak, iż łatwiej jest stwierdzić, czym kultura popularna nie jest, niż skonstruować jej definicję. Pojęcie to staje się zatem terminologicznym wyzwaniem. Na problem związany ze stworzeniem rzeczowej, spójnej i krótkiej definicji popkultury składają się liczne

⁷Kultura masowa uznana została za niesatysfakcjonującą, gdyż jej odbiór nie wymaga większego wysiłku. Z tego względu nie wzbogaca ona odbiorców, będąc jedynie ciągłą obietnicą owego wzbogacenia: „Przemysł kulturalny nieustannie oszukuje konsumentów na tym, co nieustannie im obiecuje. Weksel na przyjemność, wystawiany przez akcję i dekoracje, jest bez końca prolongowany: podstępna obietnica, do której właściwie ogranicza się widowisko, oznacza, że nie dochodzi do rzeczy samej, że gość ma się zadowolić lekturą jadłospisu.” (Horkheimer & Adorno, 1994: 158)

czynniki. Popkultura jest zjawiskiem stosunkowo nowym, niezwykle szerokim, wręcz wszechobecnym i dynamicznie rozwijającym się, przez co polimorficznym. Trudność określenia, czym jest popkultura może wynikać również z faktu, iż w związku ze wspomnianym niedookreśleniem zjawiska, nie można mieć pewności, że jest ono rzeczywiście na tyle odrębne, aby móc analizować je oddzielnie. Badacze często zamiast analizować kulturę popularną, ograniczają się nierzadko do przyjęcia pozycji ewaluacyjnej i utożsamiają z kulturą masową:

Lamenty niektórych teoretyków postmodernizmu nad tym, co nazywają obniżeniem się standardów gustu estetycznego, związanym ze współczesną kulturą popularną, są echem wyrażanych przez krytyków kultury masowej obaw przed zagrożeniem ze strony kultury masowej dla kultury elitarnej. (Strinati, 1998: 42)

Także Chris Barker podkreśla, iż definicja popkultury (i użyta w tym celu nomenklatura) ma charakter wartościujący i w dużym stopniu zależy od podejścia konkretnego badacza. Ci krytycy kultury, którzy kładą nacisk na moment wytworzenia produktu przemysłu kulturalnego, nazywają analizowane zjawisko „kulturą masową”, inni wolą mówić o „kulturze popularnej” lub „popkulturze”, gdyż skupiają się na momencie odbioru produktu przez konsumenta (por. 2005: 77-78). Pomimo rehabilitacji i przewartościowania pojęcia kultury popularnej, w badaniach popkultury nadal pojawia się negatywnie nacechowany termin „kultura masowa”, a natężenie krytyki nowego „populizmu kulturowego” pozostaje na poziomie, który można określić mianem wysokiego. Nawet jeżeli teoria dekodowania Halla głosi, że każdy produkt kultury może być interpretowany i odczytywany na wiele różnych sposobów, niezależnie od zawartych w nim treści i znaczeń, zawsze znajdują się krytycy, którzy nazwą popkulturę konformistycznym i komercyjnym echem kapitalizmu (por. McQuail, 2008: 132-133). Jednak niekwestionowaną zaletą kultury popularnej jest nic innego, jak jej „popularność”. Bycie popularnym nie zawsze uznawane jest za wadę, ale może stanowić jakość samą w sobie.

Pojęcie kultury popularnej było i jest wykorzystywane na wiele różnych sposobów i równie wielorako definiowane. Jedna z klasycznych definicji popkultury sprowadza się do przeciwstawienia jej kulturze elitarnej (wysokiej, kanonicznej), ustawiając ją w hierarchii jako kulturę niższej kategorii, kulturę ludu, kulturę plebsu. Podział ten sprzyjał negatywnym akcentom aksjologicznym i degradacji popkultury do zjawiska, któremu odmawia się prawa do autonomicznego statusu, uznając, iż jest to

hybrydalna i peryferyjna strefa życia społecznego. Jednakże globalna deprecjacja kultury popularnej wynikająca z faktu, iż nie jest ona kulturą wysoką i elitarną, nie wydaje się do końca uprawniona. Marek Krajewski wypowiada się na temat produktów popkultury w sposób bardziej zrównoważony:

Jej dzieła rzeczywiście są głupie, płaskie, zhomogenizowane, uniformizujące, wulgarne, ale taki charakter mają tylko niektóre z nich, cechy te nie mogą zostać uznane za własności dystynktywne popkultury. (2003: 18)

Definiowanie popkultury w opozycji do kultury wysokiej jest pod pewnymi względami ryzykowne, gdyż wiele dzieł, które początkowo zaklasyfikowano jako popularne, z czasem zmieniło status, ulegając procesowi kulturowej „kanonizacji”. Te produkty kultury popularnej są dziś zaliczane do powszechnie znanego kanonu. Wśród takowych wymienić można chociażby trylogię *Władca Pierścieni* J. R. R. Tolkiena, filmy z Charliem Chaplinem, a nawet pisane „na zamówienie” i niezwykle popularne w swoich czasach dramaty Szekspira czy Lopego de Vegi. Mimo że koncept kultury popularnej jest wytworem chronologicznie późniejszym niż działalność literacka wspomnianych dramaturgów, warto odnotować, iż pewne mechanizmy pozostają niezmiennie.

Inne powszechnie stosowane definicje popkultury starają się uchwycić jej istotę na podstawie analizy i grupowania charakterystycznych tylko dla niej produktów. Definicje te mają charakter opisowy i wyliczający, jednak w ich wyniku kultura popularna zostaje ograniczona do: teleturniejów, romansów, powieści sensacyjnych lub seriali komediowych (por. Krajewski, 2003: 23). Jedną z najbardziej znanych, chociaż najmniej konkretnych definicji tego typu stworzył Dennis Scheck, stwierdzając:

W pierwszym odruchu popkultura przywodzi na myśl popart z jednej strony, popcorn z drugiej. Między dziełem sztuki i ulicznym kioskiem z kukurydzą rozciąga się nie w pełni zbadany i nieusystematyzowany obszar „kultury popularnej”. (1997: 5)

Przytoczone próby określenia istoty popkultury to tylko kilka przykładów obrazujących, jak trudnym zadaniem staje się stworzenie jej spójnej definicji. W większości ujęć powtarza się stwierdzenie, iż popkulturę można, a nawet należy, traktować jako „znaczenia i praktyki wytwarzane przez szeroką publiczność w momencie odbioru” (Barker, 2005: 78). Kultura popularna nie jest zatem monolitem, mieści w sobie rozmaite odmiany i poziomy, spełnia wiele funkcji i zaspokaja różne potrzeby. „Dla niektórych grup jest kulturą podstawową i jedyną, dla innych – tylko dodatkiem i mało ważnym dopełnieniem” (Żabski, 1994: 73).

Wśród najnowszych prób definicji popkultury na uwagę zasługuje perspektywa zaproponowana przez Marka Krajewskiego, który nie stara się odpowiedzieć, czym jest popkultura, ale, z czego wynika popularność pewnych zjawisk, dzieł, kulturowych przekazów. Określa on w związku z tym kulturę popularną jako kulturę przyjemności:

Jedna z możliwych odpowiedzi na to pytanie mówiłaby, iż te dzieła, osoby, miejsca i przedmioty są popularne, ponieważ dostarczają zróżnicowanych przyjemności zróżnicowanym pod względem społecznie istotnych cech (...) jednostkom. (2003: 35-36)

Zgodnie z tym podejściem, warunkiem popularności danego dzieła jest nie tylko zadowolenie i satysfakcja jego odbiorcy, ale także dostarczenie mu przyjemności na każdym możliwym poziomie interpretacyjnym. Popkultura jest w tym sensie hybrydowym produktem niekończących się prób współczesnej ekspresji oraz aktywnego zapotrzebowania ludzi na doznawanie przyjemności (por. McQuail, 2008: 131).

Żadna z przytoczonych i opisanych definicji nie jest kompletna, satysfakcjonująca, ani też w pełni operatywna dla niniejszej rozprawy, pozostaje jedynie zaproponować jeszcze jeden sposób definiowania popkultury, nie ostateczny, ale dostosowany do wymogów dalszej analizy. Kultura popularna zyskała swoje miano, gdyż, w odróżnieniu od hermetycznej kultury elitarnej, była kulturą powszechną, kulturą ludu, dostarczała zatem mniej wyszukanych rozrywek. Jednak pojmowanie popkultury w opozycji binarnej do kultury wysokiej rodzi wiele kontrowersji i wiąże się z wartościowaniem. Aby nie wpaść w pułapkę oceniania, warto wziąć pod uwagę, iż współcześnie przymiotnik „popularny” (podobnie jak przedrostek „pop-”) niewiele ma wspólnego z ludem czy plebsem. „Popularny” w obecnym rozumieniu to „powszechnie znany, używany, a nawet ceniony”. Jeśli zatem kulturę popularną pojmować będziemy zgodnie ze współczesnym *użusem* językowym, nie będzie to kultura „ludu”, a kultura, na którą składają się dzieła powszechnie znane, używane i cenione przez szerszą rzeszę odbiorców. W ten sposób udaje się uniknąć niebezpiecznego oceniania, gdyż to, co powszechnie znane lub używane może być obiektywnie tak samo dobrej, jak i złej jakości.

Kulturę popularną warto wyodrębnić przy udziale jednego, podstawowego kryterium – „popularności”. Obejmuje ono taką konfigurację elementów składających się na kulturę ogólną (rozumianą tu w sensie antropologicznym, globalny), która zapewnia możliwie szeroką komunikację społeczną poprzez znoszenie wszelkich barier. (Żabski, 1994: 72)

Zgodnie z zastosowaną perspektywą, popkultura obejmuje te elementy („produkty”) kulturowe, które zyskały sobie popularność. Chociaż nie musiały być one zaprogramowane na powszechny odbiór, ale stanowiły adekwatną reakcję na potrzeby odbiorców. W dzisiejszych czasach trudno wyobrazić sobie, by powieść sprzedawana w księgarni została stworzona przez autora „dla sztuki” oraz przez przypadek odnaleziona przez wydawcę, który postanowił opublikować ją *pro publico bono*. Jeżeli rzeczywiście tak autorem, jak i wydawcą kierowałaby jedynie chęć przekazania konkretnego artystycznego komunikatu, książka byłaby dostępna gratis, nie zaś sprzedawana w księgarniach. Nie można wprowadzić zanegować procesu twórczego ukrytego pod pojęciem „sztuka dla sztuki”, jednak znakomita większość „produktów” kultury powstaje i zostaje rozpowszechniona z myślą o potencjalnych odbiorcach i realnym zysku. Popularność, która przekłada się na sprzedaż jest zatem kluczowym kryterium, według którego dane dzieło możemy zaklasyfikować jako popkulturowe lub „kultowe”.

Kończąc część poświęconą definicji popkultury, warto podkreślić, iż pojęcie to dotyczyć może różnych zakresów czy też kręgów kulturowych. Poza tak zwaną kulturą „ogólnoludzką”⁸ wyróżniamy szereg kultur „fragmentarycznych”, charakterystycznych dla danej społeczności, plemienia, grupy zawodowej, itp. Niezależnie od różnic pomiędzy wyodrębnionymi kulturami, wszystkie je łączy instytucjonalizm i organizowanie się ludzkich istot w trwałe grupy⁹. Mimo że kultura polska różni się będzie od kultury szwedzkiej (stosując narodowe kryterium podziału), a kultura młodych z pewnością będzie inna niż kultura ludzi dojrzałych (jeśli zastosujemy podział wiekowy), istnieją pewne regularności kulturowe, wspólne dla wszystkich kultur wyodrębnionych na podstawie najróżniejszych kryteriów, które przyczyniają się do tworzenia tak zwanych kulturowych granic.

Jeżeli między państwami istnieją granice geograficzne i polityczne, poszczególne kultury oddzielone zostały granicami kulturowymi, których umiejscowienie w dużym stopniu zależy od zastosowanego kryterium podziału. Są to granice pierwotne względem

⁸ „Kultura jest dobrem zbiorowym i zbiorowym dorobkiem, owocem twórczego i przetwórczego wysiłku niezliczonych pokoleń. Nie znaczy to bynajmniej, iżby odkryć, wynalazków, innowacji nie mogły dokonywać i nie dokonywały jednostki. Inteligencja twórcza jest cechą gatunkową, biologiczną. Jest pozaspołeczna” (Czarnowski, 2005: 26).

⁹ „Podstawowy fakt kultury, jaki przeżywamy, jakiego doświadczamy i jaki możemy zbadać naukowo, to zorganizowanie się ludzkich istot w trwałe grupy. Takie grupy są związane jakąś ugodą, jakimś tradycyjnym prawem czy zwyczajem, czymś, co nawiązuje do umowy społecznej” (Malinowski, 2005: 36).

współczesnego podziału administracyjnego, istnieją od zawsze, odkąd człowiek zaczął podporządkowywać sobie terytorium, na którym żyje (por. Zenderowski, 2003)¹⁰. Mimo to, niezależnie od genezy granic kulturowych, kultura pozostaje zjawiskiem w dużej mierze związanym z geografą, „w tym rozumieniu rozszerza się na pewnych obszarach, łącząc w wyższego rzędu wspólnotę zamieszkałe tam grupy” (Czarnowski, 2005: 33).

Granice kulturowe dotyczą kultury w pełnym tego terminu znaczeniu, zarówno tej, uznawanej za elitarną, jak i kultury popularnej. W konsekwencji poza ogólną popkulturą światową lub popkulturą zachodnią (często mylnie utożsamianą z kulturą amerykańską i procesem „makdonaldyzacji” społeczeństwa¹¹) istnieją także popkultury narodowe lub regionalne. Posługując się w tym punkcie przykładem, film Jamesa Camerona *Titanic* zyskał sobie światową sławę, stał się popularny, przez co uzyskał status dzieła popkulturowego na skalę ogólnoświatową, natomiast obraz *Miś* w reżyserii Stanisława Barei posiada podobny status kultowej produkcji kinematograficznej, z tą różnicą, iż ogranicza się on do polskiej, a nie światowej popkultury.

Popkultura jest zatem kulturą otwartą, pod wieloma względami uniwersalną, ważnym elementem kształtowania się tożsamości grup społecznych. Nie można umniejszać jej wpływu na to, co nazywane zostało współczesnością. Co się zaś tyczy kwestionowanej jakości kultury popularnej, wyznaczenie tego parametru nie może opierać się wyłącznie na analizie stopnia zgodności produktu z kanonem kulturowym. Istnieją inne kryteria oceny dzieła, jak chociażby kreatywność i oryginalność. Popkulturę charakteryzuje bogactwo i różnorodność form, nie powinno się zakładać *a priori*, że popularność jej wytworów wiąże się automatycznie z ich obniżoną wartością poznawczą. Wielowymiarowość popkultury sprawia, iż w jej ramach funkcjonują różne jakościowo produkty, stąd tak trudno przypisać określoną jakość kulturową popkulturze pojmowanej jako całość (por. McQuail, 2008: 134). Pewnym jest natomiast, że jakość popkultury w dużej mierze zależy od poziomu rozwoju środków komunikacji społecznej oraz skuteczności ich dotarcia do potencjalnego odbiorcy. To odpowiednie techniki i komunikacja zapewniają przejawom kultury popularnej trwałość i odpowiedni zasięg.

¹⁰ Artykuł opublikowany w miesięczniku „Odra” on-line: <http://odra.okis.pl/article.php/87> (data konsultacji: 20 grudnia 2010).

¹¹ Jak stwierdza Georg Ritzer: „McDonald’s służy tu jako świetny przykład, jako paradygmat zjawiska o szerokim zasięgu, które nazywam makdonalizacją, czyli procesem, który powoduje, że w coraz to nowych sektorach społeczeństwa Stanów Zjednoczonych, a także reszty świata, zaczynają dominować zasady działania baru szybkiej obsługi” (2005: 563). Sieć barów McDonald’s stała się ogólnoświatowym symbolem kulturowym, nie należy jednak utożsamiać makdonalizacji z całością popkultury, a jedynie z jej częścią.

2. Literatura popularna a popkultura

Pojęcie literatura popularna, podobnie jak termin popkultura, jest trudne do jednoznacznego zdefiniowania. W pierwszej kolejności warto jednak poświęcić kilka zdań uzasadnieniu relacji między popkulturą a literaturą popularną (czyli między tytułem niniejszej rozprawy a jej podtytułem). Wychodząc od zdefiniowanego już pojęcia kultury rozumianej jako zbiór ludzkich zachowań podporządkowanych normom, które mają na celu zaspokojenie potrzeb (podstawowych i estetycznych), wśród zjawisk kultury, możemy wyróżnić dwa podstawowe typy owych zachowań. Są to zachowania bezpośrednie, niereprezentujące niczego, poza sobą oraz zachowania symboliczne, które służą zaspokajaniu praktyczno-estetycznych i twórczych potrzeb człowieka (por. Kłoskowska, 1980: 86-89). W ramach wyodrębnionej w ten sposób kultury symbolicznej funkcjonuje sztuka (malarstwo, muzyka, rzeźba, literatura). Skoro zatem literatura to zjawisko kulturowe, obopólna relacja pomiędzy literaturą popularną a popkulturą wydaje się oczywista.¹²

Samą literaturę popularną zwykło się tradycyjnie uważać za dziedzinę twórczości literackiej, która obejmuje utwory adresowane do możliwie najszerszego kręgu odbiorców, które charakteryzuje uproszczenie językowe, schematyczność fabularna¹³ oraz emocjonalność. Pod tym względem, podobnie jak w przypadku popkultury, doszło do utożsamienia literatury popularnej z literaturą masową oraz pejoratywnie nacechowanym pojęciem literatury brukowej czy też literatury trzeciego obiegu czytelniczego¹⁴:

Obrazowa metafora służąca do określenia literatury popularnej, należącej do tzw. trzeciego obiegu czytelniczego, pozwala doskonale unaocznić, czym kusi ona swego odbiorcę, zwłaszcza tego, który sięga do niej niezależnie od obcowania z literaturą wysokoartystyczną, „prawowitą małżonką”. Pociągać go bowiem może do „tej trzeciej” zarówno swoisty urok wulgarnej zmysłowości, jak ucieczka od szarzyzny codziennych obowiązków i aprobowanych oficjalnie układów, czy wreszcie sytuacja, w której nie musi się wznosić na wyżyny intelektu. (Martuszevska, 1986: 253)

¹² Mimo że wzajemna zależność na osi kultura – literatura wydaje się oczywista, wbrew pozorom nie dla wszystkich relacja popkultura – literatura popularna jest podobnym truizmem. Umieszczenie krótkiego wstępu na ten temat w pierwszym akapicie niniejszego podrozdziału jest wynikiem doświadczeń dydaktycznych oraz debat na ten temat.

¹³ John Storey określa schemat dominujący w literaturze popularnej w następujący sposób: „W sensie formalnym tekst rozpoczyna się zawsze od postawienia problemu do rozstrzygnięcia. Tekst bytuje przeto jako proces ujawniania: rozwijania narracji aż do końcowego rozwiązania problemu.” (2003: 38)

¹⁴ Czesław Hernas w swoim szkicu *Potrzeby i metody badania literatury brukowej* (1973) wyróżnił trzy typy obiegu czytelniczego różniące się poetyką. W tym ujęciu pierwszą literaturą jest literatura wysokoartystyczna, drugą – literatura ludowa, trzecią natomiast literatura brukowa, czyli literatura popularna. Warto jednak podkreślić, iż szkic Czesława Harnasa opublikowany został w 1973 roku, od tej pory literatura zwana wówczas brukową przeszła zaskakującą, jakościową ewolucję.

Współczesna literatura popularna, która stanowi nierozdzielalną część popkultury, nadal bywa pojmowana i analizowana jako owoc „zrodzony” w wyniku wyodrębnienia się kultury masowej. Mimo że, jak to zostało podkreślone, pojęcia kultury popularnej i kultury masowej nie są konceptami w 100% tożsamymi, negatywne wartościowanie kultury masowej nadal wpływa na negatywny obraz popkultury i literatury popularnej:

W (...) perspektywie kultury masowej, literatura popularna jawi się najczęściej w kontekście manipulacji świadomości odbiorców poprzez upraszczające mechanizmy homogenizacyjne. (Buczek, 2005: 215)

Umberto Eco w serii szkiców *Superman w literaturze masowej* (pierwsze wydanie ukazało się w 1978, zostało wznowione w Polsce min. w 2008) potwierdza pejoratywny obraz literatury, którą zwie „masową”, twierdząc, iż nie jest ona niczym innym, jak przesyconą emocjami prozą zdegradowaną:

Powieść popularna, „demokratyczna”, która w ramach swojej paternalistycznej ideologii dostosowywała konsekwentnie środki do celów, w następnych dziesięcioleciach pozostawiała coraz więcej miejsca na formy prozy „zdegradowanej”. (2008b: 25)

Pomimo tej perspektywy, która dominuje w pewnych kręgach badawczych, współczesna literatura popularna oraz jej definicja, uległa modyfikacji i przewartościowaniu. Jak słusznie stwierdza Katarzyna Kaczor, odnosząc się do przytoczonego zbioru esejów Umberto Eco:

Trzeba jednak zaznaczyć, że składające się na przywołany tom szkice Eco powstały w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy wzrosło czy raczej powróciło zainteresowanie intrygą powieści, więc nie został w nich poruszony proces ewolucji. (2006: 122)

Ową ewolucję i rehabilitację literatury popularnej dostrzega John Storey, który w swojej monografii poświęconej badaniu kultury popularnej dedykuje fikcji literackiej odrębny rozdział. Badacz stwierdza, iż jedną z głównych cech literatury popularnej (którą ta dzieli z szeroko pojętą popkulturą) jest zaspokajanie niektórych, dokładnie sprecyzowanych potrzeb (przede wszystkim emocjonalnych) czytelników. Emocjonalność literatury niezwykle silnie oddziałuje na społeczną wyobraźnię, w czym Storey upatruje przyczyny popularności konkretnych gatunków literackich jak powieść przygodowa oraz romans (por. 2003: 35-54). Tezę o zmianie podejścia do literatury popularnej znajdujemy również w pracy Marty Buczek, w której badaczka stwierdza:

Literatura popularna (...) ostentacyjnie miesza poziomy kultury niskiej i wysokiej, kształtuje percepcję i zabiegi usensowienia świata, jest wieloraka, sformułowana w różnych semiotycznych kodach, ze zróżnicowanymi możliwościami przemawiania do swoich odbiorców. (2005: 215-216)

W konsekwencji współczesna literatura popularna, mimo że nadal operująca schematami i uproszczeniami, oferuje swojemu czytelnikowi coś więcej, niż tylko rozrywkę, zaspokaja jego potrzeby emocjonalne i intelektualne, i co najważniejsze dostarcza mu przyjemności.

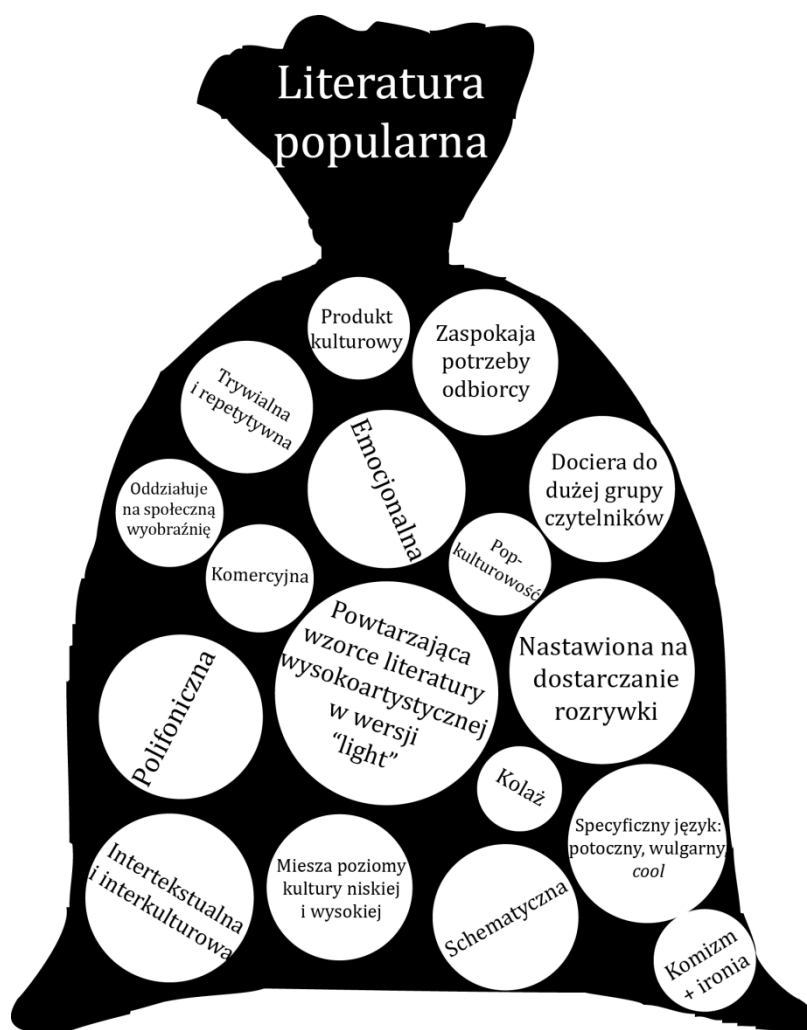
Wspomniany już Umberto Eco stwierdza ponadto, iż literatura popularna to literatura kolażu:

Kiedy czyta się te powieści, nie ograniczając się do reakcji emocjonalnej ani poszukiwania czystej rozrywki, której proza ta pragnie dostarczyć, bardzo trudno jest zrozumieć, do jakiego stopnia autor imituje literaturę, aby zasugerować, że uprawia prawdziwą sztukę, do jakiego zaś stopnia posługuje się fragmentami cudzych tekstów z cynicznym i kpiarskim upodobaniem do kolażu. (2008b: 238)

W rezultacie przemieszczanie wartości i hybrydyzacja oraz nawiązania do innych tekstów literackich to cechy, które mogą stanowić o poczytności literatury popularnej. Fenomen literackiej popularności wydaje się zatem konsekwencją pojawienia się we współczesnej kulturze i literaturze nowej postawy, która nieporównywalnie wyżej od elitarnej kultury ceni to, co spodoba się tak zwanym „zwykłym ludziom” (por. Buczek, 2005: 225). Proces ten podsumowuje Jerzy Szacki, który stwierdza:

Wśród norm dzisiejszej „poprawności politycznej” znalazła się odmowa umieszczania czegokolwiek na skali wyższości i niższości. Przestały jak gdyby istnieć rzeczy dobre i złe, stając się po prostu różnymi. Jeżeli utrzymuje się jakaś ich ogólnie przyjęta hierarchia, to dotycząca już tylko wartości rynkowej. (2002: 9)

Literatura popularna to pojęcie trudne do zamknięcia w sztywnych ramach definicji. Jest ona bowiem różnorodna oraz hybrydowa, miesza inspiracje i nawiązania do kultury wysokiej ze schematycznością i nastawieniem na komercyjny sukces. Posługując się prostym porównaniem, literatura popularna to przepastnywór, w którym mieści się zespół cech odpowiedzialnych za jej popularność:



Rysunek 1 Cechy literatury popularnej: "Schemat wora"

Z jednym zastrzeżeniem, jako że do literatury popularnej zaliczane są skrajnie różne dzieła, zespół cech charakteryzujących konkretne literackie „produkty” może ulegać zmianie (rozszerzeniu lub zawężeniu) w stosunku do przedstawionego (ogólnego) „schematu wora”. Tym, co łączy wszystkie pozycje literatury popularnej jest dotarcie do dużej grupy czytelników, czyli wspomniana już popularność, która stanowi warunek *sine qua non* zaklasyfikowania tekstu literackiego do tego typu twórczości.

Związek literatury popularnej z popkulturą jest nie tylko oczywisty, ale i ożywczy oraz dynamiczny. Literatura przejmuje pewne charakterystyczne dla popkultury cechy: nastawienie na odbiorcę, zaspokajanie jego potrzeb intelektualnych i dostarczanie mu rozrywki oraz przyjemności. Jednocześnie poprzez literaturę popularną kształtowane są nowe tendencje popkulturowe. Dzieła określane mianem popularnych bezpośrednio odnoszą się do elementów popkultury, przywołując tytuły filmów, motywy kulturowe, tytuły czasopism lub popkulturowe ikony. Chociaż równie częste okazuje się

przywoływanie elementów i posługiwanie się technikami literackimi, które cechują dzieła określane mianem wysokoartystycznych.

Jeżeli operatywną dla niniejszej rozprawy definicją popkultury było pojmowanie jej jako zespołu zjawisk kulturowych, które cechuje kulturowa popularność, a literatura popularna jest z popkulturą nierozzerwalnie związana, można zaryzykować stwierdzenie, iż literatura popularna to zbiór dzieł literackich, które, niezależnie od obiektywnej (czy subiektywnej) wartości artystycznej, zyskały uznanie w oczach czytelników, czyli charakteryzuje je poczytność¹⁵ wynikająca z faktu zaspokojenia przez nie oczekiwań odbiorców.

Literatura popularna obejmuje liczne gatunki prozy literackiej¹⁶, najczęściej reprezentuje ją gatunek powieściowy (powieść przygodowa, kryminał, western, powieść tajemnic, romans, powieści *fantasy* i *science-fiction*) oraz inne teksty pisane prozą jak opowiadania czy felietony (por. Żabski, 1994: 179-183). W niniejszej rozprawie analizie poddanych zostało kilkanaście dzieł literatury popularnej. W znacznej większości są to powieści, jednak wśród studiowanych tekstów pojawiły się także opowiadania (dwa pierwsze tomy wchodzące w skład *Cyklu o wiedźminie* Andrzeja Sapkowskiego, czyli *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia* to właśnie zbiory opowiadań) oraz felietony (wybrane z dwóch zbiorów autorstwa Artura Pérez-Reverte: *Życie jak w Madrycie* oraz *a w Madrycie nadal znakomicie*). Z kolei powieści, z których zaczerpnięte zostały fragmenty do analizy to: kryminał¹⁷ Marka Krajewskiego pt. *Koniec świata w Breslau*

¹⁵ Poczytność nie jest jedynym wyznacznikiem przynależności do literatury popularnej *sensu stricte*. Istnieje szereg innych, formalnych cech, które mogą świadczyć o przyklejeniu danemu dziełu etykiety „literatura popularna”. Trzeba na wstępie zaznaczyć, iż badania poczytności wiążą się z trudnościami natury praktycznej i obrachunkowej, na co zwraca uwagę Anna Martuszevska (1986). Niemniej jednak, szkic *Czym „ta trzecia” kusi badacza literatury?* został opublikowany pod koniec lat osiemdziesiątych. Od tego czasu badania czytelnictwa, ranking bestsellerów, a przede wszystkim rozwój internetowych portali i „kultury fanów” pozwala z większą niż w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych precyzją określić, czy dany tytuł zyskał sobie popularność wśród czytelników. Szczególnie że współczesna literatura popularna przeszła poważną ewolucję jakościową, jest obecnie znacznie bardziej różnorodna pod względem wartości artystycznej i wyznaczenie powtarzających się struktur może być nieco mniej jednoznaczne niż 10-20 lat temu.

¹⁶ Etykiety „literatura popularna” otrzymują dzieła napisane prozą, najczęściej opowiadania i powieści. Poezja i inne formy wierszowane, z zasady trudniejsze warsztatowo i wymagające większego wysiłku interpretacyjnego ze strony czytelnika, uważane są za literaturę wysokoartystyczną. Warto podkreślić, iż na hiszpańskim rynku wydawniczym ostatnich lat próżno szukać nowych wydawnictw poetyckich (dane zgodne z *Informe sobre el sector editorial* z roku 2009, który został opublikowany on-line w styczniu 2011 roku przez Federación de Gremios de Editores de España: www.federaciondeeditores.org), mimo że hiszpańscy autorzy należą do czołówki najlepiej sprzedających się nazwisk na skalę światową.

¹⁷ Kryminał, powieść kryminalna lub detektywistyczna to jedna z głównych odmian współczesnej powieści popularnej i rozrywkowej, jej podstawową cechą jest wyrażenie zarysowana i dynamiczna akcja, rozwijająca się w porządku poszukiwań, które prowadzą do ustalenia, kto jest sprawcą przestępstwa.

oraz popularny antykryminał¹⁸ Eduarda Mendozy *Przygoda fryzjera damskiego*, a także młodzieżowa powieść *Klan wilczycy* Maite Carranzy, hiszpański bestseller ostatnich lat, powieść kryminalno-sensacyjna¹⁹ Carlosa Ruiza Zafóna, czyli *Cień wiatru*, należące do tego samego gatunku powieści Artura Péreza-Reverte: *Szachownica flamandzka* i *Cmentarzysko bezimiennych statków*, dwie powieści historyczne²⁰ tegoż autora: *Kapitan Alatryste* i w cieniu *Inkwizycji* oraz cała saga *fantasy*²¹ o przygodach wiedźmina Geralta

Głównymi bohaterami są: prowadzący śledztwo, najczęściej detektyw, oraz osoby podejrzane o bycie sprawcą (por. Żabski, 1994: 126).

¹⁸ Powieść Eduarda Mendozy na pierwszy rzut oka swoją konstrukcją odpowiada klasycznemu kryminałowi: dochodzi do zbrodni, którą należy wyjaśnić, dzieło obfituje w zaskakujące zwroty akcji, pościgi i przebieranki. Jednak tutaj podobieństwa się kończą, bo jeśli w klasycznej powieści kryminalnej nadrzędną rolę konstrukcyjną odgrywa logika, w *Przygodzie fryzjera damskiego* dominuje jej brak. Autor po mistrzowsku bawi się literackimi konwencjami, doprowadzając tym samym do absurdu założenia gatunku, tworząc swoisty antykryminał. Powieść zyskała sobie popularność na całym świecie właśnie dzięki zaskakującej i zabawnej intrydze, dużej dawce humoru oraz grze z konwencją, która najprawdopodobniej zaspokoiła intelektualne potrzeby bardziej wymagających czytelników.

¹⁹ Powieść sensacyjna obfituje w niespodziewane zwroty akcji i niezwykle wydarzenia, bohater jest natomiast uczestnikiem szybko następujących po sobie zdarzeń, jest to jedna z najistotniejszych odmian powieści rozrywkowej (por. Sławiński, 2008: 424). Takie dzieła jak *Cień wiatru* Carlosa Ruiza Zafóna i *Szachownica flamandzka* oraz *Cmentarzysko bezimiennych statków* Artura Péreza-Reverte stanowią połączenie powieści sensacyjnej i detektywistycznej, potocznie tego typu powieści zwykło się nazywać powieściami z tajemnicą, gdyż osi ich akcji staje się rozwiązanie konkretnej zagadki, która nie zawsze musi wiązać się z morderstwem, jak to ma miejsce w przypadku klasycznej powieści kryminalnej. Wspomniane utwory czerpią z popularnej w XIX wieku powieści tajemnic, której akcja usytuowana jest w przestrzeni przypominającej dżunglę (np. wielkie miasto), pełnej bezdroży, pułapek i niebezpieczeństw (por. Żabski, 1994: 136).

²⁰ Powieść historyczna jest to jedna z głównych odmian współczesnej powieści, której rozwój przypada na pierwszą połowę XIX wieku. Jest to powieść, w której świat przedstawiony umieszczony został w wybranej przez autora epoce, która jest zamkniętym, przeszłym okresem dziejów (por. Sławiński, 2008: 420-21). Powieść historyczna ma do dzisiaj swoich zagorzałych fanów, stąd jej niesłabnąca popularność.

²¹ Literatura *fantasy*, jedno z najciekawszych zjawisk literackich dwudziestego wieku w obrębie literatury popularnej, jest zjawiskiem trudnym do uchwycenia i zdefiniowania. Mimo że z gatunkami *fantasy* mamy do czynienia już od połowy lat 60 XX wieku, większość pisarzy i czytelników utożsamia ten typ literatury z twórczością J.R.R. Tolkiena oraz Ursuli K. Le Guin. Grzegorz Trębicki w monografii poświęconej ewolucji gatunku *fantasy* stwierdza, iż pojęcie „literatura *fantasy*” można rozumieć na dwa sposoby: „Jako literaturę niemimetyczną w ogóle – lub też po prostu literaturę, która zawiera elementy w potocznej opinii określane jako ‘fantastyczne’. Oraz jako siostrzany (choć pod pewnymi względami przeciwstawny) w stosunku do SF dwudziestowieczny gatunek literatury egzomimetycznej” (2007:11). Todorov w klasycznej monografii *Introduction à la littérature fantastique* (1970) definiuje *fantasy* (*le merveilleux*), odróżniając gatunek od tekstów, które nazywa fantastycznymi (*le fantastique*) w tradycyjnym tego pojęcia znaczeniu. Jeżeli w tekstach fantastycznych świat przedstawiony jest skonstruowany w oparciu o rzeczywistość empiryczną, a pojawienie się elementu nadnaturalnego (jak duch, zjawy, wampir) stanowi zaburzenie przedstawionego porządku, często wzbudzając strach, w przypadku literatury *fantasy* (dla Todorova jest to dość „literatura cudowna”), czytelnik przenosi się do zupełnie innego, paralelnego świata, gdzie obowiązują spójne, ale inne niż w rzeczywistości empirycznej, prawa i zasady (por. 1970: 59-60). Definiowanie literatury *fantasy* jest niezwykle trudne, definicji jest wiele, rozwiązaniem tego problemu, według Andrzeja Sapkowskiego, jest zastosowanie najprostszej, możliwej reguły, z całą świadomością jej niedociągnięć: „*Fantasy* jest to, co opatrzone etykietką z napisem *fantasy*. Jeśli na grzbiecie książki, u samej góry, tuż pod logo domu wydawniczego figuruje małymi literkami *fantasy* – to dana książka należy do gatunku *fantasy*” (2001: 10). Niezależnie od przyjętej definicji, jedną z głównych i nieodzownych technik twórczych w przypadku dzieł tego gatunku jest kreacja równoległego do rzeczywistości empirycznej świata, w którym obok ludzi pojawia się magia, mityczne i baśniowe stworzenia oraz zwierzęta powstałe w wyobraźni autora. Szczegółowe informacje o literaturze *fantasy*

autorstwa Andrzeja Sapkowskiego. Wszystkie wymienione dzieła należą do literatury popularnej oraz stanowią część odpowiednio polskiej i hiszpańskiej popkultury.²²

Wybrane do analizy pozycje to pod wieloma względami dzieła określane mianem kultowych (czyli takich, które odcisnęły się w świadomości pewnej grupy), tłumaczone na wiele języków, bestsellery na skalę światową, które „ożywiły” popkulturowe postaci jak wiedźmin Geralt lub Diego Alatriste. Jednak, pomimo swej różnorodności, teksty te łączy etykieta „literatura popularna”. Na pierwszy rzut oka różni je wiele: gatunki czy podgatunki i związane z nimi schematy fabularne, tematyka, charakterystyka postaci. Czy można zatem wyodrębnić cechy wspólne dla literatury popularnej? Jakie są główne cechy literatury popularnej, które wiążą ją z popkulturą? w jaki sposób popkultura może wpływać na literaturę popularną, a jaki wpływ literatura popularna wywiera na popkulturę? w końcu, w jaki sposób popkulturowe uwarunkowania literatury popularnej oddziałują na proces i odbiór przekładu? Reasumując: jakie są relacje na linii popkultura – literatura popularna – przekład? Niniejsza rozprawa stanowi próbę odnalezienia odpowiedzi na te pytania poprzez analizę reprezentatywnych fragmentów dzieł z perspektywy zastosowanych technik literackich i w korelacji z ich odbiorem przez potencjalnego czytelnika oryginału oraz przekładu.

3. Literatura popularna a przekład – teoria polisystemu

Przekład - zjawisko, które powstało z potrzeby komunikowania się społeczeństw różnych języków i kultur, został uznany za jeden z najistotniejszych interkulturowych „mostów” między narodami, przestrzeniami i epokami. „Tłumaczenie to organ społecznego znajdowania prawdy. (...) Tłumaczenie prowadzi poprzez dialog na

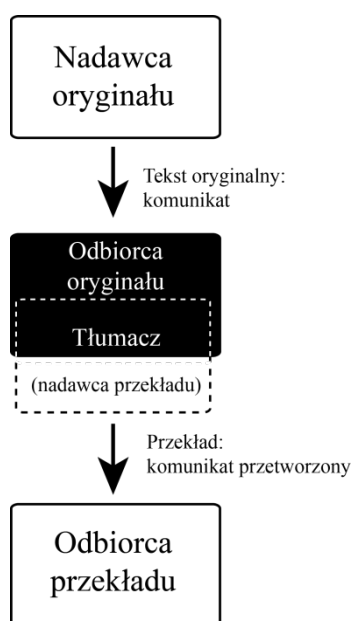
i jej ewolucji znalazły się min. W monografii Grzegorza Trębickiego *Fantasy. Ewolucja gatunku* (2007) oraz w zbiorze artykułów *Rozważając fantasy* (2007), pod redakcją Justyny Deszcz-Tryhubczak i Marka Oziewiczza.

²² Tematem niniejszej rozprawy są polsko-hiszpańskie interakcje kulturowe, dlatego analizie poddane zostały teksty w języku polskim i hiszpańskim. Ponieważ wybrane do analizy dzieła literackie to pozycje, które pojawiły się na rynku wydawniczym pod koniec XX i na początku XXI wieku, istnieje tylko jedna wersja przekładu każdego dzieła na język polski lub hiszpański. Ciekawym rozwiązaniem byłoby zestawienie różnych wersji tłumaczenia tego samego tekstu, jednak w momencie redakcji niniejszej rozprawy (rok 2011) nie było przesłanek, aby sądzić, iż analizowane dzieła zostaną ponownie przetłumaczone na wymienione języki. Jest to ciekawa perspektywa dla dalszych badań.

Niektóre z przywołanych w niniejszej pracy tekstów doczekały się tłumaczeń na język francuski (powieści Carlosa Ruiza Zafóna, Eduarda Mendozy, Artura Péreza-Reverte oraz częściowo Andrzeja Sapkowskiego). W rozdziale III, punkt 3, zaprezentowana została zatem analiza porównawcza trzech wersji językowych (hiszpańskiej, polskiej i francuskiej) *Szachownicy flamandzkiej* Péreza-Reverte, nie tylko w celu wzbogacenia analizy i zestawienia trzech różnych podejść do przekładu, ale także, aby wskazać możliwość kontynuacji zapoczątkowanych w niniejszej rozprawie badań tłumaczenia literatury popularnej.

zaplecze, o którym milczy zwykła informacja”, pisze Karl Dedecius (1988: 57) w swoim *Notatniku tłumacza*. Tłumaczenie jest niezwykle skomplikowaną operacją intelektualną, dlatego też dosyć łatwo jest wygłaszać na jego temat przeciwstawne sądy, o tym, że nie jest ono możliwe lub, że tłumaczenie nigdy nie będzie równe oryginałowi, chociaż czasem może być od niego lepsze (por. Hejwowski, 2006: 7). Definicji przekładu jest wiele, najprawdopodobniej tyle, ilu badaczy przekładem się zajmujących, jednak zazwyczaj proces tłumaczenia pojmowany jest jako akt komunikacji międzyjęzykowej i interkulturowej, w którym tłumacz pełni rolę pośrednika między dwiema sytuacjami językowymi (por. Pisarska & Tomaszewicz, 1998: 11-20).

Biorąc pod uwagę tekst oryginalny, autor jest jego nadawcą, tekst jest pojmowany jako „komunikat”, natomiast jego adresatem jest czytelnik języka wyjściowego. Tłumacz również jest jednym z odbiorców oryginalnego komunikatu, lecz jego kompetencje są znacznie szersze, musi on bowiem być w stanie nie tylko „odebrać” i zrozumieć oryginalny komunikat, ale także stać się nadawcą tegoż komunikatu w języku docelowym tak, aby był on zrozumiały dla adresata-czytelnika przekładu oraz zawierał wszystkie „tłumaczeniowe inwarianty” (por. Lipiński, 2006: 20-23). W rezultacie zmianie ulega tradycyjny model komunikacji, w który należy włączyć figurę tłumacza:



Rysunek 2 Model komunikacji z udziałem tłumacza

Przekład, pojmowany jako akt komunikacji, stanowi nie tylko akt komunikacji „pośredniej” (tłumacz pełni bowiem funkcję pośrednika), ale i proces oparty na

nieustannym podejmowaniu decyzji, które mają wpływ na końcowy odbiór i zrozumienie komunikatu przez czytelnika kultury docelowej (por. Levý, 2009: 72-85).

Przekład literacki, jako specyficzny typ tłumaczenia, to literacka wypowiedź zbudowana na podstawie tekstu oryginalnego, ale z odmiennego językowego „tworzywa” (por. Legeżyńska, 1999: 11-15). Jest to zatem twór hybrydyczny, łączący budulec, jakim jest język docelowy z wyjściowym schematem literacko kulturowym, jego istnienie w kulturze docelowej rozpatrywać należy w ścisłym powiązaniu z oryginałem i jego funkcjonowaniem w kulturze wyjściowej (por. Krysztofiak, 1996: 30). Naturę przekładu literackiego trafnie ujął Carlos Batista, stwierdzając: „przekład: małżeństwo, które zabrania wierności (2003: 44, przekład własny)”²³.

W przypadku przekładu literackiego, tłumacz jest jednocześnie czytelnikiem dzieła oryginalnego oraz „drugim autorem” przekładu, jak stwierdza Anna Legeżyńska (por. 1999: 252), a jego figura poddawana jest nieustannej krytyce. „Tłumacz zawsze będzie uważany za terrorystę, który bierze język obcy jako zakładnika” (Batista, 2003: 90, przekład własny)²⁴. Jednak tłumaczom należy się również podziw, który wyraża Hans-Georg Gadamer, w swoim tekście *Lektura jest przekładem*:

Powinniśmy podziwiać wszystkich tłumaczy, którzy nie ukrywają przed nami dystansu, jaki dzieli przekład od oryginału, a zarazem przerzucają nad nim most. Są interpretatorami. To znaczy – wtrącają coś od siebie, tak jak my, egzegeci. (2009: 325)

W niniejszej rozprawie interesować nas będzie przekład literacki, pojmowany jako szczególny typ komunikacji interkulturowej, a w szczególności przekład literatury popularnej i jego funkcjonowanie oraz odbiór w obrębie szeroko pojętej popkultury.

Analizując przekład literatury popularnej z perspektywy potencjalnego odbioru, pomocna okazuje się teoria polisystemu stworzona głównie przez Itamara Even-Zohara w kręgu *Translation studies*. Zgodnie z założeniami tego podejścia do kwestii przekładu literackiego, nie można mówić o istnieniu tylko jednego systemu literackiego w ramach literatury określonego społeczeństwa. Obok systemu, na który składa się uznany przez autorytety kanon, istnieją inne systemy stworzone z tekstów do tegoż kanonu nienależących. Na tej podstawie stworzone zostało pojęcie polisystemu literackiego, który można zdefiniować jako „zbiór systemów (...), które nie są sobie równe, a zostały

²³ „La traduction: un mariage qui interdit la fidélité.”

²⁴ „Un traducteur sera toujours vu comme le terroriste qui prend en otage une langue étrangère.”

ułożone według określonej hierarchii w ramach danego polisystemu” (Even-Zohar, 2007: 9).

Teoria polisystemu jest operatywna w przypadku poruszanej w niniejszej rozprawie tematyki, zwraca bowiem uwagę na istnienie systemów innych niż literacki kanon (np. literatura popularna) oraz bada funkcjonowanie przekładów w polisystemach docelowych. Jednocześnie podejście Itamara Even-Zohara dostarcza narzędzi niezbędnych, aby analizować interakcje między tekstami uznanymi za „kanoniczne”, a literaturą popularną.

Co więcej, zgodnie z założeniami teorii polisystemu, kanon literacki jednego polisystemu poprzez przekłady może nie tylko zacząć funkcjonować w innym, ale i wchodzić w interakcję z tekstami kanonicznymi polisystemu kultury przyjmującej. Warto mieć jednak na względzie, że polisystemy nie są sobie równe. Gideon Toury stworzył ich klasyfikację, dzieląc je na polisystemy dominujące oraz polisystemy peryferyjne (por. Węgrzyn: 2001: 404). Obok polisystemów silnych (jak polisystem literatury angielskiej, francuskiej czy hiszpańskiej) występują polisystemy słabe (jak np. polisystem literatury czeskiej, bułgarskiej czy polskiej). Tak zarysowane pole sił i oddziaływań znajduje swoje przełożenie w sytuacji na rynkach wydawniczych. Przekłady tekstów pochodzących z dominujących polisystemów łatwiej odnoszą literacki i komercyjny sukces w kulturze docelowej, podczas gdy przekłady dzieł pochodzących z polisystemów peryferyjnych zwykle adaptują się w silniejszych polisystemach po dłuższym czasie i z trudnościami.

Itamar Even-Zohar stwierdza, iż wybór tekstów źródłowych przez kulturę docelową nie jest przypadkowy, pozostaje bowiem w korelacji z jej polisystemem literackim, podobnie jak przyjmowane przez kulturę docelową normy, zachowania oraz strategie:

Innymi słowy postrzegam literaturę tłumaczoną nie tylko jako integralny system wchodzący w skład każdego polisystemu literatury, ale wręcz jako jego najbardziej aktywny element. (...) To, czy literatura tłumaczona znajdzie się w pozycji centralnej czy peryferyjnej, czy pozycja ta wiąże się z nowatorskim („pierwotnym”), czy też zachowawczym („wtórnym”) repertuarem literackim, zależy od specyficznej konstelacji elementów konkretnego polisystemu, który podlega badaniu. (2009: 198)

Wybór tłumaczonych tekstów, jak i ich oddziaływanie i miejsce w kulturze docelowej, zależy od specyfiki poddawanego analizie polisystemu. Polski polisystem literacki należy do polisystemów słabszych, „pół-peryferyjnych”, które łatwo chłoną nowości literackie, dlatego literatura obca ma szansę na nim zaistnieć. W świetle tej teorii,

hiszpański polisystem literacki, w odróżnieniu od polskiego, cechuje znacznie większa zachowawczość i kosztowność pod względem selekcji tekstów do tłumaczenia oraz oddziaływań na osi literatura rodzima – literatura tłumaczona. Stąd polskie dzieła, także te, należące do polskiej literatury popularnej, mogą (choć nie musi być to regułą) zacząć funkcjonować na hiszpańskim rynku wydawniczym jako wschodnioeuropejska ciekawostka, bez większego wpływu na docelowy polisystem literacki.

Przekład nie ogranicza się jednak do szczęśliwie zakończonego procesu tłumaczenia tekstu wyjściowego na język docelowy. Jak zauważa Elżbieta Skibińska, procesowi publikacji przekładu na docelowym rynku wydawniczym towarzyszy seria czynników pozaliterackich:

Zanim bowiem dojdzie do publikacji przekładu przez konkretnego wydawcę, dochodzą do głosu różne czynniki, niekoniecznie literackiej natury. Pierwszym z nich jest wybór dzieła, które ma zostać przełożone, pozostawiający jednocześnie w „niebycie” dzieła, które nie spełniły odpowiednich kryteriów. (2008: 39)

Wybór tekstów do tłumaczenia często podyktowany jest nie tylko względami estetyczno-literackimi. Decydującą rolę odgrywa tu pragmatyczne podejście wydawnictw, które chcą propagować dobrą literaturę, ale muszą uzyskać korzyści materialne z jej sprzedaży, aby inwestycja przyniosła zysk. Tekst, zanim zostanie zaakceptowany (czy przyjęty) przez czytelników kultury docelowej, musi być uznany za akceptowalny przez konkretny dom wydawniczy, czyli zostać uznany za odpowiedni dla przedstawicieli kultury docelowej, do której ma zostać przetransferowany (por. Toury, 2004: 230). Wszystko uzależnione jest jednakowoż od sytuacji, która panuje w danym polisystemie, także ona po części determinuje, które teksty zostaną przetłumaczone i uzyskają szansę zaistnienia w ramach polisystemu kultury przyjmującej:

Wybierane teksty muszą odpowiadać nowym podejściom rysującym się w literaturze docelowej oraz mieć w sobie potencjał do odegrania w niej innowacyjnej roli. (Even-Zohar, 2009: 199)

Kluczowymi pojęciami dla badania przekładu literackiego z perspektywy odbioru tekstu docelowego są zatem: potencjał literacki, który w tekście wyjściowym musi zostać zauważony (przez wydawnictwo, tłumacza, specjalistów od marketingu) oraz akceptowalność tekstu przez czytelników kultury docelowej. Jednak, jak stwierdza Guideon Toury, tak potencjał, jak i akceptowalność tekstu literackiego, który został wybrany do przekładu, to pojęcia operujące w sferze przypuszczeń: jeżeli akceptacja

byłaby niczym więcej, jak tylko funkcją akceptowalności początkowej, to, co miało miejsce przed nią nigdy by nie nastąpiło”²⁵ (Tourey, 2004: 231, przekład własny).

Nie sposób mówić o pojęciu akceptowalności tekstu docelowego, nie wspominając o jego adekwatności. Akceptowalność i adekwatność²⁶ to terminy normatywne, oceniające przekład. Proces tłumaczenia może być bowiem nastawiony na tekst wyjściowy (przekład jest wówczas w najwyższym możliwym stopniu adekwatny, czyli odzwierciedlający język i założenia stylistyczno-kulturowe oryginału) lub przeciwnie, podczas procesu przekładu tłumacz może dostosować tekst do wymogów kultury docelowej, aby tekst mógł być przez nią akceptowalny (por. Dąbbska-Prokop, 2000: 34), co w oczywisty sposób zwiększa prawdopodobieństwo jego późniejszego zaakceptowania przez czytelnika. Jednakże oba pojęcia, tak akceptowalność, jak adekwatność, są skalowalne i zależą od kontekstu. Nic nie stoi zatem na przeszkodzie, aby tekst przekładu był jednocześnie w pewnym stopniu akceptowalny przez kulturę docelową oraz adekwatny w stosunku do tekstu wyjściowego. Akceptowalność i adekwatność są jedynie dwoma przeciwstawnymi biegunami, które służą szkole z Tel Awiwu do teoretycznej analizy funkcjonowania tekstu docelowego w kulturze przyjmującej. W praktyce przekładu natomiast oraz w analizie porównawczej fragmentów oryginału i tekstu docelowego, zaobserwować można napięcie między obiema tendencjami. Niemniej jednak, w ramach jednego przekładu zawsze krystalizuje się pewna dominująca przekładowa polityka, zwana także strategią, która może mieć wpływ na miejsce literatury tłumaczonej w przyjmującym ją polisystemie literackim. Cytując za Itamarem Even-Zoharem:

Różnica w zakresie zachowań literackich między dziełem oryginalnym i dziełem przekładowym zależy od pozycji przyjętej przez literaturę tłumaczoną w danym okresie. Kiedy zajmuje ona pozycję centralną, linie graniczne ulegają zatarciu. (...) Jeżeli literatura tłumaczona zajmuje pozycję peryferyjną, wówczas zachowuje się oczywiście inaczej. W takiej sytuacji głównym zadaniem tłumacza jest odnalezienie dla obcego tekstu najlepszych istniejących już wzorców, w rezultacie czego powstają nierzadko przekłady o niskim stopniu adekwatności. (2009: 202-203)

²⁵ Przekład własny z języka hiszpańskiego (oryginał z języka angielskiego na hiszpański przetłumaczyły: Rosa Rabadán i Raquel Merino): Si la „aceptación” hubiera sido sin más una función de la „aceptabilidad” inicial, lo anterior nunca hubiese sucedido”.

²⁶ Warto podkreślić, iż adekwatność można porównać z ekwiwalencją dynamiczną, gdy tłumacz dostosowuje tekst docelowy bardziej do literackich i językowych norm tekstu wyjściowego, podczas gdy akceptowalność łączy się z nastawieniem na wprowadzenie w tekst docelowy zmian pod kątem kultury przyjmującej. Analizując przekład można wyodrębnić serię regularności, czyli tak zwaną normę zachowania tłumacza, charakterystyczną dla danego dzieła, okresu, etc. (por. Tourey, 2004: 23-25).

Podążając za przytoczonym stwierdzeniem, jeżeli działalność tłumaczeniowa zajmuje centralną pozycję w polisystemie docelowym, wówczas przekład może wzbogacić ów polisystem o nowe tendencje literackie. Istnienie takiej tłumaczeniowej praktyki sprawia również, iż przekłady cechują się znacznie wyższym stopniem adekwatności w stosunku do tekstu wyjściowego. W przypadku odwrotnym, gdy przekłady stanowią peryferyjny system w ramach polisystemu kultury docelowej, ich innowacyjna rola zostaje drastycznie zmniejszona, a poziom adekwatności, obniżony na rzecz akceptowalności. Dlatego też Gideon Toury zaleca, by za punkt wyjścia przyjąć badanie przekładów i ich części składowych pod względem akceptowalności w systemie, którego element mają stanowić (por. 2009: 206-207).

Mimo że w niniejszej rozprawie i analizie porównawczej tekstów oryginalnych i przekładów literatury popularnej użyte zostało tak pojęcie akceptowalności, jak i adekwatności, perspektywa szkoły z Tel Awiwu stanowi jedynie część przyjętej za operatywną metodologii.

Itamar Even-Zohar i Gideon Toury proponują podejście do tekstu z punktu widzenia kultury docelowej. Nas interesować będzie rozszerzenie tego pola o korelację na osi kultura wyjściowa – proces przekładu – kultura docelowa w odniesieniu do literatury popularnej jako zjawiska popkultury. Dlatego też, poza ogólną perspektywą, którą proponują twórcy teorii polisystemu, w analizie wykorzystane zostały komplementarne propozycje innych badaczy oraz elementy teorii przekładu, dotyczące badanych zagadnień z zakresu translatologii²⁷. Cytując za Lawrence Venutim:

Przekład nigdy nie jest bezproblemowym aktem komunikacji, ponieważ tłumacz musi pokonywać językowe i kulturowe różnice tekstu obcego, które niweczy, by zastąpić je innym zestawem różnic, zasadniczo rodzimych, wywiedzionych z języka i kultury tłumacza, po to, aby obcy tekst mógł zostać odczytany w tym języku i kulturze. (2009: 267)

Przeprowadzona w dalszej części pracy analiza ma na celu pokazanie specyfiki przekładu jako wyjątkowego aktu interkulturowej komunikacji oraz przedstawienie koniecznych modyfikacji językowo-kulturowych, które umożliwiają dziełu literackiemu funkcjonowanie w obcym polisystemie literackim i w ramach szeroko pojmowanej popkultury.

²⁷ Aby zaproponowaną w niniejszej rozprawie analizę uczynić bardziej przejrzystą, w części wstępnej przedstawione zostały jedynie główne założenia teorii polisystemu oraz wybrane (ogólne) opinie znanych teoretyków przekładu. Umieszczenie w tym miejscu całej poruszonej w pracy teorii byłoby nieoperatywne z punktu widzenia dalszej lektury, dlatego wszelkie konieczne wyjaśnienia szczegółowych zagadnień z zakresu teorii i praktyki przekładu (ironii, gier słownych, intertekstualności, etc.) znalazły się we wstępach poprzedzających poszczególne części analizy.

Proces tłumaczenia został wielokrotnie określany mianem zdrady, gdyż wiąże się z koniecznością pogodzenia się z serią strat względem oryginału. Jednakże, jak stwierdził Hans-Georg Gadamer:

Nawet jeśli przekład wydaje się przedsięwzięciem beznadziejnie deficytowym, w grę wchodzi nie tylko mniejsza czy większa strata, ale także pewien zysk, przynajmniej zysk interpretacyjny, przyrost wyrazistości i jednoznaczności. (2009: 320)

I pod tym względem postaramy się wykazać, jaki „zysk” zakładają użyte przez tłumaczy techniki oraz, w jakim stopniu wiążą się one z mechanizmami popkultury i dynamiką rynku.

Celem niniejszej rozprawy, w świetle przytoczonych założeń teorii polisystemu oraz teorii przekładu, będzie zatem nie tylko analiza porównawcza fragmentów wybranych dzieł literatury popularnej i ich przekładów pod względem zastosowanych technik i strategii, ale i refleksja nad procesem przekładu, konsekwencjami tłumaczeniowych wyborów, mechanizmem selekcji materiału do tłumaczenia, wpływem popkultury na przekład oraz funkcjonowaniem przekładu w kulturze popularnej.

Jeśli dzieła literackie, które stają się popularne oddziałują na popkulturę, będąc jednocześnie jej owocem, w jaki sposób zależność ta przekłada się na odbiór przekładu? Czy rzeczywiście można stwierdzić, że literatura natywna silniejszego polisystemu (jak hiszpański) zachowuje w przekładzie więcej cech tekstu i kultury docelowej, a literatura z polisystemów peryferyjnych (jak polski) przeszczepiona poprzez tłumaczenie do polisystemu silniejszego owe cechy traci? Poprzez szczegółową i dogłębną analizę porównawczą wybranych przykładów zaczerpniętych z poczytnych dzieł literatury hiszpańskiej, tłumaczonych na język polski oraz polskiej literatury popularnej tłumaczonej na hiszpański postaramy się znaleźć odpowiedzi na te pytania.

Część II



Język, podstawowe narzędzie ludzkiej komunikacji, pojmowany jest jako zasób znaków językowych, norm i reguł. Jest to system form, zwrotów i zasad ich łączenia, który umożliwia porozumiewanie się w obrębie danej społeczności. Definicja języka we współczesnym rozumieniu ukształtowana została na gruncie lingwistyki strukturalnej między innymi dzięki pracom Ferdinanda de Saussure'a, który tworzy następującą definicję:

Lecz cóż to jest język? (...) Jest to równocześnie społeczny wytwór zdolności mowy oraz ogół niezbędnych konwencji przyjętych przez grupę społeczną, aby jednostki mogły z tej zdolności korzystać. (2002: 36)

W rezultacie język to nie tylko system znaków, form i zwrotów, ale także zasób niezbędnych konwencji akceptowanych przez grupę społeczną. W oparciu o badania de Saussure'a powstały teorie na temat języka jako materiału (systemu znaków) Romana Jakobsona (z praskiej szkoły strukturalnej) oraz Louisa T. Hjelmsleva (przedstawiciela duńskiej szkoły strukturalnej).

Na podstawie tych powszechnie znanych teorii językoznawczych można stwierdzić, że język jest siecią jednostek, swoistym układem o określonej strukturze, który został stworzony przez dane społeczeństwo w celu komunikacji. Proces komunikacyjny natomiast odbywa się poprzez odpowiednie zestawienie znaków zgodnie z obowiązującymi normami i ich przekazanie interlokutorowi. System językowy jest pod tym względem podobny do surowca, który podlega szeregowi procesów, aby stać się produktem, czyli ustną lub pisemną wypowiedzią, o charakterze literackim, urzędowym, itp. W obrębie jednego języka funkcjonować mogą jego wyspecjalizowane odmiany, zależne od kontekstu. Czy można w rezultacie zaryzykować stwierdzenie, iż twórczość literacka (operująca w językowym tworzywie) może wpływać na popkulturę i wyrastającą z niej literaturę popularną? Aby odpowiedzieć na to pytanie należy w pierwszej kolejności zastanowić się nad charakterem związku pomiędzy kulturą popularną a komunikacją współczesnego społeczeństwa i obowiązującym stylem życia. Cytując za Markiem Krajewskim:

Kultura popularna jest, jak każda kultura, sposobem życia, ale nie każdym, lecz tym, który urzeczywistnia się w nowoczesnym i ponowoczesnym społeczeństwie. Sposobem życia, którego centralnym aspektem są pragnienia, pożądanie i przyjemności, nie zaś zaprzeczanie ich istnieniu, odraczanie w nieskończoność ich zaspakajania, represjonowanie i cierpienie. (2003:42)

Nowoczesnym i ponowoczesnym społeczeństwem rządzi prawo spełniania pragnień, a popkultura jest kulturą przyjemności, która zakomunikowane przez społeczeństwo

pragnienia spełnia. Literatura popularna zatem, będąca wytworem i funkcjonująca w ramach kultury popularnej, powinna również (i pod każdym względem) przyjemności dostarczyć. Dotyczy to zarówno fabuły oraz konstrukcji dzieł, jak i ujętego w literackie ramy języka. Można zatem wysnuć wniosek, iż język literacki zastosowany w powieści popularnej odgrywa tak samo ważną rolę, jak przedstawione w niej atrakcyjne wątki. Język literatury stanowi kluczowy element komunikacji pomiędzy dziełem literackim, a czytelnikiem. Aby zaspokoić oczekiwania nowoczesnego i ponowoczesnego odbiorcy kultury, powinien stać się jednym z nośników szeroko pojętej przyjemności oraz zaspokoić pragnienia i wymogi czytelnika tekstu literackiego. Stanie się to gwarantem popularności dzieła i przyniesie nie tylko duchowy, ale i materialny zysk. Terminem doskonale oddającym zespół cech, które powinien posiadać język literatury popularnej jest anglicyzm *cool*²⁸ („chłodny”, „opanowany”, „który nie traci zimnej krwi”, „zrelaksowany”; w języku potocznym „na luzie”, „fajny” „super”), którego potoczne znaczenie najpełniej opisuje charakterystykę języka spełniającego oczekiwania współczesnego odbiorcy dzieła literackiego. Warto podkreślić, iż język literatury popularnej nie powinien być pozbawiony wszelkich norm i zasad, a jedynie stworzyć wrażenie *cool*, czyli nie sprawiać czytelnikowi odbiorczych trudności, aby ten mógł bez przeszkód „przeniknąć” do świata powieści, zrozumieć tekst i odprężyć się podczas lektury. Pragnienia modelowego czytelnika literatury popularnej, jego wymagania i oczekiwane doznania ulegają modyfikacjom zależnie od dominujących tendencji oraz cech grupy społecznej, do której ów odbiorca należy. Stąd pojęcie języka *cool* nie będzie uniwersalne dla całości literatury popularnej ujętej w perspektywie diachronicznej. Należy jednakowo zauważyć, iż język prozy popularnej operuje podobnymi środkami do tych, które odnajdujemy w dziełach zaliczanych do kanonu światowej literatury, jego główną i wyróżniającą własnością jest niewywoływanie oporów u czytelnika. Język *cool* powstaje z myślą o tzw. *targecie* literatury popularnej. Jego użycie skutkuje wrażeniem *cool*, co ma bezpośredni związek z troską o satysfakcję czytelnika z lektury.

Sławomir Krzyśka, w artykule o matematycznym modelowaniu tekstów literackich, stwierdza, iż proces formowania systemu językowego pod określonym kątem i zgodnie z konkretnym paradygmatem zawsze daje zamierzony skutek. Jednak

²⁸ Język polski nie dysponuje przymiotnikiem, który łączyłby w sobie wszystkie znaczenia zastosowanego w tej części rozprawy anglicyzmu. Jednocześnie wybór obcojęzycznego rozwiązania został podyktowany tematem pracy, który wiąże się z mechanizmami kultury popularnej, na którą duży wpływ ma popkultura Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Ponadto trudno odnaleźć stosowniejszą nazwę dla opisywanego zjawiska, pomimo jej przynależności do młodzieżowego slangu.

badacz szuka odpowiedzi na pytanie: „czy postrzegając język jako sieć dyskretnych jednostek połączonych ze sobą relacjami, można skonstruować model tekstu literackiego, który spełniając określone kryteria (...) będzie wzorcem?” (2010: 127). W przypadku literatury popularnej należy owo pytanie sparafrazować: czy rozumiejąc język jako system, na który oddziałują liczne czynniki formujące go w konkretne produkty językowe, można rzeczywiście wyodrębnić i zdefiniować pojęcie języka *cool*, czyli pewną tendencję w doborze środków ekspresji językowej, wspólną dla większości (lub dużej części) tekstów literackich zaliczanych do literatury popularnej? Jeżeli tak, w jakim stopniu istnienie owej tendencji wpływa na przekład literatury popularnej na języki obce?

W celu odnalezienia odpowiedzi na zadane pytania, w niniejszym rozdziale przeanalizowana zostanie seria przykładów zaczerpniętych z prozy zaliczanej do literatury popularnej. Na tej podstawie podjęta zostanie próba zdefiniowania stworzonego na potrzeby niniejszej pracy pojęcia „język *cool*” oraz jego wpływu na przekład.

Jako że repertuar środków stylistyczno-językowych używanych w tego typu literaturze jest bogaty, analiza została zawężona do najistotniejszych elementów językowych: języka potocznego, przekleństw i wulgaryzmów, gier słownych i ironii.

1. Język potoczny, przekleństwa i wulgaryzmy a przekład literacki

Współczesny język, narzędzie codziennej komunikacji, cechuje swoista dynamika i plastyczność. Jest on metamorficzny, a przeobrażeniom ulega pod wpływem uwarunkowań kulturowych, społecznych, itp. Kazimierz Ożóg (2002: 78) dodaje, iż na proces ciągłego formowania się języka współczesnego wpływają takie czynniki jak: „tendencje postmodernistyczne, konsumpcjonizm, medialność, amerykanizacja życia i kultury”. Konsekwencją wspomnianego procesu jest stopniowe nasilanie się obecności języka potocznego, a przede wszystkim wulgaryzmów, nie tylko w języku mówionym, ale także w języku literackim i języku sztuki. Specyficzną modę na używanie wulgaryzmów w literaturze hiszpańskiej można zaobserwować już od dłuższego czasu. Podobne tendencje od kilkunastu lat są zauważalne także w literaturze polskiej. Jak stwierdza językoznawca, Grażyna Majkowska (2004) w wywiadzie udzielonym dla „Merkurysa Uniwersyteckiego”, przekleństwa nie są w polszczyźnie, ani w polskiej

prozie, niczym nowym, jednak wraz z pojawieniem się na rynku prozy „umasowionej” Doroty Masłowskiej, Jerzego Pilcha lub Michała Witkowskiego, dała o sobie znać osobliwa „moda” na użycie slangu, wyrażeń dosadnych czy przekleństw literaturze tego typu.²⁹ Wulgaryzacji języka literackiego nie należy lekceważyć, gdyż stanowi ona integralną część większego, masowego zjawiska artystycznego. Dlatego współczesny bohater literacki „z krwi i kości” zakląć od czasu do czasu powinien.³⁰ Warto jednak mieć na względzie fakt, że większość używanych przez nas współcześnie wyrażeń dosadnych wywodzi się z języka staropolskiego. W XVI i XVII wieku użycie przekleństw i wyrazów nieprzyzwoitych nie było jednak uznawane za przejaw złego wychowania oraz brak wykształcenia:

Dopiero na początku XIX wieku wulgaryzmy zaczęły znikać z języka, co wiązało się ze znacznie większą pruderią niż w czasach szlacheckich. Staropolszczyzna miała kilkadziesiąt określeń na każdy anatomiczny szczegół czy czynność seksualną. Później zaczął się trwający do dziś regres w wulgarnym słownictwie. (Cieślak, 2004)³¹

W ciągu ostatnich dekad pojawił się nowy językowy kierunek związany z promowaniem wulgaryzmów i językowej swobody w polszczyźnie. Wulgaryzacja języka literackiego nie jest jedynie wynikiem chęci podkreślenia swojej odrębności przez subkulturę albo grupę społeczną, często wynika z zachowań językowych osób publicznych i dziennikarzy. Stąd „slang oraz potoczna odmiana języka z coraz to większą intensywnością wkraczają do leksykonu języka publicznego Polaków” (Garcarz, 2007: 67). Z podobną sytuacją można spotkać się w Hiszpanii. Poczytne powieści współczesnych hiszpańskich autorów obfitują w wyrazy nieprzyzwoite, wyrażenia potoczne, a nawet zamierzone błędy językowe, które stanowią charakterystyczną cechę idiolektu bohatera. Współczesna literatura masowa stara się w możliwie najwyższym stopniu przystosować do oczekiwań przeciętnego odbiorcy, włączając w to odzwierciedlenie jego języka.

²⁹ Warto wspomnieć o twórczości polskiego Dwudziestolecia Międzywojennego, kiedy artyści, głównie poeci, sięgali do rejestrów mowy potocznej w celu odnowienia „skołtunionego” języka literackiego. Tego typu zabiegi odnajdujemy w poezji futurystów polskich lub prozie i dramatach Witkacego. Po II Wojnie Światowej z tego nurtu czerpali: Marek Hłasko, Rafał Wojaczek oraz Edward Stachura. Autorzy współczesnej popularnej prozy sięgają po wulgaryzmy i elementy slangu z innych powodów. Użycie potocznych rejestrów nie ma obecnie nic wspólnego z chęcią ożywienia języka literackiego, nie stanowi buntu przeciw normom, nie ma też głębszego artystycznego wydźwięku. Jest to element przyciągający czytelnika, sprawiający, że identyfikuje się on z bohaterami danej powieści. Użycie wulgaryzmów albo slangu zwiększa wiarygodność postaci, nawet jeżeli świat przedstawiony jest całkowicie odrealniony.

³⁰ Fragment został częściowo zainspirowany rozmową z Grażyną Majkowską, językoznawcą z Instytutu Dziennikarstwa UW, która została opublikowana na łamach „Merkuriusza Uniwersyteckiego”, Nr 1 z 2004 roku: http://merkuriusz.id.uw.edu.pl/numer_1/rozmowy_merkuriusza/Grube+s%C2%B3owa,18.html (data konsultacji: 12 września 2010r.).

³¹ Fragment artykułu pt. „Gięcie kobiet”, który został opublikowany w tygodniku *Wprost* (nr 27/2004), tekst on-line: <http://www.wprost.pl/ar/?C=57&O=62467>, data konsultacji 12.09.2010r.

Czytelnik, niezależnie od kraju pochodzenia, powinien chociaż częściowo identyfikować się z przedstawionymi bohaterami. A jeżeli taka identyfikacja nie jest do końca możliwa, jak w przypadku literatury *fantasy*, postać literacka, która od czasu do czasu użyje wyrażenia potocznego, zaklnie czy zdecyduje się obrzucić kogoś inwektywami jest zdecydowanie atrakcyjniejsza niż hiperpoprawny językowo bohater. Za popularyzację językowej swobody w literaturze częściowo odpowiedzialny jest nurt postmodernistyczny, obecny tak w dziełach literatury polskiej³², jak i hiszpańskiej³³. Nurt ten uznał za zasadny każdy sposób ekspresji językowej, czego konsekwencją jest ekspansja potoczności w innych stylach językowych, moda na luz językowy, pojawienie się szeroko rozumianej intertekstualności i gier słownych z użyciem wulgaryzmów oraz poszerzenie marginesu tolerancji dla wyrazów wcześniej nieakceptowanych (por. Ożóg, 2002: 78).

Obecne w literaturze wyzwiska, przekleństwa, wulgaryzmy i inne elementy języka potocznego oraz slangu stanowią przejaw tendencji, którą obserwuje się nie tylko na ulicy. Same przekleństwa, czyli „jednostki leksykalne, za pomocą których mówiący może w sposób spontaniczny ujawnić emocje względem czegoś lub kogoś” (Grochowski, 2008: 16)³⁴, nie są jednakowoż nowością w tekstach literackich. Przekleństwo nie jest także pojęciem jednoznacznym, może spełniać różne funkcje związane z utrwaloną w kulturze wiarą w sprawczą i magiczną moc słów. Mimo że pojęcie przekleństwa krzyżuje się z definicją wulgaryzmu, nie każde przekleństwo niesie w sobie ładunek wulgarności i nie każdy wulgaryzm ma znamiona przekleństwa, a jego użycie nie zawsze

³² Pewna grupa literaturoznawców zajmujących się literaturą polską odnosi się nieufnie do określenia „postmodernizm” w ramach literatury polskiej. Na taki pogląd wpływ wywarły eseje Włodzimierza Boleckiego wydane w formie zbioru pt. *Polowanie na postmodernistów w Polsce i inne szkice*. Eseje ukazały się w 1999 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego. Bolecki w tytułowym artykule krytykuje tych, którzy doszukują się postmodernizmu w literaturze polskiej, szczególnie w dziełach Gombrowicza, Witkacego i Schulza. Jednak warto podkreślić, że postmodernizm pojawia się w literaturze polskiej stosunkowo późno, a jego elementy odnotowane zostały w tekstach wydanych po pierwszej publikacji wspomnianego powyżej, kultowego szkicu Włodzimierza Boleckiego. Wśród polskich autorów nurtu postmodernistycznego wymienia się Olgę Tokarczuk, Marka Bieńczyka, Manuełę Gretkowską, Andrzeja Sapkowskiego czy Jerzego Pilcha.

³³ Obecność postmodernizmu we współczesnej literaturze hiszpańskiej to także kwestia wzbudzająca kontrowersje. Jak stwierdza Vance R. Holloway w książce *El postmodernismo y otras tendencias de la novela española* (1999, Editorial Fundamentos), literaturoznawcy podają różne dane dotyczące pojawienia się stylistyki postmodernistycznej w hiszpańskiej prozie. Niektórzy (jak Gonzalo Navajas) sytuują początek literackiego postmodernizmu w Hiszpanii w latach 60'tych. Inni (jak Pablo Gil Casado) bronią tezy, że fundamenty postmodernistycznej prozy to twórczość wydana po upadku dyktatury generała Franco (lata 1975-90). Jednak współcześni krytycy, a także literaturoznawcy, dopatrują się elementów postmodernizmu w dziełach wielu współczesnych powieściopisarzy, także tych, których twórczość analizowana jest w niniejszej rozprawie: Eduardo Mendoza, Arturo Pérez-Reverte czy, chociaż w mniejszym stopniu, Carlos Ruíz Zafón.

³⁴ Pełna referencja bibliograficzna w części bibliograficznej: Słowniki.

musi być motywowane stanem emocjonalnym. Tak przekleństwa, jak i wulgaryzmy stanowią elementy składowe języka potocznego obok wyrażen językowo niepoprawnych, których do dwóch wymienionych kategorii przyporządkować nie sposób. Kolokwializmy i swoboda językowa stanowią składowe tak zwanego stylu potocznego i są często wykorzystywane przez autorów literatury popularnej, aby przyciągnąć i zatrzymać uwagę czytelnika. Dlatego przekład kolokwialnych składowych systemu językowego stanowić będzie główną oś tematyczną tej części rozprawy.

Mimo że wulgaryzmy znacznie częściej występują w dziełach hiszpańskich niż w literaturze polskiej, nie zmienia to faktu, że ich przekład wymaga wielkiego wyczucia oraz prawidłowego określania stopnia ich dosadności. Jak stwierdza Michał Garcarz (2003: 59): „wulgaryzmy, jak i zwroty nieprzyzwoite, mają charakter wielowarstwowy (...) każda warstwa różni się od pozostałych charakterystycznymi dla niej składnikami”, są one rozpoznawalne, ale o naturze trudnej do zdefiniowania. Przed omówieniem konkretnych technik i procedur przekładu elementów rejestru potocznego (szczególnie przekleństw i wulgaryzmów) z języka polskiego na hiszpański i *vice versa*, należy zwięźle przedstawić stosowny aparat pojęciowy, czyli poświęcić kilka zdań ogólnej charakterystyce słownictwa dosadnego oraz zaprezentować podstawowe problemy i proponowane przez teoretyków przekładu rozwiązania tłumaczeniowe.

Wielość teorii dotyczących użycia, funkcji i definicji slangu (a w nim wulgaryzmów i przekleństw) w języku współczesnym utrudnia jednoznaczne określenie statusu wulgaryzmów. Zgodnie z jedną z pierwszych definicji wulgaryzmu jako wyrażenia charakterystycznego dla prostego, niewyszukanego języka. „Styl wulgarny bierze swój początek w tabu językowym, które rodzi się z potrzeb kulturotwórczych” (Garcarz, 2006a: 161). Pomimo różnorodności wyrażen dosadnych, ich ról i funkcji, afektywność to cecha, która dotyczy wszystkich jednostek językowych należących do opisywanej grupy. Ilona Biernacka-Ligieza (2001: 92) wymienia dwa główne typy zwrotów nieprzyzwoitych. Pierwszą stanowią wulgaryzmy systemowe, czyli jednostki leksykalne objęte tabu ze względu na cechy formalne, które naruszają konwencję językową, a w konsekwencji także konwencję kulturową (do tej grupy zalicza się na przykład wyraz „kurwa”). Druga grupa to wulgaryzmy referencyjno-obyczajowe, które są objęte tabu ze względu na ich cechy semantyczne, co oznacza, że łamią w pierwszej kolejności normy kulturowe języka, a znamion tabu nabierają dzięki wpływom pozajęzykowym. Taką samą klasyfikację proponuje również Maciej Grochowski:

Wulgaryzm systemowy to jednostka leksykalna objęta tabu (...) niezależnie od jej właściwości semantycznych i rodzaju kontekstu użycia (...). Pewne jednostki leksykalne objęte są tabu tylko w określonych znaczeniach (...). W opozycji do wulgaryzmów systemowych (właściwych) będą tu one nazywane wulgaryzmami referencyjno-obyczajowymi. (2008: 20)

Wulgaryzmy można podzielić ze względu na pięć podstawowych funkcji, które mogą spełniać: ekspresywną (prezentacja uczuć), impresywną (zwiększenie mocy komunikatu), perswazyjną, ludyczną (w celu rozbawienia interlokutora), rzadziej fatyczną (por. Biernacka-Ligieza, 2001: 106-108). Inną klasyfikację tych jednostek językowych można stworzyć na podstawie ich stopnia nacechowania, czyli stopnia wulgarności. Leksemy podzielić możemy zatem na wulgaryzmy o relatywnie niskim stopniu nacechowania, jednostki powszechnie uznawane za wulgarne oraz wyrazy i zwroty o wysokim stopniu nacechowania, czyli sklasyfikowane jako bardzo nieprzyzwoite (por. Grochowski, 2008: 20-21) Przekładając wulgaryzmy zatem, należy w pierwszej kolejności przyporządkować wyraz (lub wyrażenie) do odpowiedniej kategorii, dokładnie, określając jego stopień nacechowania i charakter. Jak słusznie stwierdza Michał Garcarz:

Mówiąc o celowości dokonywania przekładu slangu oraz wulgaryzmów z jednego języka na inny, trzeba zawsze pamiętać o wersji oryginalnej, która zawiera materiał źródłowy dla wszystkich rozważań teoretycznych. (...) Jedyne, co tłumacz może zrobić dla danego tekstu, to starać się go nie zubożyć, gdyż każdy, nawet najmniejszy jego element, wyznacza późniejszą trajektorię interpretacji danego tekstu, przy jego odbiorze w języku docelowym. (2006a: 163-164)

Przekład wyrażen dosadnych oraz przekleństw jest traduktologicznym wyzwaniem, które wymaga świadomości, że tłumaczone jednostki są zmienne kulturowo, środowiskowo i pokoleniowo. Mimo że w wielu społecznościach przeklinanie uważane jest za naganne, często dane wyrażenie dosadne może zostać dopuszczone do użycia, szczególnie, gdy w konkretnej sytuacji dominują negatywne emocje. Jednak slang i jego *uzus* różnią się w zależności od języka oraz kręgu kulturowego i społecznego, do którego należy dana grupa użytkowników. Dlatego istotny staje się dobór odpowiedniego ekwiwalentu w języku docelowym. Często słownikowy odpowiednik tłumaczonego wyrażenia nie istnieje lub charakteryzuje się inną siłą oddziaływania w kulturze docelowej i w kulturze oryginału. Tego typu dywergencje występują również na poziomie systemów językowych. W Hiszpanii wulgaryzmy są znacznie bardziej rozpowszechnione, przez co i bardziej powszednie, a ich repertuar (w porównaniu

z językiem polskim) jest bogatszy³⁵. Hiszpanie używają wyrażen dosadnych chętniej i otwarcie, niezależnie od statusu społecznego czy sytuacji, w której się znajdują. W Polsce, pomimo częstego stosowania języka dosadnego w środkach masowego przekazu, sięganie doń kojarzone jest z określonymi środowiskami i grupami społecznymi (np. kibiców piłkarskich, młodzieży, pracowników fizycznych) i automatycznie konotuje brak wykształcenia lub ogłady. Część świadomych językowo Polaków używa wulgaryzmów w zaciszu domowym. Jak słusznie zauważa Krzysztof Lipiński, odnosząc się do wspomnianych różnic w kulturze języka:

Współczesna literatura, publicystyka, dialogi filmowe i teksty piosenek w znacznym stopniu nasycone są wulgaryzmami. Przekład wulgaryzmów, wyzwisk, przekleństw, itp. wymaga od tłumacza bardzo dużego wyczucia, przede wszystkim jeśli chodzi o zakwalifikowanie danego leksemu, zwrotu czy wyrażenia pod względem stopnia wulgarności. Gdy porównamy dowolną parę języków, często okazuje się, że różne nacje obrażają się w niejednakowy sposób. (2006: 102)

W celu wyprowadzenia wiarygodnych wniosków na temat przekładu wulgaryzmów i kolokwializmów z języka polskiego na język hiszpański i z języka hiszpańskiego na język polski, należy odwołać się do konkretnych przykładów zaczerpniętych z utworów należących do literatury popularnej i przeanalizować użyte przez tłumaczy techniki translatologiczne. Wielu teoretyków, poczynawszy od Vineya i Darbelneta, starało się stworzyć najpełniejszą i możliwie najbardziej adekwatną do praktyki przekładu klasyfikację technik oraz procedur tłumaczeniowych. W niniejszej analizie wykorzystywana będzie przede wszystkim lista procedur tłumaczeniowych Petera Newmarka oraz klasyfikacja opublikowana przez Krzysztofa Hejwowskiego w *Kognitywno-komunikacyjnej teorii przekładu* (2008). Na podstawie tych dwóch klasyfikacji uzupełnionych o wybrane techniki opisane przez Michała Garcarza w szkicu *Przekładzie slangu w filmie* (2007) oraz na potrzeby analizy przekładu wulgaryzmów i slangu w literaturze popularnej, podjęta zostanie próba stworzenia klasyfikacji częstotliwości stosowania określonych technik tłumaczeniowych.

³⁵ Język hiszpański różni się pod względem aspektów gramatyczno-słownikowych, *uzusu* społeczno-kulturowego i tabu językowego w zależności od kraju lub regionu Hiszpanii, w którym jest używany. W niniejszej rozprawie badane są relacje pomiędzy polską i hiszpańską rzeczywistością kulturową. Wszelkie komentarze dotyczące hiszpańskiego systemu językowego należy rozumieć jako odniesienia do standardowego języka hiszpańskiego z Hiszpanii, nie zaś jego wariantów regionalnych lub odmian obowiązujących w innych państwach.

1.1. Przekleństwa w prozie Andrzeja Sapkowskiego i Marka Krajewskiego a hiszpańska rzeczywistość językowa

Andrzej Sapkowski jest jednym z najczęściej przekładanych polskich pisarzy³⁶. Jego proza, a w szczególności *Saga o Geralcie z Rivii*³⁷, doczekała się tłumaczeń na wiele języków, w tym na hiszpański. Badacze prozy Sapkowskiego podkreślają rolę, jaką w twórczości autora pełni język – kluczowy element kreacji fantastycznego świata wiedźmina. Koherentny wiedźmiński wszechświat to dobrze przemyślana układanka różnorodnych językowych elementów, od staropolszczyzny po język nauk ścisłych oraz slang młodzieżowy. Stąd obok archaizmów i dialektyzmów często pojawiają się neologizmy czy elementy współczesnego języka potocznego. „Sapkowski sprawnie potrafi łączyć różne elementy językowe, doskonale porusza się po różnych dziedzinach, co (...) zapobiega monotonii w odbiorze” (Urbańska-Mazuruk, 2009: 204). Z tak skomplikowanego zadania zdaje sobie sprawę tłumacz *Sagi o wiedźminie* na język hiszpański, José María Faraldo, który wypowiedział się szczegółowo na ten temat na łamach czasopisma „Gigamesh”:

Jego styl jest wyrafinowany, poetycki, ale precyzyjny, który zawsze może zaskoczyć. (...) Moim zdaniem najbardziej niezwykle jest użycie (i kreowanie) języka potocznego, który ujawnia się w niewiarygodnych i błyskotliwych dialogach (...) Najbardziej charakterystyczną cechą tego stylu staje się kreacja świata jednocześnie egzotycznego oraz skrajnie wulgarnego i codziennego. (Faraldo, 2002:4, przekład własny)³⁸

Sam tłumacz jest świadomy roli języka w prozie Sapkowskiego. Jak zauważa Peter Newmark (1995: 260), wielu tłumaczy podkreśla, iż przekładają sens, a nie słowa, jednakże nie ulega wątpliwości, iż tekst oryginalny składa się właśnie ze słów. Nie są to pojedyncze wyrazy, a znaki, które znajdują się w konkretnym lingwistycznym,

³⁶ Fakt został odnotowany w tygodniku Polityka, w nocy z „Afisza” pt.: *Paszporyt dobrze się przekładają*, nr 19 (2503) z 2005r., s. 64. Natomiast w raporcie *Rynek książki w Polsce 2009* znajdujemy zapis: „Spośród pisarzy współczesnych największym zainteresowaniem cieszą się wciąż utwory Stanisława Lema (990 przekładów całych książek + 76 utworów w antologiach), Witolda Gombrowicza (345 +43), Czesława Miłosza (281 + 116), Ryszarda Kapuścińskiego (299) Sławomira Mrożka (229+ 63), Wisławy Szymborskiej (175 + 140), Janusza Korczaka (140 + 24), Tadeusza Różewicza (134 + 167), Zbigniewa Herberta (129 + 100), **Andrzeja Sapkowskiego** (125 + 4), etc.” (raport do pobrania ze strony www.institutksiążki.pl, data konsultacji: 04.01.2011)

³⁷ *Saga o wiedźminie* (lub *Saga o Geralcie z Rivii*) to tytuł zbiorczy nadany przez wydawnictwo 7 książkom, których głównym bohaterem jest wiedźmin Geralt. Sapkowski w wywiadach zaprzeczał, jakoby utwory te spełniały wymogi sagi. Dlatego w niniejszej rozprawie zamiennie stosowana jest nazwa wydawnicza: saga i preferowana przez autora denominacja: cykl, gdyż obie funkcjonują w tekstach krytycznych, artykułach naukowych i popularyzatorskich.

³⁸ “Su estilo es refinado, poético, pero sucinto, siempre capaz de sorprender. (...) Lo más destacable, en mi opinión, es la utilización (y creación) de un lenguaje popular desplegado en unos diálogos increíbles, brillantes (...) Su aspecto más característico es precisamente esa creación de un mundo a la vez exótico y extremadamente vulgar, cotidiano.”

kulturowym i osobistym kontekście (wchodzą w skład idiolektu autora), dlatego oddanie sensu oryginału nie jest jedynym tłumaczeniowym wyzwaniem. Także forma i użycie konkretnych znaków językowych składają się na konstrukcję globalnego sensu dzieła i charakterystycznego stylu jego autora. Stąd użyte w *Sadze o wiedźminie* wulgaryzmy stanowią integralny element kreacji paralelnego fantastycznego świata, w którym bohaterowie posługują się zarówno konstrukcjami staropolskimi, młodzieżowym slangiem, jak i powszechnymi oraz współczesnymi przekleństwami, zgodnie z obowiązującą w literaturze popularnej tendencją. Odpowiedni przekład tych elementów językowych staje się niejednokrotnie tłumaczeniowym inwariantem:

– **Gównno z mojej baronii** – sapnął. – Baronem byłem w Hamm. Teraz jestem czymś w rodzaju wojewody u Ervylla, w Verden. (...) To spod mojej reki i straży nawiała ta mała łasica, Cirilla. (*Miecz przeznaczenia*, 256)³⁹

– a **la mierda mi baronia** -resopló-. Fui barón en Hamm. Ahora soy algo así como voievoda para Ervyll, en Verden. (...) De mi mano y mi cuidado es de donde esta comadreja, Cirilla, se escapó. (*La espada del destino*, 186)

Nikt po prawdzie nie wierzył, że smoczyko da się skusić tym śmierdzącym na miłą **gównem**, ale rzeczywistość przerosła nasze oczekiwania. (*Miecz przeznaczenia*, 20)

Nadie creía de verdad que el dragonzuelo se iba a dejar engañar por **una mierda** que apestaba a una legua, pero la realidad superó nuestras expectativas. (*La espada del destino*, 16)

W przekładzie wyraz „gównno” oddany został za pomocą słownikowego odpowiednika *mierda*. Wprawdzie hiszpańskie słowo jest w mniejszym stopniu nacechowane wulgarnością niż jego polski odpowiednik, jednak różnica ta wynika nie z właściwości semantycznych, a z częstszego użycia w języku hiszpańskim niż w polszczyźnie. Tłumacz zastosował zatem słownikowy odpowiednik polskiego kolokwializmu. Dzięki temu leksemy „gównno” i *mierda* spełniają takie same funkcje w języku wyjściowym oraz w przekładzie: odnoszą się do uczucia złości oraz poirytowania (pierwszy fragment: kolokwializm spełnia funkcję ekspresywną) lub mają na celu zwiększenie mocy przekazu, odnosząc się jednocześnie do produktu niskiej jakości (drugi fragment: kolokwializm spełnia funkcję impresywną).

Pomimo nieustającego dynamicznego rozwoju potocznego rejestru każdego języka, tłumacz często musi zmierzyć się z brakiem tak zwanego pełnego ekwiwalentu

³⁹ Aby ujednolicić zapis bibliograficzny, w nawiasie podany został tytuł dzieła, z którego pochodzi dany cytat oraz numer strony. Szczegółowe informacje bibliograficzne dotyczące poddanych analizie dzieł znajdują się w pierwszej części bibliografii pt. „Analizowane teksty”.

semantycznego, którego użycie w języku docelowym byłoby maksymalnie zbliżone do wulgaryzmu lub kolokwializmu użytego w oryginale. W takim przypadku zastosować można jedną z dwóch procedur tłumaczeniowych. Tłumacz może skorzystać z pierwszej opcji i odnaleźć ekwiwalent funkcjonalny, czyli wyraz lub wyrażenie, które nie jest pełnym ekwiwalentem kolokwializmu użytego w oryginale, ale spełnia w języku docelową zbliżoną lub taką samą funkcję (por. Newmark, 1995: 120). Jednakże ujęcie Newmarka jest stosunkowo wąskie, dlatego w niniejszym rozdziale za ekwiwalent funkcjonalny uznawać będziemy, za Krzysztofem Hejwowskim, zastąpienie wyrażenia języka wyjściowego takim wyrażeniem lub idiomem języka docelowego, którego znaczenie funkcjonalne jest najbardziej zbliżone (niezależnie od implikacji związanych ze zmianą „obrazu”) (por. 2006: 109).

W większości języków istnieje wiele potocznych wyrażeń synonimicznych, stanowią one zbiór opcji, spośród których tłumacz może wybrać tę, która wzbudzi taką samą lub zbliżoną reakcję u odbiorcy przekładu. Drugą techniką jest poszukiwanie możliwie najbliższego istniejącego synonimu. Technika ta różni się od poszukiwania ekwiwalentu funkcjonalnego, gdyż tłumacz stara się odnaleźć najpełniejszy i zarazem najbliższy znaczeniowo ekwiwalent, zbliżając się tym samym do procedury zwanej przez Newmarka modulacją. Użycie tej procedury może bowiem zakładać zmianę punktu widzenia i częściową naturalizację przekładu (por. Garcarz, 2007: 167). Tym samym, w świetle częściowej syntezy podejścia Newmarka i Hejwowskiego, o ekwiwalencie funkcjonalnym będziemy mówić wówczas, gdy wulgaryzm lub przekleństwo zastąpione zostanie wyrazem lub wyrażeniem, którego funkcja w języku docelowym jest zbieżna z funkcją wyrażenia zastosowanego w oryginale, mimo że nie będzie to tłumaczenie dosłowne czy też słownikowe (np. *mierda* tłumaczone przez „cholera” – istotna jest w tym wypadku funkcja ekwiwalentu i jego ładunek emocjonalny, nie zaś znaczenie słownikowe i zmiana punktu widzenia). Odróżnimy tym samym rzeczoną procedurę od modulacji, zabiegu, który znacząco zmienia punkt odniesienia w przekładzie względem oryginału. W praktyce przekładu tekstów literackich techniki te mogą przenikać się wzajemnie:

Byle **bałwan** widzi, że to złoty smok. A co to, proszę waszmości za różnica, **złoty, siny, sraczkowaty czy w kratkę?** Duży nie jest, załatwimy go raz-dwa. (*Miecz przeznaczenia*, 56)

Hasta **un gilipollas** ve que es un dragón dorado. ¿Y qué diferencia hay, señores míos, si es **dorado, azul, de color mierda o a cuadros?** Grande no es, nos lo cargaremos en un decir amén. (*La espada del destino*, 43)

Przedstawiony fragment i jego przekład na język hiszpański ilustrują, jak skomplikowane może być tłumaczenie języka potocznego. W wersji oryginalnej pojawia się kolokwialna (ale nie wulgarna) zniewaga „bałwan”, która odnosi się do osoby o niewielkim intelekcie oraz związany ze sferą fekalną, bardziej wulgarny w swoim wydźwięku przymiotnik „sraczkowaty”, który opisuje kolor żółtawo-brązowy, dobrze znany osobom cierpiącym na biegunkę. Kolor ten zależy od zmiennych osobistych i osobniczej percepcji barw, można go jednak opisać jako jasny odcień żółci przełamany brązem. W języku hiszpańskim próżno szukać słownikowych odpowiedników wspomnianych leksemów. Wieloznaczny po polsku rzeczownik „bałwan” przyjmuje dla każdego swojego znaczenia inny odpowiednik w języku hiszpańskim. „Bałwan” jako figura ze śniegu to *muñeco de nieve*, aby opisać osobę głupią, Hiszpanie używają jednego z następujących terminów: *tonto*, *imbécil*, *idiota*, *estúpido*. Pomimo znaczącej liczby kolokwializmów, w wersji hiszpańskojęzycznej pojawia się wulgarniejszy ekwiwalent: *gilipollas* („debil”, „kutas”). Zastosowana procedura nie może zostać zaklasyfikowana jako poszukiwanie najbliższego możliwego synonimu, hiszpańska inwektywa stanowi ekwiwalent funkcjonalny. Mimo że wyraz *gilipollas* cechuje wyższy stopień nacechowania wulgarnością (w porównaniu z polskim rzeczownikiem „bałwan”), króluje on na hiszpańskiej ulicy. Poprzez częstotliwość użycia hiszpańska obelga staje się mniej nacechowana emocjonalnie. Natomiast użycie w hiszpańskojęzycznej wersji wulgaryzmu, a nie kolokwializmu może mieć na celu zachowanie oryginalnej równowagi językowej. Biorąc pod uwagę cały mikrokontekst analizowanego wyrazu, można zaryzykować tezę, iż mocniejszy znaczeniowo wulgaryzm ma na celu kompensację straty wynikającej z zastąpienia przymiotnika „sraczkowaty” (po hiszpańsku dosłownie *color diarrea*) wyrażeniem o słabszym oddziaływaniu *color mierda* (dosł. „kolor gówna”). W obliczu braku ekwiwalentu funkcjonalnego zastosowany został ekwiwalent opisowy. Mimo że hiszpański odpowiednik stanowi część tego samego pola semantycznego, co oryginalny przymiotnik, wyrażenie *color mierda* określa inną barwę (bardziej brązową) i traci konotację chorobową związaną z biegunką.

Analizowany przymiotnik stanowi część charakterystycznej dla stylu Andrzeja Sapkowskiego enumeracji, która pojawia się w prozie autora, aby wprowadzić element humorystyczny. Sapkowski wybiera dwa lub trzy podobne morfologicznie wyrazy, które łączy w specyficzny łańcuch, dodając na końcu kontrastujący z nimi składniowo albo

semantycznie element. Przykłady tego typu zabiegu można odnaleźć w całej *Sadze o wiedźminie*. Najczęściej dotyczą one imion i przydomków braci: „Orm, Gorm, Torm, Horm, Gonzalez”, sióstr: „Alia, Valia, Nina, Paulina, Malvina, Argentina” lub złodziei „Zdyb, Cap, Kamil Ronstetter” (por. Szelewski, 2003: 128). W analizowanym fragmencie mamy do czynienia z tą samą techniką, jednakże zamiast antroponimów pojawiają się podobne składniowo przymiotniki proste: „złoty, siny, sraczkowaty”, a łańcuch zamyka przymiotnik złożony „w kratkę” stanowiący element zaskoczenia, dzięki któremu na twarzy czytelnika może pojawić się uśmiech. Wprowadzenie w języku docelowym ekwiwalentu opisowego *color mierda* w naturalny sposób zaburza porządek oryginalnej enumeracji, a jej oddziaływanie na czytelnika kultury docelowej, chociaż nie zostało całkowicie zniwelowane, ulega osłabieniu, nie tylko poprzez zastosowanie wymienionego ekwiwalentu opisowego, ale również poprzez dobór dwóch pierwszych przymiotników z serii. Wprawdzie *dorado* i *azul* to przymiotniki proste, a nie wyrażenia przymiotnikowe, nie są one do siebie tak formalnie podobne jak „złoty” i „siny”. Stąd sekwencja w języku docelowym *dorado, azul, color mierda o a cuadros* może śmieszyć tylko dzięki mikrokontekstowi, a nie poprzez dobór jednostek językowych. Być może lepszą opcją byłoby przetłumaczenie przymiotnika „siny” nie jako *azul* (siny, niebieski), a *morado* (fioletowy, siny), wówczas formy *dorado* i *morado* byłyby fonetycznie i formalnie zbliżone. Przymiotnik „sraczkowaty” można by było przełożyć za pomocą określenia *cagado* („osrany”), w ten sposób oryginalna sekwencja przetłumaczona jako *dorado, morado, cagado o a cuadros* zachowałaby większość cech stylu Andrzeja Sapkowskiego oraz fekalną asocjację przymiotnika „sraczkowaty”.

Wspomniany już polski rzeczownik „gówno” nie zawsze musi odnosić się do odchodów. W polszczyźnie funkcjonuje kilka dobrze znanych związków i wyrażen frazeologicznych, w których słowo to jest powszechnie używane:

- Gdybyś widział, jak w ciebie rzucają, owszem. Wiem, że potrafisz uchylić się przed strzałą albo bełtem... Ale z tyłu...
- z tyłu też.
- **Gówno prawda.**
- Założmy się – powiedział zimno Geralt. – Ja odwrócę się twarzą do podobizny twego taty idioty, a ty rzuć we mnie tym orionem. Trafisz mnie, wygrasz. (*Czas pogardy*, 39)
- Si vieras cómo te la lanzan, por supuesto. Sé que eres capaz de esquivar una flecha o una saeta... Pero por detrás...
- Por detrás también.
- y **una mierda.**
- Apostemos algo – dijo Geralt con frialdad -. Me vuelvo con el rostro hacia el retrato del idiota de tu padre y tú me lanzas el orión. Si me aciertas, ganas. (*Tiempo de odio*, 33)

Zastosowane w oryginale wyrażenie „gówno prawda” to kolokwialny i ekspresyjny sposób zarzucenia interlokutorowi kłamstwa, oznacza mniej więcej to samo, co „bzdura” czy „oczywiste kłamstwo”. Użycie wyrażenia potocznego zamiast jego mniej nacechowanych emocjonalnie odpowiedników ma na celu zwiększenie siły przekazu. Wulgaryzm pełni zatem funkcję impresywną. W przekładzie na język hiszpański analizowane wyrażenie frazeologiczne zostało oddane za pomocą innego potocznego wulgaryzmu *y una mierda*, który również zawiera odniesienie do odchodów, nie jest to jednak dokładny odpowiednik polskiej frazy, ani też jej ekwiwalent funkcjonalny. Można powiedzieć, iż tłumacz decyduje się na najbliższy możliwy synonim, który zawiera w sobie element „gówna”, znaczeniowo natomiast odbiega od wersji oryginalnej. Hiszpańskie wyrażenie *y una mierda* („i co jeszcze”) wyraża ironiczne zwątpienie w przechwałki interlokutora, a nie zarzucenie mu kłamstwa. Zastosowany w przekładzie synonim został wybrany z uwagi na występujące w nim słowo *mierda* oraz rzetelnie dopasowany do mikrokontekstu, w którym został użyty.

Styl potoczny to nie tylko przekleństwa i wulgaryzmy, ale także specyficzne konstrukcje, często uznawane za niepoprawne przez autorytety językoznawcze oraz słowniki i równie często pojawiające się rozmowach. Dlatego też także mniej wulgarne wyrażenia języka potocznego przenikają do literatury popularnej:

– **Słuchajcie no, panie magik** – rzekł cicho ogromny Rębacz. – Zanim zaczniecie wykonywać te wasze ruchy ręką, posłuchajcie. Mógłbym długo tłumaczyć, proszę waszmości, co sobie robię z twoich zakazów, z twoich legend i z **twojego głupiego gadania**. (*Miecz przeznaczenia*, 58)

– **Escuchad, señor mago** – dijo el gigantesco Sablero –. Antes de que comencéis a realizar esos movimientos vuestros de mano, escuchad. Podría explicaros largo y tendido, señor mío, lo que hago yo con tus prohibiciones, tus leyendas y **tu hablar de mierda**. (*La espada del destino*, 44)

Przytoczony fragment rozpoczyna się charakterystycznym zwrotem do czarodzieja „Słuchajcie no, panie magik”. Warto odnotować, iż dodanie partykuły „no” intensyfikuje ekspresywność użytego trybu rozkazującego, a jej umiejscowienie po formie czasownikowej nadaje wypowiedzi bardziej kolokwialny charakter. Zupełnie inny, mniej potoczny wydźwięk miałby zwrot „no, słuchajcie”. Jednakże wzmocniony tryb rozkazujący czasownika „słuchać” nie powoduje, iż zdanie może zostać zakwalifikowane jako potoczne. Dopiero uzupełnienie zdania o zwrot „panie magik” sprawia, iż wypowiedź nabiera znamion kolokwializmu. Dzieje się tak nie tylko poprzez porzucenie

deklinacji i zastosowanie mianownika „magik” zamiast formy wołacza „magiku”, ale również poprzez użycie rzeczownika „magik”. Interlokutor Rębacza jest „czarodziejem”, czyli „magiem”, potraktowanie go jako sztukmistrza czy kuglarza jest dla niego wyjątkowo obraźliwe. W ten sposób zamiast neutralnego zdania „no, słuchajcie, panie czarodzieju” w tekście pojawia się potoczny, nacechowany emocjonalnie zwrot, który świadczy o braku szacunku nadawcy komunikatu w stosunku do rozmówcy. Zachowanie tej konstrukcji i pełnego jej znaczenia w języku hiszpańskim okazuje się niemożliwe. Po pierwsze ze względu na brak odpowiednika polskiej partykuły „no” w języku docelowym. Po drugie, ponieważ język hiszpański jest językiem analitycznym, którego rozwój wyeliminował deklinację rzeczowników, nie można z niej zrezygnować, aby zastosować ten sam zabieg, którym posłużył się autor oryginału. W przekładzie pojawia się neutralne zdanie *Escuchad, señor mago*, w którym wyraz „magik” został zastąpiony rzeczownikiem *mago*, czyli „mag”. Obecna w oryginale gra „mag-magik” oparta o ten sam rdzeń słowotwórczy, także nie mogła zostać odwzorowana w języku docelowym, gdyż „magik” to po hiszpańsku *ilusionista*. Dlatego też w tekście w języku docelowym dochodzi do celowego zabiegu kompensacji poprzez wzbogacenie fragmentu o wulgaryzm, który w oryginale nie występuje. „Twoje głupie gadanie” zostało zastąpione wyrażeniem *tu hablar de mierda* (dosł. „twoje gówniane gadanie”). W związku ze stratami w pierwszej części wypowiedzi Rębacza w języku docelowym, zabieg wzbogacenia drugiej części pozwala (jak można przypuszczać) zachować równowagę stylistyczną repliki bohatera. Oznacza to, że w przypadku, gdy przekład kolokwializmu okazuje się niemożliwy w związku z nieprzystawalnością systemów językowych, można zastosować technikę kompensacji poprzez wzbogacenie innego fragmentu tłumaczenia o wyrażenie cechujące się większym nacechowaniem, aby zachować spójność i jednorodność stylu autora oryginału.

Zdarza się i tak, że wybór oczywistego, słownikowego ekwiwalentu może zmodyfikować odbiór tekstu przez potencjalnego czytelnika języka docelowego (w porównaniu z odbiorem tego samego fragmentu przez potencjalnego czytelnika oryginału):

– Najprościej rzecz ujmując, oznajmiłeś, że nawet zawodowej nierządnicy szanujący się mężczyzna nie powinien nazywać **kurwą**, bo to niskie i odrażające. Zaś używanie określenia: „**kurwa**” w stosunku do kobiety, której się nigdy nie chędożyło i nigdy się jej za to nie dawało pieniędzy, jest **gówniarskie** i absolutnie karygodne. (*Ostatnie życzenie*, 250)

– Por decirlo simplemente, proclamaste que un hombre respetable no debe llamar **putas** ni siquiera a las prostitutas profesionales, pues esto es vil e insultante. Cuánto más entonces usar la palabra “**puta**” para mujeres con las que nunca se ha fornicado ni se les ha dado dinero por esto, uso que resulta **propio de cabronazos** y absolutamente merecedor de castigo. (*El último deseo*, 223)

W zacytowanym fragmencie oryginału pojawia się jedno z najczęściej używanych (i uznawanych za najsilniejsze) przekleństw w języku polskim, które w oznacza prostytutkę, chociaż współczesny *uzus* tego słowa nie ogranicza się jedynie do kontekstu uprawiania „najstarszego zawodu świata”. Często analizowany wyraz pełni funkcję parentezy, zwerbalizowanego przecinka lub średnika w codziennej rozmowie, co można zauważyć w dialogach pomiędzy przeciętnymi użytkownikami języka polskiego, podróżując przykładowo nocną komunikacją miejską.⁴⁰ Pomimo coraz powszechniejszej obecności w literaturze, wyraz „kurwa” nadal szokuje, a jego nadużywanie wiąże się z posądzeniem o ubogi zasób słownictwa. Co więcej, użycie wspomnianego przekleństwa w języku polskim jest charakterystyczne dla kontekstów wyłącznie negatywnych. W przekładzie przytoczonego fragmentu na język hiszpański można zaobserwować zastąpienie polskiego przekleństwa jego słownikowym odpowiednikiem *puta*. Mimo to należy podkreślić, iż siła oddziaływania hiszpańskiego ekwiwalentu jest znacznie mniejsza w związku z jego częstszym i powszechniejszym użyciem w Hiszpanii. Chociaż nieprawdziwe byłoby stwierdzenie, iż słowo *puta* jest wyrazem znaczeniowo mniej kolokwialnym niż jego polski odpowiednik, hiszpańskojęzyczne przekleństwo, w odróżnieniu od polskiej „kurwy”, występuje w związkach frazeologicznych o pozytywnym zabawieniu znaczeniowym jak *de puta madre* („zajebisty”). Ponadto wyraz ten pojawia się w środkach masowego przekazu w funkcji przymiotnika, co sprawia, iż hiszpańskojęzyczny czytelnik jest ze słowem *puta* oswojony. Nawet w komercyjnym hiszpańskim radiu można posłuchać piosenek, w których tekstach pojawiają się frazy typu: *intoxicado de que me pongan esa puta música indiferente*⁴¹. Polski wulgaryzm także występuje w niejednej piosence, ale w większości są to utwory uznane za *undergroundowe*, które rzadko goszczą w eterze i na antenach muzycznych stacji telewizyjnych. Reasumując, wyraz „kurwa” i jego hiszpański ekwiwalent mają takie samo znaczenie słownikowe, oba uznane zostały za potoczne, a nawet wulgarne,

⁴⁰ Zgodnie z *Małym słownikiem subkultur młodzieżowych*, wulgaryzm „kurwa” w mowie występuje powszechnie w formie parentezy, w miejscu, w którym w piśmie postawilibyśmy przecinek, średnik lub kropkę, np. *Jasne, kurwa, sam dyrektor będzie się za tobą wstawiał, żebyś nie wrócił i przestał mu żonę pierdolić...* (Grochowski, 2008: 107-108).

⁴¹ Fragment tekstu piosenki pt. *Zapatillas* popularnego w Hiszpanii zespołu El Canto del Loco.

jednak leksem *puta* używany w Hiszpanii częściej i w liczniejszych kontekstach dostarcza czytelnikowi kultury docelowej znacznie mniejszej dawki emocji niż jego polski odpowiednik czytelnikowi oryginału. Zaprezentowany przykład dobrze ilustruje trudności związane z przekładem języka potocznego, gdyż pomimo odnalezienia słownikowego ekwiwalentu wyrażenia potocznego, jego *uzus* i wydźwięk jest różny w kulturze wyjściowej i docelowej, co sprawia, iż odbiór tłumaczenia przez potencjalnego czytelnika będzie odmienny w stosunku do odbioru oryginału.

Na uwagę zasługuje również przekład polskiego potocznego przymiotnika „gówniarskie”, który wywodzi się od rzeczownika „gówniarz”, czyli obelżywego synonimu wyrazu „młodzik”, „smarkacz” (ten natomiast wiąże się z analizowanym już rzeczownikiem „gówno”). W języku hiszpańskim przymiotnik ten został przetłumaczony za pomocą ekwiwalentu opisowego *propio de cabronazos*. Wyraz *cabronazo* to połączenie rzeczownika *cabrón*, oznaczającego dosłownie „rogacza” i przyrostka *-azo*, stosowanego w języku hiszpańskim do tworzenia zgrubień. Jednak w slangu oba wyrazy (*cabrón* i *cabronazo*) używane są wymiennie i oznaczają „sukinsyn”, „skurczybyk”. Przekład na język hiszpański, dosłownie „właściwe sukinsynowi”, to ekwiwalent opisowy cechujący się wyższym stopniem wulgarności, niż przymiotnik oryginalny, co można odczytać ponownie jako ewentualną chęć kompensacji wynikającej z mniejszego nacechowania wyrazu *puta* we współczesnej hiszpańszczyźnie.

W większości zaprezentowanych dotąd przykładów tłumaczenia wyrażeń potocznych i wulgaryzmów dochodziło do zastąpienia oryginalnych rozwiązań autora kolokwializmami o podobnym stopniu wulgarności. Zubożenie, a przez to modyfikacja lub konieczna manipulacja odbiorem tłumaczenia wynikała z różnicy w *uzusie* ekwiwalentnych jednostek w kulturze wyjściowej i docelowej.

Warto ponadto odnotować chęć kompensacji strat poprzez wzbogacenie lub wzmocnienie w przekładzie innych wyrażeń występujących w tym samym mikrokontekście. Truizmem, ale wartym przypomnienia, jest stwierdzenie, iż nie zawsze jest możliwym odnalezienie idealnego rozwiązania oraz nie zawsze istnieje możliwość kompensacji, dlatego w każdym przekładzie należy liczyć się ze stratami. Dlatego dochodzi do zastąpienia oryginalnego wyrażenia ekwiwalentem charakterystycznym dla kultury docelowej, którym posłużyłby się w danej sytuacji typowy użytkownik języka docelowego:

Sió! ni cha!up nie palić, ludziom dobytku nie brać, nie rabować, bab nie gwałcić! Zakarbować w pamięci sobie i żołnierzom, bo kto ten rozkaz złamie, pójdzie na stryk. Wojewoda z dziesięć razy to powtarzał: nie idziem, **kurwa**, z najazdem, ale z braterską pomocą! Czego żęby szczerzysz, Stahler? (*Czas pogardy*, 223)

¡No queméis ni aldeas ni alquerías, no les quitéis sus bienes a las gentes, no hurtéis, no forcéis a las mujeres! Guardadlo bien en la memoria, soldados, porque quien quiebre esta orden acabará en el potro. El voievoda lo repitió cien veces: ¡**joder** que no vamos como atacantes, sino con ayuda fraterna! ¿De qué coño te ríes, Stahler? (*Tiempo de odio*, 179)

W Garstangu trwa walka. **Przeklęta banda**, jedni lepsi od drugih! Filippa nocą zakuwa Vilgefortza w kajdany, a Vilgefortz i Francesca Findabair sprowadzają na wyspę Wiewiórki! (*Czas pogardy*, 173)

Están luchando en el Garstang. ¡**Putá pandilla**, los unos peores que los otros! ¡Filippa por la noche encadena a Vilgefortz y Vilgefortz y Francesca Findabair introducen en la isla a los Ardillas! (*Tiempo de odio*, 139)

Co więcej, wybór hiszpańskich wulgaryzmów jest znacznie szerszy, a język ulicy różnorodny w porównaniu z zasobami potocznego języka polskiego. Stąd tłumacz prozy Sapkowskiego nie musi ograniczać się do stosowania najbliższego możliwego synonimu lub dokładnego ekwiwalentu słownikowego, a może pozwolić sobie na użycie różnorodnych ekwiwalentów funkcjonalnych, które lepiej pasują do kontekstu lub zastosować zabieg modulacji polegający na zastąpieniu wyrażenia oryginalnego poprzez ekwiwalent, którego znaczenie jest adekwatne w stosunku do oryginału, ale implikuje zmianę punktu widzenia, który jest różny dla kultury wyjściowej i docelowej (por. Newmark, 1995: 125-126).

Ilustrują to dwa zaprezentowane fragmenty. W pierwszym z nich, polskie przekleństwo „kurwa”, użyte tym razem w funkcji impresywnej, zostało zastąpione hiszpańskim wykrzyknikiem *joder*. Wyraz ten spełnia taką samą rolę, co jego polski odpowiednik, jednakże jest słowem znacznie powszechniejszym, o niższym stopniu wulgarności, porównywalnym z polskim wykrzyknikiem „cholera”, mimo że w pierwszym znaczeniu jest to kolokwialny czasownik oznaczający „uprawiać seks”. Nie mamy tutaj widocznej zmiany punktu widzenia, pozostaje on taki sam, a jedynie zastąpienie polskiego przekleństwa jego funkcjonalnym odpowiednikiem w języku hiszpańskim, który zostałby użyty w tym samym kontekście.

w drugiej przedstawionej sekwencji polskie wyrażenie „przeklęta banda” (po hiszpańsku dosłownie *maldita pandilla*) zostało zastąpione epitetem *puta pandilla* (dosł. „kurewska banda”). W tym przypadku stosunkowo słaby pod względem stopnia natężenia wulgarności przymiotnik „przeklęta” został zastąpiony powszechnym

w hiszpańskim języku przymiotnikiem *puta* („kurewski”), którego *uzus* jest mniej wulgarny niż jego znaczenie słownikowe. W tym przypadku można zauważyć pewną zmianę punktu widzenia, zatem zabieg można zaklasyfikować jako modulację.

Mimo to, zestawienie dwóch przytoczonych fragmentów oraz użytych technik przekładowych sprawia, iż na uwagę zasługuje ciekawe odwrócenie sytuacji. W pierwszym przykładzie polski wulgaryzm w funkcji wykrzyknika, oznaczający prostytutkę, został zastąpiony kolokwializmem o niższej sile oddziaływania. Zniknęła tym samym aluzja do płatnych przyjemności oferowanych przez domy publiczne, zachowane zostało natomiast pole znaczeniowe stosunku płciowego. W drugiej sekwencji natomiast mamy do czynienia z sytuacją przeciwną, gdyż wyrażenie o niższym stopniu wulgarności zostało w języku hiszpańskim zastąpione zwrotem silniejszym. Co więcej, nastąpiła zmiana postrzegania opisywanej bandy z „przeklętej” na „kurewską”.

Jednakże zdarza się, iż w ferworze tłumaczenia dochodzi do sytuacji wzbogacenia przekładu o wulgaryzm, który w oryginale się nie pojawił:

Temu złap rusałkę, temu nimfę, owemu dziwożonę... Pogłupieli doszczętnie, po wsiach **pełno dziewczek jak rzepy**, a im się chce niełudek. (*Ostatnie życzenie*, 167)

A éste, capturarle una náyade, al otro una ninfa, a aquél una rariesposa. Se han vuelto idiotas por completo, en las aldeas hay **más putas que patatas** y el tío quiere una inhumana. (*El último deseo*, 150)

Znaczeniowe i fonetyczne podobieństwo wyrazu „dziwka” (kobieta lekkich obyczajów) i słowa „dziewka” (niezameżna mieszkanka wsi) doprowadziło do zabawnej pomyłki i pojawienia się wulgaryzmu *putas* w miejscu rzeczownika „dziewki”. Wprawdzie w niektórych kontekstach archaizm „dziewka” może oznaczać prostytutkę, lecz w przytoczonym fragmencie pojawia się ewidentne odniesienie do rzeczywistości wiejskiej, co przekreśla możliwość takiej interpretacji. Oryginalne wyrażenie „pełno dziewczek jak rzepy” w tekście docelowym poddane zostało podwójnej manipulacji znaczeniowej. Po pierwsze pojawia się wyraz *putas*, czyli „dziwki” zamiast „dziewki”. Po drugie przekład porównania „pełno dziewczek jak rzepy” jako *más putas que patatas*, („więcej dziwek niż ziemniaków”) sprawia, iż „rzepa”, symbol zdrowia i krzepy, ustępuje miejsca ziemniakowi. Wprawdzie w języku hiszpańskim zwykło mówić się *sano como una manzana*, czyli „zdrowy, jak jabłko”, pasujące w analizowanym mikrokontekście porównanie nie zostało użyte.

Reasumując, w oryginale wieśniacy zamiast niezamężnych, zdrowych jak rzepy dziewcząt z własnej wsi wolą „nieludki” za żony, podczas gdy w tłumaczeniu ci sami mieszkańcy wsi proszą wiedźmina Geralta o złapanie im nimf i dziwożon, gdyż wolą je od korzystania z usług prostytutek, których we wsi nie brakuje, jest ich więcej niż ziemniaków. Dochodzi zatem nie tylko do wzbogacenia tekstu w przekładzie o dodatkowy element stylu wulgarnego, ale i do specyficznej manipulacji znaczeniem całego fragmentu i wszystkich do niego odniesień w dalszej części tekstu.

Kilka wybranych i zaprezentowanych przykładów obecności języka potocznego w *Sadze o wiedźminie* to niewielka, ale miarodajna próbka charakterystycznego stylu Andrzeja Sapkowskiego. Wyrażenia dosadne stanowią nieodłączną część poczucia humoru autora, dzięki któremu kolokwializmy nie wydają się czytelnikowi nachalne, a ich natężenie, nawet jeżeli obiektywnie mogłoby zostać uznane za wysokie, w odbiorze tekstu staje się umiarkowane. W tłumaczeniu wzięte zostały pod uwagę wszystkie wymienione cechy języka autora oryginału, co wiąże się ze staraniem najdokładniejszego oddania slangu i języka potocznego w przekładzie. Jak można wywnioskować z analizy przytoczonych sekwencji fragmentów, przekład rejestru potocznego, pomimo całego bogactwa języka hiszpańskiego w te elementy, może okazać się wyjątkowym wyzwaniem translatologicznym.

Przed podobnym zadaniem przekładu wulgaryzmów z języka polskiego na hiszpański stanął Fernando Otero Macías, tłumacz powieści *Koniec świata w Breslau* Marka Krajewskiego. Wprawdzie kryminały, których akcja toczy się w międzywojennym Wrocławiu nie zyskały w Hiszpanii takiej popularności, jak proza Sapkowskiego, sama obecność jednego z czołowych pisarzy polskiej literatury popularnej na hiszpańskim rynku wydawniczym zasługuje na odnotowanie. Seria kryminałów, których głównym bohaterem jest Eberhard Mock, spotkała się ze świetnym przyjęciem nie tylko ze strony czytelników, ale i krytyki. Powieści zostały przetłumaczone na hiszpański, angielski, niemiecki, włoski, francuski, a nawet hebrajski. Jednak łącząca w sobie elementy thrillera psychologicznego, kryminału i horroru proza Marka Krajewskiego odbiega od twórczości Sapkowskiego nie tylko pod względem gatunkowym, ale i stylistycznym. Próżno szukać w niej gier słownych lub wysublimowanej ironii. Jednak obie tendencje w polskiej literaturze popularnej łączy użycie specyficznego, przyciągającego czytelnika języka, który prowokuje, szokuje i zapada w pamięć. Dlatego Krajewski w swojej twórczości nie unika języka potocznego, a w szczególności nie obce są mu wulgaryzmy

i przekleństwa. Mimo umiejscowienia akcji w okresie międzywojennym, niektóre obelgi wydają się nader współczesne. Być może wśród międzywojennego mieszczaństwa używanie zwrotów dosadnych było mniej popularne, ale, biorąc pod uwagę zobrażone w kryminale Krajewskiego kręgi policyjne, częsta obecność wyrażen dosadnych w słowniku radcy policyjnego i jego podwładnych nie powinna dziwić. Poniższa tabela zawiera kilka poglądowych przykładów:

	<i>Koniec świata w Breslau</i>	<i>Fin del Mundo en Breslau</i> (tłumaczenie: Fernando Otero Macías)
1.	– Niczego mi nie czytaj i pal. Pal tutaj, Herbercie, pal, kurwa , jednego za drugim i słuchaj mojej spowiedzi – Mock zaczerpnął tchu. – Opowiadałem ci o swojej pierwszej żonie Sophie, pamiętasz? o niej będzie ta historia... (s. 11)	– No me leas nada, y fuma. ¡Qué fumes, Herbert, coño ! Fúmate un cigarrillo detrás de otro mientras escuchas mi confesión. – Mock respiró hondo-. Ya te he hablado de mi primera mujer, Sophie, ¿recuerdas? Esta historia trata sobre ella... (s. 12)
2.	Teraz był znudzony, ponieważ Mitzi nie dała się oszukać zwykłym stwierdzeniem: „ Ty jesteś kurwa, a ja - policjant ”, prosta konstatacja, która dawała w wypadku większości prostytutek natychmiastowy efekt. (s. 135)	También en ese momento tuvo una sensación de hastío, al no haber funcionado con Mitzi la clásica frase: “ Tú eres una puta y yo soy policía”, esa simple constatación que producía un efecto inmediato en la mayoría de las prostitutas. (s. 107)
3.	– w umowie, którą podpisała ta kurwa i jej alfons , stoi jak byk, że jeśli ona da nogę, będzie dla mnie pracował ten reżyser ze spalonego teatru. A za nim krok w krok idzie mój goryl. Jego już nie wypuszczę z rak... (s. 207)	– En el acuerdo que firmaron esa puta y su chulo , queda más claro que el agua que, si ella pone pies en polvorosa, ese director de mala muerte tendrá que trabajar para mí. Y uno de mis gorilas le está siguiendo los pasos. Ése no se me escapa... (s. 163)
4.	– Co pan o tym wszystkim sądzi, Mock? – zapytał Mühlhaus. – Kurwy będą miały w Wigilie niezłe wzięcie. Wszyscy wyznawcy <i>Sepulchrum Mundi</i> będą szukali babilońskiej nierządnicy. (s. 242)	– ¿Qué piensa usted de todo esto, Mock? – preguntó Mühlhaus. – Las putas van a tener mucha demanda esta Nochebuena. Todos los adeptos de <i>Sepulchrum Mundi</i> van a salir en busca de la ramera de Babilonia. (s. 189)
5.	Jej towarzysz zauważył to. Odepchnął ją od siebie i huknął bełkotliwym głosem: – Ty kurwo , co sie patrzysz na tego kutas a! Miałas w dupie tyle kutasów , ile jest nitów w moście Cesarskim, i wciąż chcesz nowych?! – <u>zamachnął się, lecz nie trafił przerażonej kobiety, która pobiegła kilka kroków do przodu.</u> – Ty wyciruchu! – wydarł się i rzucił się w ślad za swoją towarzyszką. (s. 299)	Su acompañante se dio cuenta. La apartó de un empujón y gritó con voz estrepitosa: – ¡ Serás puta! ¿Por qué miras así a ese cabrón ? Te has tirado a tantos tíos como remaches hay en el puente del Kaiser. ¿Qué pasa? ¿Qué todavía necesitas más? – <u>Eché a andar a buen paso, pero no daba alcance a la mujer que se había asustado e iba corriendo por delante.</u> –. ¡ Espera desgraciada! –gritó, y volvió a salir detrás de ella. (s. 233)
6.	– Czekałam na ciebie wczoraj, byłeś z kolegami, czekałam na ciebie dzisiaj – też byłeś z kolegami, chcesz się teraz pierdolić? (s. 19)	– Ayer te estuve esperando, pero estabas con tus colegas; hoy te ge estado esperando, y también estabas con tus colegas... ¿ Y ahora quieres follar? (s. 18)

W przykładach od numeru 1 do numeru 5 zaobserwować można użycie wulgaryzmu „kurwa”. W pierwszym cytacie wyraz ten występuje w funkcji impresywnego

wykrzyknika wzmacniającego przekaz. W przekładzie na język hiszpański pojawia się jego funkcjonalny ekwiwalent *coño*. Znaczenie hiszpańskiego wulgaryzmu nie pokrywa się wprawdzie ze słownikowym znaczeniem polskiego rzeczownika „kurwa” (*coño* to bowiem wulgarny sposób określania żeńskich narządów rodnych), jednakże w przytoczonym fragmencie polskie przekleństwo pełni funkcję impresywną, a jego znaczenie słownikowe nie stanowi inwariantu tłumaczeniowego w przedstawionym mikrokontekście. Stąd zastosowanie hiszpańskiego ekwiwalentu, który w języku hiszpańskim spełnia identyczną funkcję jest jak najbardziej uzasadnione.

Przykłady 2-5 ilustrują klasyczny *uzus* ordynarnego rzeczownika „kurwa” w odniesieniu do kobiet wykonujących najstarszy zawód świata. Na uwagę zasługuje konsekwencja tłumacza, który za każdym razem stosuje najbliższy hiszpański odpowiednik polskiego wulgaryzmu, czyli *puta*, mimo że potoczna hiszpańszczyzna oferuje szerszą gamę rozwiązań niż polski język ulicy (np. *zorra*, *fulana*, *golfa*, etc.). Dzięki tej konsekwencji w wyborze zastosowanego w przekładzie słownictwa zachowana zostaje koherencja stylu wypowiedzi Eberharda Mocka, głównego bohatera powieści Krajewskiego, gdyż to właśnie radca policyjny Mock najczęściej posługuje się tym niewybrednym określeniem w odniesieniu do kobiet lekkich obyczajów.

Na szczególną uwagę zasługuje cytat numer 5. Porównując obie wersje językowe, można zaobserwować kilka wyraźnych różnic wynikających z interpretacji polskiego tekstu przez tłumacza. We fragmencie, poza przeanalizowanym już użyciem rzeczownika „kurwa”, pojawia się duża ilość wulgaryzmów i wyrażeń ordynarnych jak wulgarne określenie męskiego członka przy pomocy rzeczownika „kutas”, niewybredne wyrażenie „miałaś w dupie tyle kutasów” oraz wyzwisko „ty wyciruchu”.

Pierwsze użycie rzeczownika „kutas” ma charakter metonimiczny (*pars pro toto*) i odnosi się do mężczyzny, na którego spojrzała opisana we fragmencie kobieta. Dlatego też tłumacz zdecydował się na zastąpienie polskiego wulgaryzmu o wysokim stopniu nacechowania innym wyzwiskiem *cabrón* (dosł. „rogacz”, „drań”, „szuja”), które w języku hiszpańskim funkcjonuje w podobnym kontekście, jest jednak znacznie słabsze, zaliczane do kolokwializmów, a nie wulgaryzmów. Zastosowany w przekładzie ekwiwalent funkcjonalny sprawdza się zatem w analizowanym mikrokontekście, ale jego moc w porównaniu z oryginałem zostaje znacznie obniżona, szczególnie, że hiszpański rzeczownik *cabrón* może być użyty również w pozytywnym kontekście. Na przykład w sytuacji powitalnej, gdy pozdrawia się dwóch rubasznych hiszpańskich

przyjaciół można usłyszeć „pieszczotliwe” *hola cabrón*, które nie zawiera w sobie intencji obrażenia któregokolwiek z interlokutorów. W dodatku hiszpański rzeczownik użyty w przekładzie nie odnosi się do żadnej części męskiego ciała, w konsekwencji utracona zostaje również metonimiczna funkcja oryginalnego wulgaryzmu „kutas”.

Podobne złagodzenie oryginalnego efektu można zauważyć w przypadku przekładu polskiego silnie nacechowanego stwierdzenia „miałaś w dupie tyle kutasów” za pomocą kolokwialnego, a nie wulgarnego hiszpańskiego ekwiwalentu *te has tirado a tantos tíos* (dosł. „przeleciałaś tylu facetów”). Natomiast polskie wyzwisko „ty wyciruchu” (oznaczające tyle co „ty brudasio” lub pogardliwie „ty prostytutko”) zostało oddane w wersji hiszpańskojęzycznej za pomocą złagodzonego wykrzyknienia *espera desgraciada* („poczekaj nieszczęsna / niedojdo”). W rezultacie bardzo wulgarna oryginalna wypowiedź zazdrosnego kochanka traci w przekładzie wiele ze swojego ordynarnego charakteru, a jej wydźwięk zostaje znacznie osłabiony poprzez użycie kolokwialnych, a nie wulgarnych ekwiwalentów funkcjonalnych w języku docelowym. Zacytowany fragment jest o tyle ciekawy, iż, konfrontując oryginał z przekładem, można wyraźnie zaobserwować ingerencję, a nawet autocenzurę, tłumacza. Ta swoista interpretacja tekstu wyjściowego dotyczy nie tylko elementów wulgarnych, ale także całej sytuacji towarzyszącej przytoczonej replice. W oryginale pojawia się komentarz narratora, który specyfikuje, iż scenie zazdrości towarzyszy nieudana próba rękoczynu na „niewiernej” kochance. Zazdrosny mężczyzna „zamachnął się, lecz nie trafił przerażonej kobiety”. Z niewiadomych przyczyn w przekładzie element nietrafionego uderzenia znika, pojawia się natomiast niemożność dogonienia przestraszonej nedorzecznymi zarzutami kobiety przez jej zazdrosnego partnera: *Echó a andar a buen paso, pero no daba alcance a la mujer que se había asustado* (dosł. „zaczął iść szybkim krokiem, ale nie mógł dogonić kobiety, która się wystraszyła”). Dochodzi zatem do drobnego, ale zauważalnego, przesunięcia znaczeniowego, co skutkuje zmianą wymowy i możliwej interpretacji fragmentu przekładu w stosunku do tekstu wyjściowego w języku polskim. Jeżeli w oryginale zazdrosny mężczyzna może zostać zaklasyfikowany jako cham i posługujący się ordynarnym słownictwem damski bokser, w przekładzie jego obraz został znacząco złagodzony i zredukowany do kochanka czyniącego swojej towarzysze bezpodstawne zarzuty. Czytelnika hiszpańskiego przekładu może jednak zdziwić nagła ucieczka przestraszonej kobiety, której zachowanie w wersji oryginalnej jest całkowicie uzasadnione.

Ostatni z przytoczonych fragmentów (numer 6) w oryginale zawiera wulgarny czasownik „pierdolić się” odnoszący się do stosunku płciowego. Jego przekład na język hiszpański nie nastroczał wielu trudności. W hiszpańszczyźnie istnieje bardzo dokładny odpowiednik: *follar*, który doskonale oddaje wszelkie aspekty polskiego czasownika.

Zaprezentowane przykłady jasno obrazują, jak ważną rolę spełniają wulgaryzmy i kolokwializmy zarówno w prozie Andrzeja Sapkowskiego, jak i w twórczości Marka Krajewskiego. Odpowiedni przekład slangu czy wyrażen dosadnych stanowi zatem - istotny translatorski problem, przed którymi stanęli tłumacze przedstawionych tekstów na język hiszpański. Na podstawie przeanalizowanych dotychczas przykładów można stwierdzić, iż sukces tłumaczenia wynika z kompetencji językowych tłumacza i jego znajomości kultury wyjściowej oraz oczekiwań czytelnika kultury docelowej. W przekładzie polskiej prozy popularnej na język hiszpański można odnotować, iż tłumacze stosują z powodzeniem trzy główne techniki przekładu analizowanych w tej części zwrotów i wyrażen, a są to: tłumaczenie dosłowne, jeżeli istnieje słownikowy odpowiednik danego wulgaryzmu, wyrażenia potocznego czy elementu slangu, tłumaczenie za pomocą ekwiwalentu funkcjonalnego oraz poszukiwanie najbliższego możliwego synonimu. Najczęściej stosowaną techniką tłumaczeniową jest technika polegająca na poszukiwaniu ekwiwalentu funkcjonalnego, pasującego do danego mikrokontekstu i spełniającego wymogi *uzusu* języka docelowego. Jednak niezależnie od zastosowanego zabiegu translatorskiego, jak można było zaobserwować, wiele zależy od interpretacji oryginału przez tłumacza, która ma decydujący wpływ na ostateczny kształt przekładu. Należy pamiętać, że „wulgaryzmy są często specyficzne dla danego języka i nie zawsze mają odpowiedniki w języku docelowym, bywają też łagodniejsze, niż wynikałoby to ze znaczenia referencyjnego” (Lipiński, 2006: 103).

1.2. Między autocenzurą a wzbogaceniem: język potoczny w *Cieniu wiatru* Carlosa Ruiza Zafóna i jego tłumaczenie na język polski

Nie tylko polska literatura popularna cechuje się użyciem kolokwializmów, wulgaryzmów i przekleństw. Hiszpańska literatura pop znacznie dłużej posługuje się językiem potocznym, a swoboda językowa jest jedną z jej cech rozpoznawczych. Jednak tłumacze hiszpańskiej literatury masowej na język polski stają przed innym wyzwaniem dotyczącym przekładu wyrażen dosadnych i nieprzyzwoitych. Sytuacja językowa ulega

bowiem naturalnemu odwróceniu. Przekładając polskie teksty na język hiszpański, tłumacz może pozwolić sobie na pewną swobodę w doborze odpowiednich ekwiwalentów, ma bowiem do wyboru szerszą gamę wyrażen i zwrotów, które są powszechnie używane i rozpoznawalne. Warto ponownie podkreślić, iż użycie wulgaryzmów w Hiszpanii jest naturalne, przeklinają wszyscy, niezależnie od wieku, wykształcenia czy statusu społecznego. W dodatku repertuar powszednich i szeroko używanych wulgaryzmów i kolokwializmów jest pokaźny. W odróżnieniu od hiszpańskiego, język polski taką gamą wyrażen wulgarnych o średniej „mocy” nie dysponuje. Stąd naturalne i dosyć normalne dla potocznej hiszpańszczyzny wyrażenia mogą w tłumaczeniu zyskać znacznie silniejsze lub zdecydowanie słabsze nacechowanie czy też stopień wulgarności. Tego typu zmiana wydźwięku tekstu oryginalnego w przekładzie może być nazwana swego rodzaju manipulacją wynikająca z dwóch często znoszących się wzajemnie przyczyn: z jednej strony jest to chęć zachowania wulgaryzmów pojawiających się w oryginale, z drugiej zaś automatyczna autocenzura⁴² tłumacza wynikająca ze świadomości społecznych zachowań językowych. Powtarzając za Grochowskim:

Można zatem przypuszczać, że użytkownicy języka mają zakorzenioną w swojej świadomości pewną autocenzurę słownikową: wiedzą, że za pomocą takich a takich sekwencji dźwięków (ciągów liter) łamią powszechnie przyjętą danej zbiorowości normę obyczajową. (2008: 19)

W języku polskim owa norma obyczajowa, pomimo zasygnalizowanych zmian mentalności lingwistycznej, wydaje się nadal obowiązywać. Jest ona także bardziej restrykcyjnie przestrzegana niż w języku hiszpańskim. Stąd przekład wulgaryzmów, wyrażen nieprzyzwoitych czy przekleństw z hiszpańskiego na polski może wiązać się nie tylko z wyzwaniem traduktologicznym polegającym na doborze odpowiednich ekwiwalentów, ale także niejednokrotnie z koniecznością przekroczenia pewnego tabu językowego. Przekonali się o tym Beata Fabjańska-Potapczuk i Carlos Marrodán Casas, autorzy przekładu na język polski jednego ze światowych bestsellerów ostatnich lat, *Cienia wiatru* Carlosa Ruiza Zafóna. Kilka reprezentatywnych przykładów zostało zaprezentowanych w tabeli:

⁴² Autocenzura może dotyczyć zarówno tekstów autorskich, jak i przekładów. Jest to proces świadomej lub nieświadomionej korekty własnej twórczości i usuwania z niej treści uznawanych za wulgarne lub kontrowersyjne i dopasowywania jej do obowiązujących konwenansów, norm, światopoglądu. Więcej na temat autocenzury w tekście Bożeny Tokarz (1995). „Tłumacz a norma językowa, forma genologiczna i wyznaczniki obyczajowości”, w: *Obyczajowość a przekład*, red. P. Fast, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, s.7-16.

	<i>La sombra del viento</i>	Tłumaczenie filologiczne	<i>Cień wiatru</i> (tłum. B. Fabjańska-Potapczuk i C. Marrodán Casas
1.	El siglo veinte es una mierda . (s.108)	Wiek dwudziesty to jedno gówno .	Wiek dwudziesty to jedno wielkie gówno . (s.126)
2.	Váyase usted a la mierda – escupí. (s.50)	–Niech pan idzie w gówno – splunąłem.	– Idź pan w cholere – splunąłem. (s. 67)
3.	– Váyase a la mierda (s.311)	– Niech pan idzie w gówno .	–A idź pan do diabła . (s.323)
4.	Tú calla, desgraciado, a ver si te pego una leche que te mando a la Rioja. (s.96)	Ty zamknij się, łachudro, bo jak ci przypierdole , to wylądujesz w la Rioja.	– a ty się ofiaro zamknij, bo jak cię huknę , to wylądujesz nad Zatoką Biskajską (s.108)

W zdaniach 1-3 pojawia się hiszpański wulgaryzm *mierda*, który dosłownie oznacza „gówno”. Jednak pomimo zbieżności semantycznej, hiszpańskie słowo charakteryzuje się znacznie mniejszym ładunkiem emocjonalnym niż polski odpowiednik ze względu na powszechną w hiszpańszczyźnie obecność, także w licznych związkach frazeologicznych. Dlatego pierwsze przytoczone zdanie, będące negatywną waloryzacją XX wieku, jest w polskim przekładzie podwójnie wzmocnione: poprzez użycie odpowiednika „gówno” oraz dzięki dodaniu określenia „jedno wielkie”. Jeżeli pierwsze wzmocnienie jest nieuniknione ze względu na fakt, iż polski rzeczownik „gówno” jest najodpowiedniejszym i pełnym ekwiwalentem hiszpańskiego *mierda*, tak dodanie przymiotnika „wielkie” jest zabiegiem frazeologiczno-stylistycznym, którego użycie zależy już bezpośrednio od wyboru tłumaczy. Co prawda w oryginale pojawia się rodzajnik *una*, który w tym kontekście można oddać jako „jedno”, a zdanie przedstawione w kolumnie „tłumaczenie filologiczne” nie brzmi najlepiej w języku polskim, być może jednak wersja „wiek dwudziesty to gówno” całkowicie by wystarczyła.

W drugim i trzecim przykładzie ponownie pojawia się wulgaryzm *mierda*, tym razem jako część związku frazeologicznego *irse a la mierda* (dosł. „iść w gówno”). Wyrażenie zostało przetłumaczone za pomocą dwóch różnych, ale synonimicznych związków frazeologicznych o podobnym ładunku emocjonalnym: „iść w cholere” i „iść do diabła”. Pomimo zastąpienia hiszpańskiego wulgaryzmu polskimi kolokwializmami, tłumaczom udaje się znakomicie oddać znaczenie i wydźwięk frazeologizmu *irse a la mierda*, który jest wyrażeniem o raczej niskim stopniu wulgarności, zbliżonym do zastosowanych polskich kolokwializmów.

Czwarty i być może najciekawszy przykład pokazuje swego rodzaju autocenzurę tłumacza. Wyrażenie *pegarle una leche a alguien* (odpowiadające polskiemu „przypierdolić”) jest bowiem znacznie wulgarniejsze niż zastosowany w przekładzie

czasownik „huknąć”. Dodatkowo następuje nieoczekiwane przesunięcie znaczeniowe związane z geografią: region *La Rioja* zostaje w polskiej wersji zastąpiony „Zatoką Biskajską”, która powinna budzić więcej skojarzeń geograficznych u polskiego czytelnika, chociaż kwestia ta jest wątpliwa, mając na względzie rosnącą popularność w Polsce hispańskich win z regionu La Rioja. Mimo to można stwierdzić, że pewna nieprzystawalność kulturowo-językowa między polskim i hiszpańskim w kwestii *uzusu* wulgaryzmów, wpływa na pojawienie się przesunięć i mikroskopijnych manipulacji w tekście przekładu, szczególnie wtedy, gdy język polski dysponuje mniejszym bogactwem określeń:

– Hablaba de **maricones**. Me consta que la **moñarra** esa frecuente su establecimiento, supongo que para comprarles novelillas románticas y pornografía (*La sombra del viento*, 164)

– O **pedałach** mówię. Wiem, że ta **ciota** często zagląda do pańskiej księgarni, jak sądzę po to, by kupić romantyczne historyjki i pornografię. (*Cień wiatru*, 148)

– Pero bueno, **el maricón** ese no es lo que me trae hasta aquí hoy. (...) Lo que me preocupa es que tengo informes de que están ustedes empleando a **un chorizo** vulgar, un indeseable de la peor calaña. (*La sombra del viento*, 165)

– No dobra, ale to **nie to pedaliszcze** mnie tu sprowadza. (...) Trapi mnie natomiast to, iż według posiadanych przeze mnie informacji zatrudniają panowie **pospolitego złodzieja**, najgorszego autoramentu szumowinę. (*Cień wiatru*, 149)

W przytoczonych obszerniejszych sekwencjach uwagę zwraca różnorodność form przekładu problematycznego poniekąd wyrazu *maricón*. W pierwszej sekwencji tłumaczenie jest dosyć dokładne, gdyż hiszpański wyraz odpowiada polskiemu pejoratywnemu określeniu „pedał”. Dodatkowo w oryginale pojawia się synonimiczny rzeczownik hiszpański określający homoseksualistę *moñarra*. Aby zachować tę różnorodność tłumacze posłużyli się innym negatywnie nacechowanym i wulgarnym określeniem z języka polskiego: „ciota”. Jednakże już na kolejnej stronie powieści ponownie pojawia się słowo *maricón*. Logicznie rzecz ujmując, należałoby i w tym wypadku posłużyć się polskim odpowiednikiem „pedał”. Tłumacze postanowili, najprawdopodobniej w celu jeszcze większego urozmaicenia tekstu w języku docelowym, zastąpić hiszpański wulgaryzm znacznie mocniejszym w wydźwięku określeniem „pedaliszcze”. Wyraz ten nie figuruje jeszcze w słownikach slangu, przekleństw czy wulgaryzmów, można się z nim jednak spotkać na forach internetowych, co oznacza, że jest on w użyciu. Najprawdopodobniej powstał na tej samej zasadzie, co słowo „kurwiszcze”, pochodzące od bodajże najpopularniejszego

polskiego przekleństwa, a oznaczające niemłodą kobietę, która zajmuje się głównie dostarczaniem uciech za pieniądze⁴³. Skoro wyraz „kurwiszcze” charakteryzuje się wyższym stopniem wulgarności niż jego źródłosłów także „pedaliszcze” przewyższa pod tym względem wulgaryzm „pedał”. Doszło zatem do większego negatywnego nacechowania przekładu w porównaniu z oryginałem. Poszukując ewentualnych źródeł manipulacji w mikrokontekście sytuacyjnym analizowanego terminu, można jedynie przypuszczać, iż mogło chodzić o zabieg kompensacji. W dalszej części oryginalnego tekstu pojawia się bowiem rzeczownik *un chorizo*, który oznacza nie tylko typowo hiszpańską kiełbasę, ale i jest potocznym określeniem pospolitego złodzieja, które według niektórych źródeł słownikowych ma znamiona wulgaryzmu o niskim stopniu dosadności. A ponieważ przytoczony fragment stanowi wypowiedź policjanta, którego język charakteryzują liczne wulgaryzmy o średnim i wysokim stopniu nacechowania, całkiem możliwe, iż użycie ekwiwalentu „pedaliszcze” w miejsce wyrazu „pedał” miało na celu zachowanie specyficznego idiolektu Javiera Fumero. To nie jedyne fragmenty *Cienia wiatru*, w których pojawia się odniesienie do homoseksualistów:

– Poco imaginaba La Pepita que su Federico – continuó el catedrático – había pasado la noche en una celda cochambrosa, donde un orfeón de macarras y navajeros se lo habían rifado cual **putón verbenero** para luego, una vez ahítos de sus carnes magras, propinarle una paliza de órdago mientras el resto de presos coreaban con alegría la “**maricón, maricón, come mierda mariposón**”. (*La sombra del viento*, 185-186)

– W najgorszych snach nie przyśniłoby się La Pepicie, że jej Federico – kontynuował profesor – spędzi noc w obrzydliwej celi, gdzie banda nożowników i złodziejasków będzie grać o biedaka jak o **odpustowe kurwiszcze**, by zaspokoiwszy już swoje podłe chucie jego mizernym ciałem, pobić do nieprzytomności, przy radosnym wtórze więźniów wrzeszczących: „**parówa, parówa, parówę do gówna**”. (*Cień wiatru*, 167)

Zacytowany fragment to część wypowiedzi profesora, który referuje losy don Federica, homoseksualisty, który został aresztowany w związku ze swoją orientacją. Warto zauważyć, iż nieprzyjemną historię don Federica przedstawia osoba z wykształceniem wyższym, co nie powoduje, iż w replice brakuje wulgaryzmów i wyrażeń dosadnych. Jest to dobry przykład potwierdzający tezę, iż w Hiszpanii używanie stylu potocznego nie uwłacza nawet profesorom. Ponownie w tekście wyjściowym pojawia się określenie *maricón* oraz jego synonim, hiszpański kolokwializm *mariposón* oznaczający mężczyznę

⁴³ Jest to drugie znaczenie wulgaryzmu „kurwiszcze”, więcej informacji na ten temat można znaleźć na stronie *Miejskiego słownika slangu* (<http://www.miejski.pl/slowo-kurwiszcze>). Jest to źródło o tyle wiarygodne, iż (w odróżnieniu od tradycyjnych słowników) jest uaktualniane przez samych użytkowników języka ulicy. Dynamika slangu i ilość tworzonych wyrażeń i zwrotów jest tak duża, że jedynie Internet oferuje możliwość uzyskania aktualnych danych na temat jego rozwoju.

zniewieściałego lub homoseksualistę. Radosne wtóry więźniów przetłumaczone na język polski brzmiałyby następująco: „pedał, pedał, je gówno, cwel”. W języku polskim istnieje kilka obraźliwych synonimów homoseksualisty. Najpopularniejsze to „pedał” oraz „ciota”, w słownikach slangu pojawia się też określenie „cwel”, rzadziej jego synonim „parówa”. Dwa ostatnie terminy („cwel” i „parówa”) pochodzą z języka więziennego i w swoim pierwotnym znaczeniu określają osobę (nie koniecznie homoseksualistę) o najniższym statusie wśród więźniów, zmuszaną do świadczenia usług seksualnych. Najprawdopodobniej status osób określanych mianem „cwel” spowodował, iż wyrażenie przeniknęło do slangu jako synonim homoseksualisty. Tłumacze w przekładzie więźniarskiego wierszyka, który w języku docelowym traci oryginalny rytm, posługują się określeniem „parówa”, jest adekwatnym do mikrokontekstu analizowanego fragmentu, jednakże o znacznie szerszym znaczeniu niż oryginalny rzeczownik *maricón* lub *mariposón*. Warto odnotować, iż po raz kolejny mamy do czynienia ze wzbogaceniem przekładu o dodatkowe elementy, tym razem są to konotacje związane z socjolektem więziennym, które nie pojawiają się w oryginale, chociaż są jak najbardziej uzasadnione kontekstem. W języku docelowym użyte zostało również najmniej rozpowszechnione wśród przeciętnych odbiorców określenie „parówa” w odniesieniu do więźnia-homoseksualisty. Jest ono znacznie rzadziej używane w porównaniu chociażby z wyrazem „cwel”, posiadającym takie samo znaczenie. Na uwagę zasługuje ponadto dokładne oddanie w języku polskim wyrażenia *putón verbenero* jako „odpustowe kurwiszcze”. Wprawdzie polski odpowiednik cechuje się wysokim stopniem wulgarności, podobnie jak hiszpańskie wyrażenie, jednak jego obecność w przekładzie świadczy o pewnej zmianie w mentalności polskiego odbiorcy oraz o tendencji wulgaryzacji języka w literaturze popularnej.

Kolejny fragment doskonale ilustruje problematykę przekładu wyrażen wulgarnych z języka hiszpańskiego na język polski. Zwroty dosadne czy przekleństwa niezależnie od języka wiążą się z określonymi sferami życia, jak fizjologia czy seksualność. Część słownictwa potocznego i wyrażen nieprzyzwoitych w języku hiszpańskim ma związek z katolicyzmem. Język polski jest pod tym względem znacznie bardziej restrykcyjny, mając na uwadze uwarunkowania społeczne i brak przyzwolenia na dane zachowania językowe:

– A mí no me venga con estas **mierdas**, porque **si me sale de los cojones** le **pego un par de hostias** y le cierro el chiringuito, ¿estamos? Pero hoy estoy de buenas, así que le voy a dejar sólo con la advertencia. (*La sombra del viento*, 70)

– **Gówna** mi tu proszę nie wciskać, **bo jak się wkurwię, to dam po pysku** i zamknę ten kramik, jasne? Ale dziś mam dzień dobroci, więc na ostrzeżeniu poprzestanę. (*Cień wiatru*, 150)

Oryginalna wypowiedź zawiera zwroty, które można zaklasyfikować jako wulgarne: *no me venga con estas mierdas, si me sale de los cojones* oraz *le pego un par de hostias*. Pierwszy z nich to wulgaryzm o średnim natężeniu oddany w języku polskim poprzez synonimiczne wyrażenie o podobnym stopniu wulgarności „gówna mi tu proszę nie wciskać”. Drugi zwrot w języku hiszpańskim oznacza dosłownie „jeżeli wyjdzie mi z jaj”, jest to dosadny sposób wyrażenia złości i niezadowolenia, stąd polskie „jak się wkurwię” jest trafnym ekwiwalentem funkcjonalnym pod względem znaczenia i stopnia wulgarności, implikując jednocześnie zmianę punktu odniesienia, czyli zazębia się z procedurą modulacji. Trzecie z kolei wyrażenie *le pego un par de hostias* jest problematyczne, gdyż zawiera konotację religijną. Pierwsze znaczenie rzeczownika *hostia* w języku hiszpańskim jest dokładnie takie samo, jak znaczenie identycznego rzeczownika w języku polskim i odnosi się do realiów obrządku katolickiego. Hiszpańszczyzna nadała temu rzeczownikowi jeszcze jedno, znacznie bardziej kolokwialne znaczenie. *Hostia* to również *golpe* (uderzenie) lub *bofetada* (policzek). W związku z brakiem odpowiednika w języku polskim, tłumacze posłużyli się ekwiwalentem funkcjonalnym „dać po pysku”. Odniesienie do religii w przekładzie znika w związku z nieprzystawalnością systemów językowych, następuje zatem proces zmiany obrazu, czyli pewnej „newmarkowej” modulacji.

Chęć odpowiedniego oddania języka wulgarne w przekładzie może niekiedy spowodować, iż pomimo dobrych intencji, w tekście docelowym pojawiają się niezamierzone ślady pracy tłumacza czy redakcji, które czytelnik jest w stanie wychwycić bez konieczności porównywania tłumaczenia z wersją oryginalną:

– ¿Tuvo usted mucho trato con el señor Fortuny en vida? – pregunté.

– De aquella manera. **Un hombre muy austero**. Me acuerdo de que, cuando me enteré de que la francesa le había dejado, le invité a venirse de putas con unos amiguetes aquí a un local fabuloso que conozco al lado de La Paloma. Para que se animase, ¿eh?, nada más. Y mire usted que dejó de dirigirme la palabra y de saludarme por la calle, como si fuese invisible. ¿Qué le parece? (*La sombra del viento*, 151)

– Był pan może w jakichś bliższych stosunkach z panem Fortuny?

– Nie bardzo. **Piczka zasadniczka**. Jak dowiedziałem się, że ta jego Francuzka go opuściła, to go zaprosiłem, by się wybrał ze mną i z moimi przyjaciółmi do wspaniałego burdelu obok La

Palomy. Ot tak, żeby się biedak rozerwał trochę, nic więcej. I proszę sobie wyobrazić, że przestał się do mnie odzywać i witać ze mną na ulicy, jakbym był powietrzem. No i co pan na to? (*Cień wiatru*, 137)

W przytoczonym fragmencie główny bohater, Daniel Sempere, prowadzi prywatne śledztwo na temat przeszłości tajemniczego powieściopisarza Juliana Caraxa i jego związków z rodziną Fortuny. W tym celu odwiedza pana Molinsa, którego wypytuje o przeszłość pana Fortuny. Pan Molins w wersji oryginalnej zaprzecza, jakoby był w bliższych stosunkach z panem Fortuny, gdyż ten był *un hombre muy austero*, czyli bardzo zasadniczym mężczyzną przestrzegającym zasad moralności. W przekładzie cechy bohatera zostały opisane za pomocą zaskakującego określenia „piczka zasadniczka”. Wprawdzie wyrażenie to odnosi się do osoby surowej i pryncypialnej, ale płci żeńskiej. Wyraz „piczka” jest bowiem dosadnym określeniem kobiecej pochwy, a sam związek wyrazowy „piczka zasadniczka” to nacechowane negatywnie określenie służbistki, zasadniczej i mało elastycznej koleżanki z pracy lub przełożonej. Stąd w przekładzie po pierwsze pojawia się eksplicytnie negatywne wartościowanie osoby pana Fortuny, które w oryginalnym i neutralnym wyrażeniu *un hombre muy austero* zostało jedynie zasugerowane. Po drugie, tłumacze (lub redaktorzy) pozostawiają ślad swojej pracy w postaci określenia mężczyzny mianem typowo kobiecym, co kłóci się z przedstawionym w całej powieści obrazem bohatera, który cech kobiecych z pewnością nie posiada. W rezultacie uważny czytelnik jest w stanie wychwycić pewną niezręczność lub brak koherencji w opisie jednej z kluczowych postaci.

Przytoczone fragmenty zaczerpnięte z oryginalnej i polskojęzycznej wersji poczytnej powieści *Cień wiatru* Carlosa Ruiza Zafóna doskonale ilustrują problem translatologiczny, jakim jest przekład wyrażen potocznych. W wielu przypadkach oddanie danego wyrazu czy formy jest niemożliwe w związku z dużymi różnicami norm społeczno-językowych. Tłumacz jest wprawdzie zobowiązany do minimalizacji strat, jednak często staje przed koniecznością wprowadzenia modyfikacji, aby tekst przekładu mógł wywołać adekwatną reakcję czytelnika kultury docelowej w stosunku do reakcji czytelnika oryginału (por. Dąbska-Prokop, 2000: 31-32). Jak można było zaobserwować, proces przekładu to ciągła walka pomiędzy wiernością oryginałowi, a autocenzurą związaną z normami językowymi kultury docelowej.

1.3. Wulgaryzmy i język potoczny w felietonach Artura Péreza-Reverte jako problem translatorski

Omawiany problem przekładu wulgaryzmów, przekleństw i slangu nie dotyczy tylko tłumaczenia powieści. Specyficznym przykładem hiszpańskiej literatury zaliczanej do masowego nurtu, są bowiem felietony poczytnego na całym świecie hiszpańskiego pisarza Artura Péreza-Reverte. Tomy *Con ánimo de ofender* i *No me cogeréis vivo* to wydane w postaci książkowej zbiory krótkich artykułów, które hiszpański autor publikuje w niedzielnym dodatku prasowym *El Semanal*. Nie jest to tak modny obecnie gatunek powieściowy, a krótkie formy, plasujące się pomiędzy reportażem a esejem, które bez wątpienia można zakwalifikować jako literaturę popularną przytaczając dwa argumenty. Po pierwsze, felietony w pierwszej kolejności docierały do odbiorców za pośrednictwem prasy, co dobitnie świadczy o nastawieniu na masowego czytelnika. Po drugie, w swoich literackich miniaturach Arturo Pérez-Reverte opisuje się soczystym językiem i charakterystycznym dziennikarskim stylem, jego styl zawiera немало elementów języka potocznego, z wulgaryzmami i kolokwializmami włącznie. Pérez-Reverte widocznie stara się przyciągnąć uwagę czytelnika za pomocą zabiegów lingwistycznych. Podobne chwytły, chociaż w mniejszym natężeniu, można spostrzec także w powieściach autora.

Na wstępie należy zaznaczyć, iż nie wszystkie wydane w Hiszpanii w postaci książkowej felietony Péreza-Reverte zostały przełożone i opublikowane w Polsce. Z dwóch pokaźnych kilkusetstronicowych tomów powstały dwa stosunkowo niewielkie objętościowo zbiory: *Życie jak w Madrycie* i *A w Madrycie nadal znakomicie* w tłumaczeniu Wojciecha Charchalisa. Można przypuszczać, że część artykułów, szczególnie teksty wyjątkowo mocno związane z hiszpańską rzeczywistością społeczno-polityczną, nie zainteresowałyby przeciętnego polskiego odbiorcy, który sięgnął wcześniej po powieści tego samego autora. Być może z tego powodu wersja polska została okrojona. Pomimo redukcji, materiał pozostaje bogaty. Na potrzeby niniejszej analizy, wybrane zostały dwa obszerne i doskonale ilustrujące styl autora fragmenty z hiszpańskiego tomu *No me cogeréis vivo* i powstałego na jego podstawie zbioru *a w Madrycie nadal znakomicie*. Pierwszy losowo wybrany fragment felietonu *Como pude vivir sin Beckham?* (po polsku *Jak mogłem żyć bez Beckhama?*) zawiera wiele wyrażen kolokwialnych oraz wulgaryzmów, które mogą stanowić poważne wyzwanie

traduktologiczne, podobnie jak niektóre kolokwialne nazwy własne nacechowane kulturowo:

¿Cómo pude vivir sin Beckham?

Les juro a ustedes por mis muertos que yo no sabía quién era Beckham. (...) Para mí todos los futbolistas son iguales, y lo mismo me da un negro que **un hijoputa** de blanco. La legítima del balompedista, la Spice pija esa, o ex, o lo que sea, sí que me sonaba de verla en la tele hace años (...) cuando estaba con las otras (...) y las discográficas sacaban cada semana un grupo de **pavas** imitándolas, **al rebufo del asunto**. Pero en fin. El caso es, como digo, que mi vida transcurría hasta hace unas semanas con absoluta normalidad, ignorante de quién era Beckham, su arte futbolero, la pasta que gana y lo guapo que es el tío. (...) y mucho me temo que de ahora en adelante, me interesen o no el fútbol, las spices pijas y las guarderías japonesas, Beckham formará parte de mi vida para siempre jamás. Que voy a tragar Beckham por un tubo, me guste o no me guste. **Por cojones**. (*No me cogeréis vivo*, 328)

Jak mogłem żyć bez Beckhama?

Przysięgam państwu na swoich zmarłych, że nie wiedziałem, kim jest Beckham. (...) Dla mnie wszyscy piłkarze są absolutnie jednakowi i taki sam jest dla mnie jakiś czarny albo inny **skurwiel** w bieli. Ślubną kopacza, tę śmieszną Spice, czy eks, zresztą mniejsza o to, przypominam sobie z telewizji sprzed kilku lat (...), kiedy była z pozostałymi (...) a na listach przebojów pojawiała się co tydzień jakaś **grupa laleczek**, które je naśladowały, **załapując się na ich pociąg**. No cóż, chodzi o to, jak mówiłem, że moje życie toczyło się absolutnie normalnie do pewnego dnia kilka tygodni temu, w błogiej niewiedzy, kim jest Beckham, jaki jest jego piłkarski kunszt, ile zarabia i w ogóle, jaki z niego śliczny facet. (...) i poważnie się obawiam, że do tej chwili, czy będę się interesował piłką nożną czy nie, smutnymi Spice i japońskimi przedszkolami, Beckham na zawsze pozostanie już częścią mojego życia. Że będę wciągał Beckhama przez słomkę, czy mi się to podoba czy nie. **Ja pierdolę**. (*A w Madrycie nadal znakomicie*, 68)

Jak można zaobserwować, wybór kolokwializmów i wulgaryzmów w przedstawionym fragmencie jest obfity pod względem znaczeniowym i formalnym. Arturo Pérez-Reverte posługuje się wyrażeniami o różnym stopniu nacechowania, aby nadać swoim tekstom specyficzny, ironiczny i potoczny charakter. Dzięki tym zabiegom tekst pisany staje się odbiciem ustnej relacji. Sposób konstruowania wypowiedzi oraz znaczący procent zwrotów z języka potocznego sprawiają, iż felietony autora (którego w tym przypadku można identyfikować z narratorem, jako że felietony mają częściowo charakter autoreferencjalny) nabierają cech wypowiedzi ustnej, dzięki czemu czytelnik może odnieść wrażenie, iż jest w trakcie wysłuchiwanie opinii autora-narratora na dany temat. Stąd odpowiedni przekład kolokwializmów i wyrażen nieprzyzwoitych jest istotny, gdyż tekst w języku docelowym winien spowodować u czytelnika przekładu adekwatną reakcję, co tekst oryginalny u czytelnika kultury wyjściowej. „Adekwatność rozumiana w sposób bardzo szeroki oznaczać więc może świadome dostosowanie się do gustów, potrzeb czy wymagań odbiorców w języku docelowym” (Dąbbska-Prokop, 2000: 31), jednakże należy dodać, iż przekład powinien być również adekwatny w stosunku do tekstu wyjściowego. Zatem adekwatność jest pojęciem

wielowymiarowym, które bierze pod uwagę zarówno możliwą reakcję czytelnika kultury docelowej, jak i charakterystykę i tzw. dominantę translatorską⁴⁴ w tekście wyjściowym.

Ponieważ przytoczony fragment zawiera liczne elementy języka potocznego, aby ułatwić analizę, najciekawsze z nich zostały ujęte w tabeli:

	<i>Cómo pude vivir sin Beckham?</i>	<i>Jak mogłem żyć bez Beckhama?</i> (tłum. Wojciech Charchalis)
1.	Un hijoputa	Skurwiel
2.	Un grupo de pavas	Grupa laleczek
3.	Al rebufo del asunto	Załamując się na ich pociąg
4.	Por cojones	Ja pierdolę

Na wstępie warto powtórzyć, iż w przekładzie felietonów Péreza-Reverte należy nie tylko zachować pewną dawkę potoczności i językowej swobody, ale i mieć na względzie oczekiwania czytelnika kultury docelowej oraz lingwistyczne konwenanse języka przekładu. Ilustruje to przykład 1. Często używany w mowie hiszpański rzeczownik *hijoputa* może zostać oddany w języku polskim za pomocą wyrazów: „skurwysyn”, „sukinsyn”, „skurczybyk” czy „skurwiel”, z czego pierwsze dwie wersje wydają się częściej używane, niż dwie kolejne. W polskiej wersji zastosowany został rzeczownik „skurwiel”, którego stopień wulgarności jest wprawdzie wyższy w porównaniu z oryginałem, jednakże oddaje on w pełni zamysł autora-narratora, który podkreśla, iż piłka nożna jest mu całkowicie obojętna. Na uwagę zasługuje przekład nieujętego w tabeli rzeczownika *balompedista* (od *el balón pie* – mniej popularnej niż *el fútbol* nazwy piłki nożnej), który stanowi rzadziej używaną formę określania piłkarza. W wersji polskojęzycznej został on oddany za pomocą wyrazu „kopacz”, a nie „piłkarz” (w języku hiszpańskim *el futbolista*), co również przyczynia się do zachowania stylizacji tekstu na wypowiedź ustną.

⁴⁴ Jest to zespół cech i zabiegów stylistycznych, które składają się na czynnik sensotwórczy i klucz do treści tekstu. Istnieją dwa pojęcia dominanty. Stworzona przez Stanisława Barańczaka w książce *Ocalone w tłumaczeniu* dominanta semantyczna, która wymaga „bezwartunkowego ocalenia w procesie przekładu” (2004: 16), stając się tym samym tym elementem, który należy bezwzględnie zachować podczas tłumaczenia. Propozycja Barańczaka nie dla wszystkich okazała się wystarczająca, dlatego Anna Bednarczyk w szkicu pt. *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej* poszukuje odpowiedzi na pytanie o rolę dominanty/dominant w przekładzie oraz o jej dyferencjację w przypadku różnych osób biorących udział w procesie przekładu. Jeżeli Barańczak stwierdza, iż istnieje główna i obiektywna dominanta semantyczna, tak Bednarczyk stara się dowieść, iż dominant translatorskich może być kilka i nie zawsze są one w pełni obiektywne. Pomimo różnic w podejściu, Anna Bednarczyk i Stanisław Barańczak są zgodni w kwestii ogólnej definicji dominanty translatorskiej czy semantycznej jako zespołu elementów, które należy „ocalić w tłumaczeniu”, dlatego pojęcia te są synonimami.

Ponadto interesującym wyrażeniem użytym przez Artura Péreza-Reverte w przytoczonym fragmencie felietonu jest *un grupo de pavas* (przykład 2). Wprawdzie hiszpański rzeczownik *pava* oznacza samicę indyka, w języku potocznym zwykło się go używać, aby określić dziewczynę pustą, pozbawioną wdzięku. W przekładzie na język polski pojawia się zatem ekwiwalent funkcjonalny z elementem modulacji, czyli drobną zmianą perspektywy. W potocznej polszczyźnie bowiem dziewczyny puste, sztuczne, plastikowe, bez gracji i obycia zwykło nazywać się „lalkami” lub „laleczkami”, a nie „indyczkami”. Istnieje jednak możliwość zastosowania w tym kontekście również potocznego określenia związanego z ptactwem domowym. Kobiety o niskim ilorazie inteligencji często nazywane były „gęsiami” lub „gąskami”, jednak zaproponowany w polskiej wersji rzeczownik „laleczka” jest obecnie częściej używany, podczas gdy „gęś” w języku potocznym funkcjonuje rzadziej, jest to już swego rodzaju kolokwialny archaizm. Równie intrygujący okazuje się przekład wyrażenia *al rebufo del asunto* (przykład nr 3). Sam rzeczownik *rebufo* oznacza „odrzut” czy „ruch powietrza wokół lufy w momencie wystrzału” lub „gwałtowne poruszenie powietrza wokół rury wydechowej w momencie odpalania silnika”, itp. Jest to termin specjalistyczny, który przedostał się do hiszpańskiego języka potocznego. Wyrażenie *hacer algo al rebufo de* odnosi się w pewnym stopniu do pierwotnego znaczenia rzeczownika *rebufo* i oznacza dosłownie „dokonywać czegoś, wykorzystując odrzut, wybuch, ruch powietrza”, czyli jest równoważny z takimi wyrażeniami jak „robić coś na fali danego wydarzenia” lub „wykorzystywać trend, modę”. W felietonie Péreza-Reverte wyrażenie *al rebufo del asunto* pojawia się, aby scharakteryzować sytuację na światowym rynku muzycznym w momencie pojawienia się zespołu *Spice girls*. Zespół zdobył taką popularność, iż wytwórnie płytowe, wykorzystując nowy trend na rynku, seryjnie produkowały podobne dziewczęce zespoły, aby zarobić na „odrzucie” wyprodukowanym przez „rozruch silnika” zwanego *Spice girls*. W polskojęzycznej wersji tekstu to problematyczne hiszpańskie wyrażenie zostało przetłumaczone za pomocą ekwiwalentu funkcjonalnego „załapując się na ich pociąg”, który doskonale oddaje stopień potoczności hiszpańskojęzycznego pierwowzoru dzięki użyciu kolokwialnego czasownika „załapać się” oraz, podobnie jak *al rebufo de*, zawiera element związany z techniką i mechaniką.

Arturo Pérez-Reverte kończy pierwszy akapit wyrażeniem o średnim stopniu natężenia wulgarności: *por cojones* (przykład 4), dosł. „przez jaja”. Wyrażenie to można

przetłumaczyć opisowo jako „z własnej woli, ale bez ważnego powodu”. Zatem hiszpański związek wyrazowy to wulgarniejsza wersja polskiego „chcąc, nie chcąc”. W przekładzie na język polski pojawia się natomiast wulgaryzm „ja pierdolę!”, którego głównym celem jest przekazanie takich emocji, jak zniesmaczenie czy zdenerwowanie opisaną sytuacją. Dochodzi zatem do kolejnego przesunięcia znaczeniowego. Hiszpańskojęzyczny związek wyrazowy o średnim stopniu wulgarności, który w oryginale zwraca uwagę czytelnika, iż narrator czuje się wystawiony na bombardowanie informacjami o Davidzie Beckhamie, w przekładzie na zostaje zastąpiony silniejszym wulgaryzmem, który spełnia funkcję ekspresywną, przekazując tym samym uczucie ogromnego niezadowolenia narratora z opisywanej sytuacji. Ponownie wybór translatologiczny powoduje drobne przesunięcie znaczeniowe i niewielką zmianę wydźwięku całego akapitu. Jeżeli w oryginale narrator podkreśla jedynie swoją bezwolność, a podenerwowanie i niezadowolenie z opisywanej sytuacji jest wyrażone w sposób implicytny dzięki użyciu ironii, narrator w tekście docelowym jest znacznie bardziej dosłowny i przedstawia swoje uczucia otwarcie, konkludując akapit ekspresywnym wulgaryzmem „ja pierdolę”, co sprawia, iż polskojęzyczna wersja felietonu jest bardziej dosłowna, przez co zostaje w niewielkim, ale znaczącym stopniu zubożona o element ironii, a wzbogacona o dodatkowe elementy wartościujące negatywnie opisywane zdarzenie.

Aby wyciągnąć miarodajne wnioski, warto przyjrzeć się jeszcze jednemu, losowo wybranemu fragmentowi innego felietonu Artura Péreza-Reverte i jego tłumaczeniu na język polski:

Vomitando el yogur

Lo mismo también las ve pasar el perro inglés, porque siempre me las cruzo cerca de su esquina. Y son alumnas, me parece. De algo. **Modelillos pedorras con aspiraciones**. Van en grupitos, con bolsas en la mano, altas y flaquísimas, mirando al horizonte como si anduvieran por esa pasarela de modelos donde sueñan - **las pobres gilipollas** - con hacerse famosas y, lo que ya sería el non plus ultra de la fama y del glamour - otras terminan en putas a secas. (...) Las veo pasar, digo, **con menos carnes que una bicicleta**, tan **esqueléticas** que entran ganas de invitarlas en *Pans and Company*, que está allí cerca, en plan come algo hija, por Dios, que tú te verás muy Esther Cañadas y muy fashion, o así, pero la verdad es que da lástima veros a la Cañadas y a ti. (*No me cogereís vivo*, 159)

Wymiotując jogurtem

Może angielski pies też widział, jak przechodziły, bo zawsze mijam się z nimi na rogu przy jego domu. I wydaje mi się, że one są studentkami czegoś. **Stódkopierdzące modelecзки z pretensjami**. Chodzą grupkami z torebkami w rękach, wysokie i okropnie chude, gapiąc się w przestrzeń, jakby szły po wybiegu, gdzie w marzeniach – **biedne idiotki** – zdobywają sławę i to, co byłoby już najwyższym szczytem sławy i chwały, inne zostają dziwkami tak po prostu (...) Widzę je, jak przechodzą **plaskie jak decha**, tak **szkieletyczne**, że ma się ochotę zaprosić je do *Pans and Company*, które mieści się w pobliżu, żeby biedaczki wreszcie coś

zjadły, na Boga, bo może wyglądają jak Esther Cañadas i w ogóle bardzo modnie, ale żał patrzeć na tę Cañadas i na nie zresztą też. (*A w Madrycie nadal znakomicie*, 38).

Tematem artykułu *Vomitando el yogur* są obserwacje autora-narratora na temat kobiet, które za wzór piękna uważają anorektyczne modelki. Przytoczony obszerny fragment felietonu również obfituje w słownictwo potoczne. Stąd, ograniczając się jedynie do najbardziej przydatnych dla niniejszej analizy przykładów, wybrane zostały cztery przejawy językowej swobody, które świadczą o stylizacji tekstu na język mówiony. Wybrane elementy ponownie zostały umieszczone w tabeli:

	<i>Vomitando el yogur</i>	<i>Wymiotując jogurtem</i> (przekł. Wojciech Charchalis)
1.	Modelillos pedorras	Słodkopierdzące modelecзки
2.	Las pobres gilipollas	Biedne idiotki
3.	Con menos carnes que una bicicleta	Płaskie jak decha
4.	Esqueléticas	Szkieletyczne

Negatywny stosunek narratora-autora do przedstawicielek płci pięknej, które za wszelką cenę chcą upodobnić się do modelek z okładek czasopism został wyrażony na początku tekstu poprzez użycie nacechowanego pejoratywnie określenia *modelillos pedorras* (przykład 1). Zastosowanie zdrobnienia *modelillos* zamiast neutralnego rzeczownika *modelos* oraz okraszenie go przymiotnikiem *pedorras* sprawia, iż lektura zostaje ukierunkowana od samego początku. Wprawdzie w pierwszym znaczeniu przymiotnik *pedorro/-a* oznacza osobę „pierdzącą”, często zatruwającą otoczenie tak zwanymi „gazami”, jednakże w języku potocznym przymiotnik odnosi się do osoby głupiej i zarozumiałej, może też oznaczać coś złej jakości. Stąd *modelillos pedorras* to nic innego jak „głupie modelecзки” lub po prostu „modelecзки pożał się Boże”, „od siedmiu boleści”. W polskim przekładzie pojawia się jednak inne rozwiązanie „słodkopierdzące modelecзки”. Niewątpliwie użycie przymiotnika „słodkopierdzące” pozwala zachować pierwsze znaczenie hiszpańskiego przymiotnika *pedorras* związane z funkcjami organizmu, jednak polski odpowiednik funkcjonuje w innym kontekście znaczeniowym. Określając osobę jako „słodkopierdzącą”, ironicznie charakteryzujemy ją jako „miłą aż do przesady” i „egzaltowaną”, odnosząc się w szczególności do jej sposobu bycia oraz formy wysławiania się. W felietonie opisywane bohaterki pozostają nieme, narrator ocenia negatywnie ich zachowanie, a nie zdolności intelektualne i sposób wysławiania się. *Modelillos* Péreza-Reverte są głupie i zarozumiałe, bo podążają za negatywnymi

i wykreowanymi przez prasę wzorcami, podczas gdy w polskiej wersji dochodzi do wzbogacenia opisywanych postaci o takie cechy jak przymilność i egzaltacja. W dalszej części zdania pojawia się dodatkowy element charakterystyki felietonowych modelek: *modelillos pedorras con aspiraciones* w języku hiszpańskim *tener aspiraciones* odpowiada polskiemu wyrażeniu „mieć aspiracje do czegoś”, czyli „charakteryzować się dążeniem do osiągnięcia zamierzonego, zazwyczaj ambitnego, celu”. W przekładzie i w tym elemencie dochodzi do kolejnego przesunięcia znaczeniowego, gdyż „słodkopierdzące modeleczki” to dziewczęta „z pretensjami”. Są to zatem osoby nie tylko przeziębione i egzaltowane, ale posiadające przesadnie wysokie mniemanie o swojej powierzchowności. Mimo że oba obrazy modelek, w oryginale i w przekładzie, są pod wieloma względami zbieżne z ogólnie funkcjonującym stereotypem, jednakże nie sposób nie zauważyć różnicy. Wybrane przez tłumacza techniki przekładu elementów języka potocznego, chociaż zachowują ducha i styl pierwowzoru, powodują powstanie odmiennego obrazu dziewcząt w oryginale i w przekładzie. W rezultacie wersja polskojęzyczna staje się bogatsza w treść, dodane zostały bowiem pewne elementy, które w eksplicytnym opisie modelek w języku hiszpańskim nie występują, mogą jednak pojawić się podczas samej lektury, w formie skojarzeń wynikających z tekstu, ale niebędących jego eksplicytną częścią. Ten proces zależy jednak od osobistych doświadczeń i interpretacji samego czytelnika.

W przykładzie 2 pojawia się znany już z innych tekstów wyraz *gilipollas*, występujący tym razem w funkcji rzeczownikowej. W przypadku analizy wcześniejszych przykładów można było stwierdzić, iż leksem ten został uznany za wulgaryzm o dużej sile rażenia, jednakże, w związku z jego powszechnym użyciem w potocznej hiszpańszczyźnie, jego stopień wulgarności uległ osłabieniu. Stąd przekład analizowanego rzeczownika za pomocą polskiego odpowiednika „idiotki” świetnie oddaje funkcjonowanie wulgaryzmu we współczesnym języku hiszpańskim.

W zacytowanym fragmencie narrator nie stroni od podkreślania swojej pejoratywnej oceny zachowania kobiet aspirujących do bycia modelkami. Ich wygląd oceniany jest negatywnie, są to dziewczyny przerażająco chude, co zostało dodatkowo podkreślone poprzez zastosowanie kolokwialnego porównania metaforycznego *con menos carnes que una bicicleta* (dosł. „z mniejszą ilością ciała niż rower”, przykład 3). To sugestywne porównanie pozwala czytelnikowi wyobrazić sobie, o jakim typie kobiecej urody mowa. Przyrównanie modelek do ram od roweru podkreśla, iż nie tylko nie mają

one ani grama tłuszczu, są także pozbawione mięśni. Porównanie równoważne z takimi frazeologizmami jak „chude jak szczapa” zostało w przetłumaczone jako: „płaskie jak decha”. Taki wybór prowadzi do kolejnego niewielkiego przesunięcia znaczeniowego w obrębie fragmentu. Zaproponowane rozwiązanie zwraca bowiem uwagę jedynie na jeden aspekt przeraźliwej chudości bohaterek: brak biustu, względnie brak pupy, a nie odnosi się do całej sylwetki. Jest to zaskakujące rozwiązanie, gdyż obfitość biustu tylko w pewnej części zależy od obfitości kształtów, w znacznie mierze kształt i rozmiar kobiecych piersi zależy od predyspozycji genetycznych i hormonalnych. W przekładzie dochodzi do zmiany perspektywy w stosunku do oryginału, jednak jest to szczegół, który zostaje od razu złagodzony kolejnym, niezwykle trafnym wyborem translatorskim. Zaraz po analizowanym porównaniu pojawia się podkreślający je przymiotnik *esqueléticas* (dosł. „szkieletowe”, przykład 4). W języku hiszpańskim wspomniany wyraz funkcjonuje zarówno jako określenie układu kostnego (*sistema esquelético*), jak i może odnosić się do osób, będąc wówczas synonimem takich określeń, jak *muy flaco* (bardzo chudy) lub neologizm *anoréxico* (anorektyczny). Język polski nie dysponuje takim wyborem przymiotników określających chorobliwą chudość, stąd w przekładzie zaistniała konieczność zastosowania neologizmu „szkieletyczne”. Mimo iż wspomnianego przymiotnika nie ma w słowniku języka polskiego, czytelnik tekstu docelowego jest w stanie zrozumieć jego znaczenie i odczytać go w danym kontekście zgodnie z duchem oryginału. Takie rozwiązanie niweluje jednocześnie zasygnalizowane przesunięcie znaczeniowe związane ze zmianą perspektywy w przekładzie porównania *con menos carnes que una bicicleta*.

W obu zaprezentowanych fragmentach felietonów Artura Péreza-Reverte pojawiła się bogaty repertuar różnego rodzaju przejawów języka potocznego od kolokwializmów, po wyrażenia uznane za wulgarne i nieprzyzwoite. Użycie tak specyficznego słownictwa pozwoliło, aby podczas lektury odbiorca mógł odnieść wrażenie, iż nie czyta, a słucha opowieści autora-narratora lub jego zdania na dany temat. Pod tym względem przekład felietonów na język polski zachowuje styl i zamierzenie autora oryginału. Nawet jeżeli dochodzi do mniej lub bardziej poważnych przesunięć znaczeniowych w zakresie przekładu wulgaryzmów czy kolokwializmów, czytelnik tekstu docelowego z zasady nie posiada możliwości konfrontacji czytanego przekładu z oryginałem. Przeciętny odbiorca przekładu może jednak odnieść wrażenie, iż hiszpański autor, subtelny i merytoryczny w konstruowaniu narracji swych powieści,

w felietonach pokazuje rubaszne i ekspresywne drugie oblicze. Polska wersja artykułów jest bowiem bardziej eksplicytna, częściej pojawiają się obrazy konkretne i dosadne, a oryginalna ironia musi ustąpić im miejsca. W oryginale natomiast różnica między stylem Péreza-Reverte powieściopisarza i Péreza-Reverte felietonisty jest zauważalna, ale nie aż tak widoczna.

1.4. Przekleństwa w popularnej literaturze młodzieżowej: Maite Carranza i *Klan wilczycy* w przekładzie na język polski

Przytoczone do tej pory przykłady tłumaczenia slangu, przekleństw i wulgaryzmów czy to z języka polskiego na hiszpański, czy z hiszpańskiego na polski, pochodziły z pozycji przeznaczonych dla czytelników dorosłych. Mimo że *Saga o GERALCIE z Rivii* Andrzeja Sapkowskiego czy *Cień wiatru* Carlosa Ruiza Zafóna znalazły swoich miłośników wśród młodszych odbiorców, ich potencjalnym czytelnikiem modelowym zawsze była osoba dorosła. Stąd tłumacze mogli pozwolić sobie na większą swobodę w przekładzie wyrażen uznawanych za nieprzyzwoite czy wulgarne. Rodzi się zatem pytanie, czy w tłumaczeniu tekstu przeznaczonego pierwotnie dla młodszego odbiorcy tłumacz równie dokładnie starałby się oddać występujące w oryginale elementy języka potocznego? a może doszłoby do modyfikacji i autocenzury tłumaczeniowej związanej z charakterystyką potencjalnego odbiorcy? Aby odpowiedzieć na te pytania warto przeanalizować tłumaczenie na język polski powieści dla młodzieży autorstwa Maite Carranzy pod tytułem *El Clan de la Loba* (po polsku *Klan wilczycy*). Jest to wydana w Polsce w przekładzie Marcina Sarny pierwsza część poczytnej w Hiszpanii trylogii przeznaczonej przede wszystkim dla nastoletnich dziewcząt. Seria znana pod nazwą *La guerra de las brujas*, czyli po polsku *Wojna czarownic*, przedstawia walkę między dobrymi a złymi czarownicami należącymi do dwóch klanów. „Białe” czarownice z klanów Omar żyły od zawsze w ukryciu przed okrutnymi czarownicami Odish, czekając, aż wypełni się proroctwo i wybranka zakończy odwieczny konflikt. Akcja powieści zaczyna się, gdy uznana za wybrankę rudowłosa Selene z Klanu wilczycy znika. Na ratunek podąża jej córka Anaíd. Podczas podróży w poszukiwaniu matki, dziewczynka odkrywa swoje niezwykle możliwości i dziedzictwo przodków. Mimo że seria przeznaczona jest dla hiszpańskich nastolatek, autorka od czasu do czasu używa

jednak najbardziej rozpowszechnionych w języku hiszpańskim przekleństw i kolokwializmów o niskim stopniu wulgarności.

Podobnie jak w przypadku analizowanej wcześniej literatury dla dorosłych, tak i u Maite Carranzy pojawia się popularny i wieloznaczny wyraz *mierda*, tak w funkcji przekleństwa, jak i w potocznych związkach frazeologicznym, co potwierdza wcześniej wyrażoną opinię, iż wulgaryzmy o niskim i średnim stopniu nacechowania są w języku hiszpańskim na porządku dziennym, występują bowiem nawet w literaturze młodzieżowej. W analizowanych do tej pory przykładach mieliśmy do czynienia z trzema zasadniczymi procedurami przekładowymi. W zależności od funkcji czy kontekstu, tłumacze albo posługiwali się bezpośrednim odpowiednikiem *mierda* - „gówno”, albo posługiwali się ekwiwalentem funkcjonalnym o podobnym stopniu nacechowania, zazwyczaj, nie stroniąc od opcji o wyższej sile nacechowania, rzadziej wybierał opcję najbliższego synonimu. Funkcjonowanie wulgaryzmu *mierda* w powieści Maite Carranzy, tłumaczenie dosłowne oraz przekład analizowanego wyrazu zaproponowany przez Marcina Sarneę przedstawia tabela:

	<i>El clan de la loba</i>	Tłumaczenie dosłowne	<i>Klan wilczycy</i> (tłum. Marcin Sarna)
1.	¡ Mierda! Con lo sencillo que parecía cuando esa maniobra la hacía Selene (s.101)	Gówno! a wydawało się to takie proste, gdy ten manewr wykonywała Selene.	Do licha! a Selene potrafiła to robić tak cicho. (s.169)
2.	En el suelo había las huellas mojadas de unos zapatos que no eran los suyos. Mierda . La habían descubierto. (s.145)	Na podłodze pozostały mokre ślady jakiś butów, które nie należały do niej. Gówno . Nakryli ją.	Na podłodze widniały mokre ślady butów, jej ślady. Cholera , pewnie ją nakryją. (s.241)
3.	– ¡ Mierda! – exclamó Anaíd, dándose cuenta de la trampa. – Cuando luches, nunca escuches a tu oponente. Otra vez. (s.161)	– Gówno! – krzyknęła Anaíd zdając sobie sprawę z pułapki. – Gdy będziesz walczyć, nigdy nie słuchaj twojego przeciwnika. Jeszcze raz.	– Psiakrew! – krzyknęła, zorientowawszy się, że wpadła w zasadzkę. – Kiedy walczysz, nigdy nie wsłuchuj się w słowa wypowiedane przez twoją przeciwniczkę, Jeszcze raz. (s.268)
4.	Pero la respuesta de Clodia fue agresiva. – No me toques, chivata de mierda . (s.173)	Ale odpowiedź Clodii była agresywna. – Nie dotykaj mnie, gówniana donosicielko .	Odpowiedź Clodii była jednak agresywna. Nie próbuj mnie dotknąć kapusiu zbolały . s.289
5.	– ¡Ohhh..., vete a la mierda! – rugió Clodia obligándola a sentarse. –Eres asquerosamente autosuficiente. (s 186)	– Oooch... idź w gówno! – warknęła Clodia zmuszając ją, by usiadła – Jesteś obrzydliwie samowystarczalna.	– Oooch... spadaj na drzewo! – warknęła Clodia, zmuszając Anaíd by usiadła. – Jesteś obrzydliwie samowystarczalna. (s.309)

6.	Se quedó paralizada delante de la puerta de su casa. Mierda , las llaves. Su juego se había quedado en Taormina. (s.202)	Pozostała sparaliżowana przed drzwiami swojego domu. Gówno , klucze. Jej komplet został w Taorminie.	Kiedy dotarła do swojego domu, stanęła przed drzwiami jak sparaliżowana... Niech to szlag , klucze! Zostały w Taorminie. (s.336)
7.	De pronto Anaíd se llevó las manos a la cabeza. – ¡ Mierda ! (s.228)	Nagle Anaíd złapała się za głowę. – Gówno !	Nagle Anaíd złapała się za głowę. – a niech to ! (s.378)

Jak można zaobserwować, w powieści Maite Carranzy *mierda*, wulgaryzm o średnim stopniu nacechowania, najczęściej występuje w funkcji wykrzyknika:

Tekst wyjściowy	Tekst docelowy
<i>mierda</i>	„do licha” (przykład 1) „cholera” (przykład 2) „psiakrew” (przykład 3) „niech to szlag” (przykład 6) „a niech to” (przykład 7)

W pięciu przytoczonych fragmentach tłumacz zdecydował się na pięć różnych rozwiązań, zależnie od mikrokontekstu wypowiedzi. Z zaproponowanych opcji polski ekwiwalent funkcjonalny „cholera”, jak w przykładzie 2, najlepiej oddaje stopień wulgarności i nacechowania wyrazu *mierda* w funkcji wykrzyknikowej pomimo modulacji obrazu w oryginale i przekładzie. Jednak, na pięć fragmentów, tylko raz tłumacz decyduje się na użycie tej właśnie polskiej opcji. W pozostałych czterech przypadkach pojawiają się znacznie słabsze przekleństwa, które można zaklasyfikować jako elementy języka potocznego, ale nie jako wyrażenia nawet w niewielkim stopniu ordynarne. Jednym z możliwych powodów takiego wyboru tłumaczeniowego może być profil postaci, która w danym momencie książki decyduje się w swojej replice na użycie przekleństwa. W większości zaprezentowanych przykładów postacią, która może pozwolić sobie na drobne przekleństwo, jak *mierda*, w momencie silnych emocji, jest nastoletnia Anaíd. W tekście docelowym większość przekleństw została zastąpiona ekwiwalentami, które wprawdzie spełniają taką samą funkcję, ale ich stopień nacechowania jest niższy. Możliwym wytłumaczeniem zastosowania ekwiwalentów o niższym stopniu nacechowania może być fakt wzięcia pod uwagę potencjalnego czytelnika, a raczej potencjalnej czytelniczki tekstu docelowego. Powieść Maite Carranzy skierowana jest do młodych dziewcząt, nastolatek, których zachowanie językowe jest

kształtowane także poprzez lektury. Taka sytuacja wyjściowa mogła wpłynąć na zastosowanie łagodniejszych ekwiwalentów funkcjonalnych wykrzyknika *mierda*.

Analiza przekładu dwóch pozostałych fragmentów, w których pojawia się wyraz *mierda* potwierdza odnotowaną tendencję łagodzenia stopnia nacechowania leksemu *mierda* w przekładzie. Wyrażenie *chivata de mierda* (dosł. „gówniana donosicielka”, przykład 4) zostało przełożone za pomocą ciekawej frazy „kapuś zbolały”. W tłumaczeniu nie tylko zanika odniesienie do ekskrementów zastąpione mniej wulgarnym, a bardziej potocznym przymiotnikiem „zbolały”, jednocześnie zastosowany w przekładzie związek wyrazowy staje się mniej ekspresywny i obraźliwy niż jego hiszpański odpowiednik. Dochodzi do złagodzenia obelgi, być może ponownie jest to wynik wzięcia pod uwagę profilu potencjalnego czytelnika tekstu docelowego. Podobny zabieg złagodzenia, a może nawet autocenzury, można stwierdzić w przypadku tłumaczenia kolokwialnego frazeologizmu *vete a la mierda*, który został oddany w języku polskim za pomocą potocznego wyrażenia „spadaj na drzewo”. Chociaż polski odpowiednik pełni taką samą funkcję i charakteryzuje się zbliżonym do oryginalnego wyrażenia znaczeniem, jego stopień nacechowania jest zdecydowanie niższy. W dodatku, ten sam frazeologizm występujący w powieściach skierowanych wstępnie do odbiorcy dorosłego najczęściej tłumaczony był znacznie dosadniej. Język polski dysponuje silniejszymi ekwiwalentami funkcjonalnymi jak: „iść w cholerę” czy „iść do diabła”, które klasyfikowane są jako wyrażenia potoczne, a nie wulgarne.

1.5. Wulgaryzmy a przekład literacki - podsumowanie

Reasumując, mimo że w oryginalnej wersji powieści młodzieżowej *Klan wilczy* pojawiają się niekiedy wulgaryzmy i przekleństwa, w przekładzie na język polski zostały one złagodzone i zastąpione ekwiwalentami funkcjonalnymi o znacznie niższym stopniu wulgarności. Tego typu zabiegi nie występowały w przypadku przekładu powieści *Cień wiatru* Carlosa Ruiza Zafóna, której potencjalnym i modelowym czytelnikiem jest osoba dorosła, mimo że sam tekst znalazł miłośników także wśród nastoletnich odbiorców. Należy mieć na względzie, iż sam przekład wulgaryzmów, przekleństw czy wyrażen potocznych w dużej mierze zależy od osoby tłumacza, który może okazać się w swej pracy mniej lub bardziej zachowawczy. Jednakże nie można wykluczyć, iż jednym z czynników łagodzenia wulgaryzmów w tekście przeznaczonym dla młodzieży oraz ich

pozostawiania, a nawet wzmacniania, w powieściach „dla dorosłych” jest kierowanie się potrzebami potencjalnego i modelowego czytelnika tekstu docelowego oraz uwarunkowaniami społecznymi i nawykami czytelnicznymi funkcjonującymi w kulturze docelowej.

Biorąc pod uwagę zarówno przykłady tłumaczenia literatury popularnej z języka polskiego na język hiszpański, jak i przekłady z języka hiszpańskiego na język polski, nie sposób nie zgodzić się z uwagami Michała Garcarza, specjalisty od tłumaczenia slangu w filmie, który stwierdza, iż „slang jak i potoczna odmiana języka nie będą nigdy ujęte w ujednolicone i stałe ramy terminologiczne, ze względu na swój zmienny charakter i niemożność realizowania całościowej zmiany mentalności ludzi jako populacji” (2007: 191). Uwagi te okazują się równie zasadne w stosunku do przekładu literackiego.

Przytoczone przykłady nie tylko ilustrują, jak trudnym zadaniem jest tłumaczenie wulgaryzmów i wyrażen potocznych, ale wskazują jednocześnie pewne tendencje związane z wyborem stosownej w danym mikrokontekście techniki czy procedury tłumaczeniowej. Zarówno w przekładach literatury polskiej na język hiszpański, jak i we fragmentach tłumaczeń literatury hiszpańskiej na język polski, można zaobserwować, iż tłumacze najczęściej poszukują ekwiwalentów funkcjonalnych dla pojawiających się w tekście oryginalnym wulgaryzmów, przekleństw, elementów potocznego rejestru języka, etc. Wybór tej techniki tłumaczeniowej można w większości przypadków wyjaśnić nieprzystawalnością systemów językowych. Chociaż, jak można było zauważyć podczas analizy, zdarzają się również wybory translatorskie podyktowane nie tyle różnicami między językiem wyjściowym i docelowym, co indywidualną wizją i interpretacją tłumacza. Anna Legeżyńska podkreśla, iż kluczowym elementem procesu translatorskiego jest „wybór”, którego tłumacz musi dokonywać na każdym kroku, pozostawiając w tekście docelowym ślady swojej interwencji, niektóre konieczne, inne zbędne:

W tłumaczeniu musi jednak istnieć względna równowaga między udziałem autora i przekładającego. (...) Najczęściej przekład jest dwuautorski i heterofoniczny – głosy autora i tłumacza tworzą swoisty kontrapunkt (1999: 29-30).

Figura tłumacza w procesie przekładu nie stanowi zatem „przejrzystego filtra”, przez który przechodzi tekst oryginalny. A produkt tego procesu – tekst w języku docelowym – zależy wyłącznie od jego kompetencji i wyborów przez niego podjętych. W przekładzie wulgaryzmów i elementów rejestru potocznego, które charakteryzują się silnym

nacechowaniem emocjonalnym oraz są uwarunkowane społecznie i kulturowo, nie istnieje jedna stosowna i zalecana procedura tłumaczeniowa.

Myśląc o tłumaczeniu slangu, tłumacz musi stale pamiętać o wszystkich użytkownikach języka, zarówno tych, którzy się nim nie posługują, jak i tych, którzy nie tylko się nim posługują, ale także się z nim utożsamiają. Slang powinien być traktowany jako „żywy” społecznie organizm (Garcarz, 2007: 48).

Dobra intuicja przekładającego to warunek konieczny zachowania wspomnianej przez Legeżyńską równowagi między wizją autora oryginału a interpretacją tej wizji przez tłumacza, także w przypadku przekładu literatury popularnej. Ma to szczególne znaczenie właśnie w przypadku wulgaryzmów, obsceny, przekleństw i rejestru potocznego, które łączą się z konkretnym elementem rzeczywistości ich użytkowników, stanowiąc nieformalny sposób komunikacji osadzony w określonym wymiarze społecznym (por. Szczerbowski, 1998: 68). Obecność „językowego luzu” i niemałej dawki potoczności pozwala potencjalnemu czytelnikowi na pewną dozę relaksu, co zwiększa przyjemność czerpaną z lektury.

2. Przekład komizmu, czyli od gier słownych do potęgi ironii

Pojęcie komizmu zostało zdefiniowane jako jedna z kategorii estetycznych określających właściwości charakterystyczne dla pewnych konfiguracji zjawisk, wydarzeń, środków, które wywołują u odbiorcy reakcję w postaci śmiechu lub ogólnie pojętej wesołości. Niemniej jednak w teorii literatury panuje duże zróżnicowanie terminologiczne co do rozróżnienia jego przejawów. Komizm może przybierać bowiem najróżniejsze formy. Nie wchodząc w szczegóły, można wyróżnić komizm elementarny, jakim jest chociażby komizm sytuacyjny, oraz komizm złożony, wymagający refleksji, będący elementem krytyki społecznej. Przykładami komizmu złożonego mogą być satyra, humor, ironia czy groteska (por. Sławiński, 2008: 251). Warto dodać, iż humor stanowi jedną z postaci komizmu. Cechuje go, w odróżnieniu od satyry, skupienie na dostrzeganiu zabawnych stron życia, bez elementu krytyki i moralizatorstwa (por. Teodorowicz-Hellman, 1997: 198). Podział na komizm prosty i złożony stanowi jednak pewne uogólnienie, gdyż humor, dowcip, czy komizm to kategorie względne i wielopostaciowe, uwarunkowane przez zespół czynników psychologicznych, sytuacyjnych, społecznych, charakterystycznych dla danego polisystemu kultury (por. Jędrzejko, 1997: 77). Jak dodaje Bogumiła Kaniewska: „komizm to najbardziej

tajemnicza spośród wszystkich kategorii estetycznych – mechanizm wywoływania śmiechu opiera się wszelkim wyjaśnieniom” (1997: 126). Zatem racjonalne wytłumaczenie przyczyn i czynników wywołujących śmiech okazuje się niemożliwe. Niewątpliwie tak zwany efekt komiczny czy humorystyczny może mieć charakter werbalny (komizm słowny, dowcip żart językowy), który wymaga pewnej aktywności intelektualnej, lub niewerbalny (wspomniany już komizm prosty, sytuacyjny), uznawany za najprostszą odmianę komizmu, wynikający z powtarzalności lub z zaskoczenia czytelnika. Nie wymaga od odbiorcy głębszej refleksji, cechuje go bowiem mechaniczność.

We współczesnej literaturze popularnej autorzy często posługują się zarówno komizmem elementarnym, jak i jego bardziej złożonymi formami, które znacząco wpływają na sposób zorganizowania dzieła literackiego. W powieściach popularnych odnaleźć można szeroko pojęty humor, gry słowne, a także elementy ironii, które być może nie wywołują w czytelniku radosnego śmiechu, a cyniczny półuśmiech, zmuszając do refleksji. Nierzadko wprowadzanie elementów humorystycznych związane jest z wykorzystaniem wieloznaczności slangu czy semantycznej lub etymologicznej zabawy wulgaryzmami i ich źródłosłowem. Komizm stanowi jednakowo jedno z podstawowych narzędzi literackich, stąd jego zachowanie w przekładzie staje się kwestią strategiczną. „Tłumacz powinien wykazać daleko idącą dbałość o przekazanie organizacji tekstu zgodnie z funkcją autoteliczną dzieła literackiego, zwaną niekiedy funkcją poetycką” (Krysztofiak, 1996: 83). Każdy tekst literacki posiada serię immamentnych cech (związanych z użyciem konkretnych środków stylistycznych), których ilość stanowi o indywidualnym stylu autora. Wśród nich znajdują się formy szeroko rozumianego komizmu, takie jak humor, gry słowne czy ironia.

Nie istnieje jednak uniwersalna procedura, którą może posłużyć się tłumacz w momencie przekładu humoru. Głównym jego celem jest możliwie najbardziej adekwatne w stosunku do tekstu wyjściowego oddanie w tekście docelowym zamysłu autora oryginału. Stąd przetłumaczenie elementów komizmu na język docelowy zależeć będzie w dużej mierze od funkcji i charakterystyki użytych przez autora środków oraz wrażliwości i poczucia humoru tłumacza. Jak precyzuje Marzena Perek (1995: 194), wprowadzając „humor można potraktować jako przetłumaczalny lub nieprzetłumaczalny (...), należy mimo wszystko coś z nim zrobić”. Rozwiązania są rozmaite i zależą od możliwości lub niemożliwości odtworzenia komizmu w języku docelowym.

Najskuteczniejsze w translatologii jest zatem podejście pragmatyczne, zgodnie z którym istotą komizmu staje się jego przekładalność. Pozwala to wyróżnić dwie istotne dla teorii przekładu postaci komizmu: efekt humorystyczny generowany jest przez mechanizmy językowe oraz pozajęzykowe źródło śmiechu tkwiące w konstrukcji postaci lub przedstawionej sytuacji (por. Kaniewska, 1997: 126-127).

Jednym z najczęściej spotykanych figur słów, które występują w literaturze, tak współczesnej, jak dawnej, są gry słowne, stanowiące element komizmu językowego. Gry słowne bazują najczęściej na zjawiskach językowych polisemii i homonimii, co staje się źródłem problemów tłumaczeniowych (por. Hejwowski, 2004: 106). „Gra słów jest jedną z wielu form komizmu językowego i kulturowego (...), której technika polega na odejściu od zwyczajowej normy językowo-pragmatycznej znanej odbiorcy” (Wowro, 2005: 197). Wieloznaczność wyrazów i wyrażeń oraz zabawy z ich formalnym czy fonetycznym podobieństwem mają najczęściej na celu wywołanie efektu humorystycznego. Jak stwierdza Maria Krysztofiak, jest to także zabieg „ukazujący skomplikowaną strukturę semantyczną słowa” (1996: 95), który jednocześnie polega na przekształceniach technicznych wyrazu, a nie nowym nazwaniu danej rzeczy lub zjawiska, stąd gra słowna pozostaje figurą słów, nie tropem stylistycznym, co warto podkreślić.

Sam fakt złamania istniejącej normy językowo-kulturowej może mieć miejsce na różnych poziomach, co implikuje konieczność wyróżnienia kilku typów gier słownych. W tej materii Feidhof wyróżnia trzy grupy gier słownych: gry językiem, gry treścią oraz gry językiem i treścią (por. Wowro, 2005: 198). Tadeusz Szczerbowski (1997: 39) stwierdza natomiast, iż mimo że termin „gra słowna” odnosi się raczej do gry semantycznej słowem, a „gra językowa” polega na zabawie materiałem językowym w szerszym zakresie, obecnie obie nazwy są powszechnie uznawane za synonimiczne i nie ma między nimi klarownych rozróżnień definicyjnych. Dlatego w niniejszej rozprawie terminy te będą stosowane zamiennie.

Tłumacz, który w procesie przekładu napotyka na swej drodze jedną z takich słownych igraszek autora, może zastosować kilka technik, w zależności od możliwości języka, na który przekłada. W pierwszej kolejności może spróbować oddać daną grę słowną w języku docelowym. Jeśli to okaże się niemożliwe, może oryginalny zabieg objaśnić lub przenieść dosłownie, nie stosując wyjaśnienia. W przypadku nieprzekładalności danej gry słownej, aby nie zubożyć przekładu, zawsze można

zastosować trzecie rozwiązanie: zastąpić ją ekwiwalentną konstrukcją w języku docelowym (por. Perek, 1995: 194). Samo zachowanie efektu humorystycznego zależy w dużej mierze od zdolności tłumacza, którego zadaniem jest nie tylko grę odnaleźć i przeanalizować jej funkcję w tekście, ale także wybrać odpowiednią technikę tłumaczeniową. Warto zaznaczyć, iż w związku z nieprzystawalnością systemów językowych, rzadko istnieje możliwość dokładnego przekładu gier słownych czy kalamburów, a problem tłumaczeniowy staje się wyjątkowo wyrazisty, gdy tekst wyjściowy jest silnie uwarunkowany historycznie, obyczajowo lub politycznie (por. Jędrzejko, 1997: 77). W większości przypadków w przekładzie konieczne jest stosowanie ekwiwalentów i technik kompensacyjnych. Gry słowne stanowią zatem jedno z najtrudniejszych wyzwań przekładu nie tylko ze względu na pożądany efekt humorystyczny, który wywołują, ale również w związku ze swoją wielofunkcyjnością w tekście wyjściowym (por. Newmark, 1995: 292).

Zupełnie inaczej przedstawia się problematyka związana z przekładem ironii, która również buduje komizm, ale jest właściwością stylu autora „polegającą na sprzeczności między dosłownym znaczeniem wypowiedzi, a jej znaczeniem właściwym, niewyrażonym wprost” (Sławiński, 2008: 221). Sygnałem ironiczności w rozmowie może być mimika, intonacja lub okoliczności wypowiedzi. W tekście literackim ironia może mieć charakter satyryczny, stanowić formę dowcipu lub przejaw sarkazmu (por. Teodorowicz-Hellman, 1997: 199). Retoryka klasyczna uznaje gry słowne za podstawę wielu figur zwanych figurami słów. Z kolei pozornie nieco im pokrewna ironia, żywiąc się przede wszystkim przekształceniami w zakresie semantyki, powinna być zaliczona do tropów⁴⁵. Odczytanie ironii w dużej mierze zależy nie tylko od zdolności autora w konstruowaniu wypowiedzi, ale i od predyspozycji czytelnika. Jak stwierdza Marta Mateo Martínez-Bartolomé (1995: 68-70), w większości analiz poświęconych zagadnieniu ironii w przekładzie teoretycy skupiali się na określaniu stopnia trudności procesu tłumaczenia humoru wynikającego z zastosowania ironii oraz dywagowali nad przekładalnością ironii jako takiej. Badaczka podkreśla jednak, iż przekład ironii jest zadaniem stosunkowo łatwym w porównaniu z tłumaczeniem innych elementów komizmu, które opierają się na grach językowych czy kulturowych. W przypadku ironii

⁴⁵ Korzystam z podziału za: Jerzy Ziomek, *Retoryka opisowa* (2000: 202). Por. także dyskusję na temat przynależności klasyfikacyjnej oraz charakteru ironii: C. Kerbrat-Orecchioni: *Ironia jako trop*, oraz D.S. Muecke: *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, w: *Ironia*, pod redakcją M. Głowińskiego.

wystarczy bowiem zachować oryginalną sprzeczność między warstwą językową a właściwym znaczeniem danego fragmentu, który został uznany za ironiczny.

Podobnie jak w przypadku gier słownych, tak i przekład ironii nie sprowadza się do zastosowania jednego prawidłowego tłumaczeniowego paradygmatu. Wybór stosownej procedury tłumaczeniowej zależy w dużej mierze od funkcji ironii w tekście, jej rodzaju oraz od spersonalizowanego stylu autora, który wymienionym tropem się posługuje. Edward Balcerzan przestrzega jednak przed nadmierną gorliwością: „nierzadko nie ma konieczności przeinaczeń, a mimo to tłumacz wtrąca się, przejmuje inicjatywę stylistyczną, łąduje się w miejsce twórcy, zaczyna pisać w imieniu autora” (2009: 122).

W dalszej części analizy przedstawione zostaną przykłady tłumaczenia gier słownych oraz ironii, zaczerpnięte z wybranych dzieł, które nie tylko zilustrują różnorodność możliwych do zastosowania technik i procedur tłumaczeniowych, ale także wykażą, jak ważnym elementem jest humor w literaturze popularnej, a w konsekwencji jego odpowiedni przekład, który musi dostosować się do zasad funkcjonowania szeroko pojętej popkultury.

2.1. Gry słowne przemieszane z ironią w prozie Andrzeja Sapkowskiego i ich przekład na język hiszpański

Jedną z cech twórczości Andrzeja Sapkowskiego jest ironiczne poczucie humoru, które przejawia się, między innymi, poprzez użycie gier słownych i ironii. W artykule poświęconym językowej kreacji świata w opowiadaniach z wiedźmińskiego cyklu, Ewa Urbańska-Mazuruk podkreśla, iż wartością dodaną lingwistycznych zabaw autora jest duża dawka humoru, która sprawia, iż czytelnik nie odczuwa znużenia lekturą. „Oczywiście, zamiast stosować różne chwytły, mógłby autor po prostu opisać dane sytuacje, ale wówczas tekst nie byłby tak komunikatywny” (2009: 204). Dominika Materska i Ewa Popiołek (1994) wyróżniają „trzy gry Sapkowskiego”: grę intertekstualną i interkulturową (zwaną przez autorki „grą z tym, co było”), grę językiem i grę z czytelnikiem. Stwierdzają tym samym, iż warstwa humorystyczna dzieł polskiego pisarza *fantasy* nie wynika jedynie ze zręcznej manipulacji środkami językowymi i kulturowymi, ale i ze świadomego łamania „kodu literatury *fantasy*”. W *Sadze o wiedźminie* bohaterowie rozmawiają o magii nie jako o serii praktyk okultystycznych,

ale używając języka pseudo-naukowego, a nawet medycznego. Sapkowski miesza rejestry językowe, sprawia, iż w jego opowiadaniach i powieściach kolokwializmy i wulgaryzmy mieszają się z językiem poetyckim i wzniosłym, co samo w sobie daje efekt komiczny (Materska & Popiołek, 1994). Humor zawarty w twórczości autora to humor ironiczny, jak stwierdza Juan Manuel Santiago w swojej recenzji hiszpańskiego wydania *Ostatniego życzenia*:

Sapkowski dekonstruuje polskie społeczeństwo okresu przejścia (...) w dziele pełnym ironii, którego nie powinno się jednak zaliczać w poczet literatury humorystycznej. Historie Sapkowskiego, mimo że bawią, są cyniczne, wywołują śmiech dzięki szyderstwu. (2003: 40, przekład własny) ⁴⁶

Zabiegi humorystyczne stosowane przez Andrzeja Sapkowskiego w *Sadze o wiedźminie* można zatem podzielić na trzy podstawowe grupy: gry językowe polegające na zabawie słowami, ich wieloznacznością lub formą, gry słowno-kulturowe, gdy procesowi łamania kodu językowego towarzyszy dodatkowe odniesienie do rzeczywistości kultury wyjściowej (jak użycie przysłowia czy aluzji) oraz ironia i sarkazm. Wszystkie te elementy składają się na wyjątkowy styl polskiego autora i mogą stanowić poważne wyzwanie tłumaczeniowe, gdyż to właśnie swoisty humor Sapkowskiego sprawia, iż jego twórczość przyciąga kolejne pokolenia czytelników pomimo upływu czasu.

Niewątpliwie jedną z głównych zalet *Sagi o wiedźminie* jest konstrukcja użytych w niej dialogów. To właśnie w rozmowach bohaterów pojawia się większość zastosowanych przez autora gier słownych. Zabawy językowe w prozie Sapkowskiego polegają na wykorzystaniu słów jako tworzywa do formowania nowych, prawdopodobnych i poprawnych słowotwórczo, lecz nieistniejących wyrazów, co dosyć często daje efekt humorystyczny, jak w opowiadaniu *Ziarno prawdy*:

– Czego chcesz? Skąd się tu wzięłeś?
– Zabłądziłem – skłamał wiedźmin.
– Zabłądziłeś – powtórzył potwór, wykrzywiając paszczę w groźnym grymasie. – No to się **wybłądź**. (*Ostatnie życzenie*, 49)

– ¿Qué quieres? ¿De dónde has salido?
– Equivoqué el camino – mintió el brujo.
– Equivocaste el camino – repitió el monstruo, abriendo la boca en un gesto amenazador—. Pues entonces **desequívocate**. (*El último deseo*, 44)

Przytoczony cytat stanowi fragment rozmowy wiedźmina Geralta z Nivellenem, szlachcicem, który został przemieniony w bestię, iż całe opowiadanie stanowi bowiem

⁴⁶ „Sapkowski deconstruye una sociedad polaca en tránsito (...) en una obra plena de ironía que, sin embargo, no debemos confundir con literatura humorística. Aunque diviertan y arranquen alguna carcajada, las historias de Sapkowski son cínicas, hacen reír por la vía del sardonismo”.

intertekstualną i prześmiewczą grę z baśnią *Piękna i bestia*. Andrzej Sapkowski przedstawia jednak swoją wersję tej opowieści, w której Nivellen (bestia) nie jest zaczarowanym przystojnym księciem, a otyłym, niezbyt atrakcyjnym i biegłym w prawieniu złośliwości, szlachcicem, który chce powrócić do swojej dawnej postaci. Dlatego płaci córkom pobliskich mieszkańców, mając nadzieję, że jeżeli któraś z nich spędzi z nim cały rok, czar zostanie zdjęty. W wyniku pewnych okoliczności Geralt przybywa w tamte strony i zostaje wynajęty do rozwiązania tajemnicy zamordowanych w pobliżu domu Nivellena kobiet. Przedstawiony fragment to początek znajomości obu bohaterów, w którym przejawia się skłonność Nivellena do złośliwych, ale zabawnych uwag. Gdy Geralt tłumaczy swoją wizytę „zabłędzeniem”, potwór bez wahania stwierdza „zabłądziłeś (...) no to się wybądź”. Autor, tworząc wypowiedź Nivellena, zastosował neologizm „wybłądzić” będący antonimem czasownika „zabłądzić”. Neologizm został utworzony na zasadzie analogii między przeciwstawnymi czasownikami jak: „zapłatać” i „wyplatać” czy „zawinać” i „wywinać”. Zastosowanie neologizmu sprawia, iż wypowiedź w szerszym kontekście nabiera cech komizmu, co determinuje dalszy pozytywny odbiór postaci bestii przez potencjalnego odbiorcę. Trudność w oddaniu oryginalnego zabiegu w języku hiszpańskim wynikała w znaczącej mierze z nieprzystawalności systemów językowych. Hiszpańskie czasowniki, w odróżnieniu od czasowników w języku polskim, nie dzielą się na dokonane czy niedokonane, aspekt wyrażany jest za pomocą odpowiednich czasów, a nie samych form czasownikowych, jak to ma miejsce po polsku. Tłumacz przygód wiedźmina na język hiszpański musiał zastosować inne rozwiązanie. W tekście docelowym zamiast czasownika „zabłądzić” (dosł. *perderse*, *extraviarse*) użyte zostało wyrażenie *equivocar el camino* (dosł. „pomylić drogę”). Takie rozwiązanie dało tłumaczowi możliwość odtworzenia oryginalnego zabiegu stylistycznego poprzez stworzenie neologizmu za pomocą dodania przedrostka *des-*, który denotuje negację lub zmianę znaczenia na przeciwstawne, jak to się dzieje w przypadku czasownika *confiar* (ufać) i jego antonim *desconfiar* (nie ufać). Zastąpienie w przekładzie czasownika *perderse* formą *equivocarse* dało możliwość zastosowania niespotykanego dotąd w języku hiszpańskim czasownika *desequivocarse*, co w rezultacie pozwoliło uzyskać adekwatny do oryginału efekt końcowy.

Podobne zabiegi stylistyczno-komiczne, które świadczą o zamiłowaniu pisarza do zabaw językiem, można zaobserwować w całej *Sadze o Geralcie z Rivii*. Dla potwierdzenia tej tendencji posłuży nam przykład zaczerpnięty z czwartego tomu serii

pt. *Czas pogardy*, w którym zaobserwować można ciekawą grę opartą na wieloznaczności i wielofunkcyjności polskiego rzeczownika „wzgląd”:

- Jaki jest twój stosunek do kobiet, Geralt?
- Słucham?(...)
- Vilgefortz uśmiechnął się.
- Pytałem – przypomniął – o twoje poglądy **względem** relacji między mężczyzną a kobietą.
- **Względem jakiego względu tej relacji?** (*Czas pogardy*, 136)

- ¿Cuáles son tus relaciones con las mujeres, Geralt?
- ¿Cómo? (...)
- Vilgefortz sonrió.
- Te he preguntado – le recordó – acerca de tu opinión **en lo relativo a la relación** entre el hombre y la mujer.
- **¿En lo relativo a qué relación de esta relación?** (*Tiempo de odio*, 109)

W tekście wyjściowym trzykrotnie użyty został rzeczownik „wzgląd”, dwukrotnie w funkcji przyimkowej („względem”, czyli „w stosunku do”) i raz w funkcji rzeczownika (w znaczeniu „aspekt”). Wielokrotne powtórzenie tego wyrazu w połączeniu z niespodziewanie osobistym tematem przesłuchania, któremu poddawany jest Geralt, sprawia, iż wypowiedzi głównego bohatera nabierają znamion ironii, dzięki czemu można odnieść wrażenie, iż wiedźmin nie traktuje zadawanych mu pytań poważnie, a nawet szydzi z przesłuchującego go Vilgefortza⁴⁷. Poczucie humoru wiedźmina, postaci poniekąd tragicznej w swym ogólnym wydźwięku, nie może być rubaszne. Wypowiedzi Geralta cechuje ironia i sarkazm, które, jak w przytoczonym przykładzie, mogą wywołać uśmiech, niebędący jednak wynikiem rozbawienia, a charakterystycznego poczucia humoru i indywidualnego stylu samego autora oraz językowego zróżnicowania postaci. Tłumacz bezbłędnie rozszyfrował zastosowany przez Sapkowskiego zabieg. W przekładzie na język hiszpański pojawia się więc analogiczna gra z wieloznacznością i wielofunkcyjnością rzeczownika *relación* („relacja”, „aspekt”, „wzgląd”) i przymiotnika *relativo* w wyrażeniu *en lo relativo a* („względem”). Uzyskany w przekładzie efekt jest porównywalny z oryginałem pod względem potencjalnej reakcji czytelnika. Warto jednak odnotować jedną drobną różnicę. W tekście oryginalnym autor do swojej gry używa jedynie rzeczownika „wzgląd”, natomiast w przekładzie po pierwsze, akcent przełożony został na formę *relación* (po polsku „relacja”), po drugie, zastosowane wyrażenie *en lo relativo a* wzmacnia zabawę językową pod względem formalno-

⁴⁷ Podczas spotkania na Thanedd Vilgefortz z Roggeveen objawia się w roli *alter ego* głównego bohatera. Jak zauważa Katarzyna Kaczor charakteryzując postać Vilgefortza: „z Geralem łączy go: pochodzenie, potencjał magiczny, przynależność do bractwa, która sytuuje go poza społeczeństwem, biegłość posługiwania się orężem, miłość do czarodziejki (...) oraz wytrwałość w poszukiwaniu Ciri; różni: status, motywacje, finał miłosnej historii i cel, w jakim obaj podążają za dziedziczką Cintry. To co ich łączy i dzieli, czyni z czarodzieja *Cień* wiedźmina” (2006: 27).

fonetycznym (powtórzenie spółgłoski „r” aż pięć razy w dwóch ostatnich zdaniach fragmentu) oraz morfologiczno-znaczeniowym (słowa *relación* i *relativo* mają ten sam rdzeń słowotwórczy).

Aby uzyskać efekt komizmu w *Sadze o Geralcie z Rivii*, Sapkowski wykorzystuje również istniejące związki między językiem standardowym a slangiem. Część słownictwa należącego do standardowego języka polskiego funkcjonuje również w języku potocznym, ale w innym niż pierwsze znaczeniu. Autor opiera się na polisemii w kreowaniu gier słownych, które stanowią jeden z elementów składowych jego pisarskiego stylu oraz mają na celu skupić uwagę czytelnika i uczynić tekst bardziej komunikatywnym. Podobny zabieg pojawia się w opowiadaniu *Ostatnie życzenie* z pierwszego tomu przygód wiedźmina Geralta pod tym samym tytułem:

– a niech sobie śpi – zgodził się wiedźmin. – Mam **interes** nie do twojego pana, ale do damy, która tu przebywa.

– Masz **interes** powiadasz – odźwierny, jak się okazało, był człowiekiem dowcipnym, co zadziwiało u kogoś tej postury i aparycji. – To idź do **zamtuza** i zrób z **niego** użytek. Wynocha. (*Ostatnie życzenie*, 229)

– Déjale que duerma – accedió el brujo –. No traigo **asuntos** para tu señor sino para la dama que está aquí alojada.

– Tienes un **asunto**, dices. – El portero, al parecer, era una persona bromista, lo que resultaba sorprendente para alguien de su postura y apariencia –. Entonces vete a la **mancebía**, vagabundo, y haz uso de **ella**. Largo. (*El último deseo*, 205)

Zaprezentowana gra słowna opiera się na wieloznaczności polskiego rzeczownika „interes”, który oznacza „sprawę do załatwienia”, „pożytek”, „korzyść”, „zysk”, ale w języku potocznym jest jedną z eufemistycznych form określania męskiego członka. Dlatego też w przytoczonym fragmencie tekstu wyjściowego, gdy Geralt stwierdza, że ma „interes” nie do mężczyzny, który mieszka w danym budynku, a do damy, która z nim w tej chwili przebywa, „odźwierny” wysyła bohatera do „zamtuza” (czyli domu publicznego), aby „zrobił z niego użytek” („z interesu” lub „z zamtuza”). Autor wykorzystuje zatem podwójne znaczenie słowa „interes”. Celowo użyty został również zaimek „niego”, który może odnosić się tak do „zamtuza”, jak i do rzeczonyj części ciała głównego bohatera. Gra słowna została dodatkowo i eksplicitnie podkreślona komentarzem narratora: „odźwierny, jak się okazało, był człowiekiem dowcipnym”.

Przekład tego typu gry słownej to prawdziwe wyzwanie, gdyż implikuje odnalezienie takiego ekwiwalentu w języku docelowym, który zawierałby w sobie wszystkie cechy semantyczne oryginalnej jednostki językowej (por. Wowro, 2005: 202). Często system języka wyjściowego jest tak różny od systemu języka docelowego, że

znalezienie ekwiwalentu, którego użycie pozwoliłoby uzyskać w przekładzie adekwatny efekt w stosunku do tekstu wyjściowego jest niemożliwe. Tak też się dzieje w przypadku tłumaczenia przytoczonego fragmentu na język hiszpański. Zastosowany w tekście docelowym rzeczownik *asunto*, jako ekwiwalent oryginalnego leksemu „interes”, oddaje jedynie pierwsze znaczenie polskiego słowa, czyli „kwestia”, „sprawa do załatwienia”, co sprawia, że w przekładzie automatycznie znika oryginalna aluzja seksualna. W konsekwencji druga część wypowiedzi odzwiernego przestaje mieć jakikolwiek związek ze znaczeniem rzeczownika *asunto* i odnosi się jedynie do wyrazu *mancebía* (archaizm, który doskonale oddaje polski rzeczownik „zamtuz”), a możliwa interpretacja fragmentu przez hiszpańskojęzycznego czytelnika zasadniczo się zmienia: odzwierne po wysłuchaniu prośby Geralta myśli, że ten chce się zabawić z damą przebywającą u jego pana, stąd wysyła go do *mancebía* („zamtuza”). Modyfikację widać wyraźnie w porównaniu *haz uso de ella* i „zrób z niego użytek”. Polski zaimek „niego” odnosić się może tak do rzeczownika „interes”, jak „zamtuz”, podczas gdy hiszpański zaimek *ella* odnosi się jedynie do rzeczownika w rodzaju żeńskim, czyli *la mancebía*, rzeczownik *el asunto* jest bowiem rodzaju męskiego. Można stwierdzić, iż w przekładzie dochodzi do zmiany perspektywy i możliwej interpretacji tekstu docelowego w wyniku niemożności oddania oryginalnej polisemii. Wprawdzie oryginalna gra językowa znika w tłumaczeniu, jednak sarkazm rozmowy jest na tyle silny, iż pomimo strat, jego część zostaje zachowana. Warto podkreślić, iż tłumacz ma świadomość tej straty i stara się ją w pewnym stopniu zrekompensować poprzez wprowadzenie w wersji hiszpańskojęzycznej słowa *wagabundo* („włóczęgo”), wyzwiska skierowanego w stronę głównego bohatera, co stanowi rodzaj kompensacji kolokwialnego tonu i stylu repliki odzwiernego. Jednakże brak możliwości zachowania gry słownej w języku docelowym sprawia, iż oryginalny zamysł autora traci na swej mocy.

Homonimia lub wieloznaczność słów i wyrażeń oraz zabawy z ich formalnym czy fonetycznym podobieństwem stanowią podstawę wielu gier słownych w twórczości Andrzeja Sapkowskiego, co stanowi o trudności przekładu *Sagi o wiedźminie* na jakikolwiek inny język. Kreatywność autora pod tym względem nie zna granic, a tłumacz może natrafić na niespodzianki stylistyczne w postaci rymowanek:

– Ja wiem jedno: żadem szermierz, jakiego znam, nie może równać się z Geralem z Rivii, Białym Wilkiem. Dlatego nie wierzę, by ów mógł zostać pokonany w walce, jak utrzymuje pan krasnolud.

– **Każdy szermierz dupa, kiedy wrogów kupa** – rzekł sentencjonalnie Sheldon Skaggs.– Tak mawiają elfy.

– Elfy – oświadczył zimno wysoki, jasnowłosy przedstawiciel Starszego Ludu (...) – nie zwykły się tak ordynarnie wyrażać. (*Krew elfów*, 15)

– Yo sé una: cosa: ningún espadachín que haya conocido o conozca puede compararse a Geralt de Rivia, el Lobo Blanco. Por eso no creo que pudiera ser vencido en lucha, como mantiene el señor enano.

– **Todo espada sólo es mierda, si mil enemigos lo cercan** – dijo sentencioso Sheldon Skaggs. – Tal hablan los elfos.

– Los elfos – afirmó con frialdad el rubio y alto representante del Antiguo Pueblo (...) – no acostumbran a expresarse con tanta ordinariiez. (*La sangre de los elfos*, 10)

Zaprezentowany fragment stanowi część rozmowy o umiejętnościach szermierczych Geralta z Rivii. Dyskutanci należą do różnych ras, reprezentują inne królestwa, ale wszyscy zebrali się, by wysłuchać jednej ze znakomitych pieśni mistrza Jaskra. Po czysto artystycznej części przedstawienia, widownia głośno debatuje (pod nieobecność głównego bohatera jaskrowej ballady) na temat prawdopodobieństwa przedstawionych przez poetę wydarzeń. Tym samym zebrani wyrażają swe wątpliwości co do dokonań Geralta z Rivii. Jeden z zebranych, krasnolud Sheldon Skaggs, kwituje dyskusję znaną tylko jemu elficką rymowaną sentencją: „każdy szermierz dupa, kiedy wrogów kupa”. Jak można wywnioskować z dalszego rozwoju rozmowy, sentencja ta elfom nie jest znana. Sapkowski wkłada w usta rubasznego krasnoluda charakterystyczną dla idiolektu postaci sentencję, która zabawnie podsumowuje stanowisko Sheldona Skaggsa, stanowiąc jednocześnie element komiczny w przytoczonym fragmencie. Ten na pozór mało skomplikowany zabieg może w rzeczywistości stanowić poważne wyzwanie traduktologiczne. Po pierwsze, jest to rymowana sentencja złożona z dwóch oddzielnych części. Każda część składa się z sześciu sylab, co nadaje zdaniu charakterystyczny rytm i sylabotonizm. Po drugie, z pozoru prosty i trywialny rym: „dupa – kupa” niezwykle przemyślany i dokładny, dwa końcowe wyrazy różnią się jedynie pierwszą literą. Ważna jest również wieloznaczność rymujących się wyrazów. Rzeczownik „dupa” staje się metaforycznym określeniem oznaczającym „osobę nieporadną”, natomiast wyraz „kupa” odnosi się do „dużej liczby”, „nagromadzenia”. Jednak, jeżeli przyjrzeć się bliżej konstrukcji sentencji, nie sposób nie docenić doboru tych dwóch wyrazów w danym mikrokontekście. Zatem nie tylko wspomniane rzeczowniki się rymują, ale jednocześnie ich pospolite znaczenia: „dupa” jako „tylna część ciała” i „kupa” jako „ekskrementy”, idealnie ze sobą współgrają. Na pozornie prostą grę językową składa się szereg czynników, które sprawiają, iż potencjalny czytelnik być może właśnie w tym momencie się uśmiechnie. Zaprezentowany zabieg stylistyczny okazał się na tyle skomplikowany,

iż w przekładzie na język hiszpański sentencja nie tylko traci swój oryginalny i dokładny rytm oraz charakterystyczny rytm, ale i element komizmu. Pomimo wspomnianej już nieprzystawalności systemów językowych, tłumacz stara się zachować chociaż niewielki ułamek oryginalnej gry słownej. W zastosowanym w tłumaczeniu zdaniu: *todo espada sólo es mierda, si mil enemigos lo cercan* (dosł. „każdy szermierz to tylko gówno, jeżeli otacza go tysiąc wrogów”) pojawia się bowiem podwójny asonans: *mierda* – *cercan*. Dodatkowo, jeżeli podczas liczenia sylab zastosowana zostanie popularną w hiszpańskiej poezji *synalefa* (połączenie dwóch sylab w jedną, jeżeli pierwsza z nich kończy się, a druga zaczyna na samogłoskę) można dojść do wniosku, że ilość sylab przed i po przecinku jest w wersji hiszpańskojęzycznej zbliżona: to-**does**-pa-da-só-**loes**-mier-da (8 sylab) i si-mil-e-ne-mi-gos-lo-cer-can (9 sylab). Jednak, to co wywołuje efekt humorystyczny w wersji polskojęzycznej, czyli wybór i zastosowanie dwuznacznych rzeczowników „dupa” i „kupa”, zanika w tekście docelowym, gdyż hiszpański wyraz *culo* („dupa”) nie funkcjonuje jako metafora osoby słabej i nieporadnej. Dlatego też, jedynym elementem rubaszości w przekładzie jest użycie wulgaryzmu *mierda* o średnio-niskim stopniu nacechowania.

Komizm w dziełach Sapkowskiego opiera się nie tylko na zabawie formą i znaczeniem. Wiele zastosowanych zabiegów to ironiczne językowo-kulturowe kalambury, które łączą w sobie element lingwistycznej zabawy z grą z przyzwyczajeniami czytelnickimi i oczekiwaniami potencjalnego odbiorcy. Polegają one na modyfikacji popularnych w języku polskim wyrażen idiomatycznych, kolokacji i przysłów. Chwyty te mogą stanowić podstawowy element konstrukcji obszernego fragmentu lub całego opowiadania (w przypadku dwóch pierwszych tomów serii), a ich pochopte tłumaczenie na język docelowy może łatwo zaowocować zaburzeniem spójności świata przedstawionego w utworze. Dobrym przykładem tego typu gry językowo-kulturowej zawierającej frazeologizm jest fragment opowiadania *Trochę poświęcenia*:

Geralt tłumaczył szybko, starając się nie być wulgarny. Nie bardzo wyszło (...)
 – Bezwstydna dziwka! – wrzasnął. – Zimna makrela! Niech sobie znajdzie dorsza!
 – Co on powiedział? – zacięła się Sh’eenaz, podrywając.
 – Że nie chce mieć ogona!
 – To powiedz mu... **Powiedz mu, żeby się wysuszył!**
 – Co ona powiedziała?
 – Powiedziała – przetłumaczył wiedźmin. – **Żebyś się utopił.** (*Miecz przeznaczenia*, 172)

Geralt tradujo con rapidez, intentando no ser vulgar. No lo consiguió (...)

- ¡Puta indecorosa! – gritó – ¡Sardina fría! ¡Qué se busque un bacalao!
- ¿Qué ha dicho? – se interesó Sh'eenaz, nadando más cerca.
- ¡Que no quiere tener cola!
- ¡Pues dile... **dile que se seque!**
- ¿Qué ha dicho?
- Ha dicho – tradujo el brujo – **que te ahogues.** (*La espada del destino*, 129)

W przytoczonym fragmencie Geralt pośredniczy w rozmowie księcia z syreną. Wątek zaczerpnięty z baśni Andersena został znacząco zmodyfikowany. Zakochany w syrenie książę pragnie, aby ta stała się człowiekiem. Bohaterka natomiast, mimo że odwzajemnia książęce uczucie, chce, by to ukochany wykazał odrobinę zaangażowania i zmienił się w trytona. Wiedźmin Geralt pełni w rozmowie funkcję tłumacza, a zaprezentowany cytat to zakończenie pertraktacji między parą zakochanych. Autor, kończąc burzliwą kłótnię kochanków, decyduje się na grę językową z wykorzystaniem potocznego wyrażenia „żebyś się utopił”. Ponieważ rozmowa odbywa się między człowiekiem, a syreną, mamy do czynienia z dwojaką percepcją rzeczywistości, a wiedźmin w funkcji tłumacza powinien owe dywergentne punkty widzenia pogodzić. Środowiskiem naturalnym syreny jest woda, zatem z jej punktu widzenia śmiertelnym niebezpieczeństwem jest wyschnięcie, nie utopienie się. Następuje zatem zmiana perspektywy na osi człowiek-syrena, którą autor wykorzystuje, aby zaskoczyć czytelnika. Dlatego zamiast „żebyś się utopił”, syrena używa logiczniejszego w jej przypadku i ekwiwalentnego jednocześnie wyrażenia „żeby się wysuszył”. Geralt, który występuje w roli tłumacza, stosuje technikę zastąpienia wyrażenia w języku syreny poprzez ekwiwalentne znaczeniowo wyrażenie w języku docelowym, czyli języku księcia: „żebyś się utopił”, stosując tym samym technikę określoną przez Newmarka modulacją⁴⁸ (por. 1995: 125-126), polegającą na zastąpieniu wyrażenia oryginalnego poprzez ekwiwalent, którego znaczenie jest adekwatne w stosunku do oryginału, ale implikuje zmianę punktu widzenia, który jest różny dla kultury wyjściowej i docelowej. Mona Baker podobne, konieczne zmiany na osi tekst wyjściowy – tekst docelowy klasyfikuje w ramach strategii nazwanej przez nią tłumaczeniem poprzez substytucję kulturową (por. 1992: 31).

Przytoczony fragment nie sprawił większych trudności w przekładzie, gdyż w języku hiszpańskim istnieje podobne wyzwiśko *que te ahogues*, oznaczające dołowanie „żebyś się utopił”. W tekście docelowym oryginalna zmiana perspektywy

⁴⁸ Termin „modulacja” i ogólna definicja procedury tłumaczeniowej zostały przez Petera Newmarka zapożyczone z klasyfikacji Vinay’a i Darbelneta z 1958 roku. Niemniej jednak Newmark za nieczytelny uważa podział w ramach samej modulacji. Francuscy teoretycy wyróżnili bowiem 11 jej rodzajów.

syrena-człowiek zostaje zachowana, stąd słowa syreny po hiszpańsku to *que se segue co* dosłownie oznacza „żeby się wysuszył”. W tym przypadku możliwe było zatem zachowanie oryginalnej gry językowej w języku docelowym bez jakichkolwiek strat, które są jednak wpisane w proces przekładu.

Znacznie trudniejsza do przetłumaczenia okazała się zabawa z przysłówkami i wyrażeniami idiomatycznymi zastosowana w opowiadaniu *Kraniec świata* z pierwszego tomu serii przygód wiedźmina:

– Wiesz Geralt – paplał bard, krocząc za wiedźminem wąską, nierówną ścieżynką wśród konopi. – Zawsze myślałem, że „diabeł” to tylko taka metafora, wymyślona, żeby było jak kłąć. „Diabli nadali”, „niech to diabli”, „do diabła”. My tak mówimy we wspólnym. Niziołki, gdy widzą nadjeżdżających gości, mówią: „Znowu kogoś diabli niosą”. (...)

– Spójrz, Jaskier.

W samym centrum polanki leżał duży płaski kamień, na nim stało kilka glinianych miseczek. Między miseczkami rzucała się w oczy wypalona prawie do końca łojowa świeczka. (...)

– w samej rzeczy – rzekł poeta, wskazując na świeczkę. – i **palą diabłu ogarek**. (*Ostatnie życzenie*, 182)

– Sabes, Geralt – parloteó el bardo mientras atravesaba detrás del brujo el estrecho e irregular sendero entre las cañas –. Siempre pensé que “diablo” era una metáfora, creada para que fuera como una maldición. “**Vaya un diablillo**”, “**Que se vaya al diablo**”, “**Qué diablos**”. Así decimos nosotros en la lengua común. En mi tierra se usa “allá donde el diablo dijo buenas noches” para referirse al quinto pino. Los duendes, cuando ven que se acerca alguien a caballo, dicen: “**De nuevo los diablos traen a alguien**”. (...)

– Mira, Jaskier.

– En el mismo centro del claro se erguía una piedra grande y plana sobre la que había unos cuantos cuenquecillos de barro. Entre los cuencos resaltaba una vela de sebo quemada casi hasta el final. (...)

– Cierto – afirmó el poeta señalando la vela–. Y **le encienden fuego al diablo**. (*El último deseo*, 163)

W przytoczonym fragmencie swoisty komizm językowy polega na kumulacji przysłów i wyrażen idiomatycznych odnoszących się do jednego z głównych bohaterów polskich legend i podań ludowych: diabła. Ponadto na końcu fragmentu pojawia się zmodyfikowana część przysłowia „Panu Bogu świeczkę, a diabłu ogarek”, które wiąże się bezpośrednio z polską kulturą i historią. Przekładając zacytowany fragment, należy mieć na względzie nie tylko element gry językowo-kulturowej, ale i komizm wynikający z kontrastu między poważnym tonem pseudo-wykładu Jaskra, a jego trywialnym tematem: „jak poprawnie przeklinać”.

Pierwszą istotną różnicą, którą można zauważyć, zestawiając tekst oryginalny z przekładem na język hiszpański, jest długość. Wersja hiszpańskojęzyczna została wzbogacona o jedno (podkreślone) zdanie, które nie pojawia się w oryginale, a wprowadza dodatkowe wyrażenie idiomatyczne *allá donde el diablo dijo buenas noches* i stanowi jasną interwencję tłumacza. W polskiej wersji nie występuje bowiem

analogiczne „tam, gdzie diabeł mówi dobranoc”. Zanim jednak podjęta zostanie próba wyjaśnienia decyzji o rozwinięciu tekstu przekładu w stosunku do tekstu wyjściowego, warto przeanalizować tłumaczenie pozostałych przysłów występujących w obu wersjach tekstu, do czego posłuży tabela:

<i>Kraniec świata</i> (z tomu <i>Ostatnie życzenie</i>)	<i>El confín del mundo</i> (z tomu <i>El último deseo</i>) tłum. José María Faraldo
diabli nadali	vaya un diablillo
niech to diabli	que se vaya al diablo
do diabła	qué diablos
znowu kogoś diabli niosą	de nuevo los diablos traen a alguien

Większość wyrażen oryginalnych została zastąpiona wyrażeniami podobnymi, aczkolwiek nie do końca znaczeniowo ekwiwalentnymi. Między „niech to diabli” i *a que se vaya al diablo* („niech idzie do diabła”) istnieje różnica na poziomie znaczeniowy. Jednakże wszystkie użyte w przekładzie wyrażenia są powszechnie stosowanymi w Hiszpanii zwrotami, które pełnią taką samą funkcję, co przysłowia zastosowane w oryginale. Nie tylko w Polsce diabeł jest bohaterem wielu porzekadeł. Dlatego, aby uzyskać w tekście docelowym efekt podobny do zamierzonego w oryginale, seria polskich przysłów została zastąpiona nagromadzeniem wyrażen hiszpańskich, które również zawierają słowo „diabeł” – *diablo*. Mimo że ich znaczenie nie do końca pokrywa się z dokładnym znaczeniem porzekadeł oryginalnych, zachowanie dokładnego sensu przysłów nie było kluczowe, gdyż inwariantem translatorskim w przytoczonej sekwencji było nagromadzenie przysłów z diabłem w tle. Tyrada Jaskra o różnych formach przeklinania zostaje przełożona na hiszpański bez uszczerbku stylistycznego, ani semantycznego. Problematyczna pozostaje jednak wypowiedź poety na samym końcu przytoczonego fragmentu. W języku hiszpańskim trudno odnaleźć równie zakorzenione w kulturze i historii wyrażenie, jak „i palą diabłu ogarek”, które ma związek z jednym z podań o królu Jagielle⁴⁹, który po przyjęciu chrztu i wiary chrześcijańskiej podobno nakazał zapalić „Panu Bogu świeczkę, a diabłu ogarek”, tak na wszelki wypadek. Dlatego też tłumaczenie „palić diabłu ogarek” jako *encenderle fuego al diablo* (dosł. „zapalać diabłu ogień”) nie oddaje całej serii skojarzeń polskiego czytelnika.

⁴⁹ Pisze o tym chociażby ksiądz Roman Zając w artykule „Kim jest Azazel? Kim jest szatan?” [on-line], <http://www.egzorcyzmy.katolik.pl/index.php/kopci-szatanie-czytelnia-161/561-kim-jest-azazel-kim-jest-szatan>.

Jednakże, jako że w Hiszpanii przekłady tekstów należących do literatury popularnej nie zwykły zawierać przypisów, hiszpański czytelnik może zatem odebrać rytuał palenia ognia w diablej intencji jako jeden z zabobonów charakterystycznych dla wieśniaczego świata. Zaskakuje jednak wykorzystanie istniejącego, podobnego do oryginalnego, hiszpańskiego wyrażenia frazeologicznego: *encender una vela a Dios y otra al diablo* („zapalić jedną świeczkę Bogu, a drugą diabłu”), które wyraża chęć pogodzenia dwóch sprzeczności lub zadowolenia dwóch przeciwstawnych sił. Zastosowanie w przekładzie *enciendenle una vela al diablo* nie zrekompensowałoby legendarnej konotacji, ale być może wywołałoby skojarzenie z hiszpańskim bardzo zbliżonym powiedzeniem⁵⁰.

Pomimo utraty subtelnej aluzji historyczno-kulturowej, wprowadzenie w przekładzie dodatkowego zdania wydaje się zbędne. Zazwyczaj tego typu praktyki związane są z zabiegiem kompensacji utraconych w procesie tłumaczenia elementów, jednakże trudno szukać powodów wprowadzenia dodatkowej informacji w samym fragmencie. Zabieg kompensacji polega bowiem na zrównoważeniu poniesionych strat w tym samym zdaniu lub chociażby w tym samym akapicie (por. Newmark, 1995: 127). Ponadto analizowany zabieg nie może być kompensacją braku możliwości oddania w pełni znaczenia wyrażenia „i palą diabłu ogarek”, gdyż *donde el diablo dijo buenas noches* nie funkcjonuje w kulturze hiszpańskiej, a w kulturze polskiej. Jakże były zatem powody tej decyzji, skoro hiszpański czytelnik wyrażenia nie zna, w dodatku jest ono opatrzone wyjaśnieniem? Odpowiedzi należy szukać w konstrukcji całego opowiadania *Kraniec świata*. Kumulacja przysłów w pierwszej części opowiadania ma na celu wprowadzenie zabawy z odbiorcą tekstu i jego kompetencjami. Sapkowski gra z czytelnikiem przez całe opowiadanie. Wprowadzone przez tłumacza w wersji hiszpańskiej dodatkowe zdanie ma zatem ukryty cel. Bez wyjaśnienia wyrażenia „tam, gdzie diabeł mówi dobranoc” hiszpańskojęzyczny czytelnik nie zrozumiałby końca opowiadania:

- a potrzebuję dla mojej ballady tytułu. Ładnego tytułu.
- Może „Kraniec świata”?

⁵⁰ Ciekawy okazuje się przekład tego samego wyrażenia we francuskojęzycznej wersji *Ostatniego życzenia* przełożonej z polskiego przez Laurence’a Dyèvre’a. Tłumacz zastępuje frazę „i palą diabłu ogarek” francuskim wyrażeniem frazeologicznym *ils brûlent une chandelle au diable* (*Le dernier vœu*, 266); dosłownie „palą diabłu świeczkę”, co w języku francuskim oznacza „składać hołd niesprawiedliwej władzy, aby uzyskać zamierzony cel”. W przekładzie na język hiszpański możliwa była podobna modyfikacja, jednakże tłumacz na takową się nie zdecydował.

- Banalne – parsknął poeta. – (...) trzeba to miejsce określić inaczej. Metaforycznie. Zakładam, że wiesz, co to metafora, Geralt? Hm... Niech pomyślę... „**Tam, gdzie...**” Cholera. „**Tam, gdzie...**”

- **Dobranoc – powiedział diabeł.** (*Ostatnie życzenie*, 212)

- y necesito un título para mi romance. Un título bonito.

- ¿Quizás “El confín del mundo”?

- Demasiado banal – bufó el poeta – (...) hay que definir este lugar de otro modo. Una metáfora. Doy por hecho que sabes lo que es una metáfora, ¿eh, Geralt? Humm. Dejádme pensar... “**Allá donde...**” Joder. “**Allá donde...**”

- **Buenas noches –dijo el diablo.** (*El último deseo*, 189)

Finał tekstu to gra słowna z użyciem obcego hiszpańskojęzycznego czytelnikowi powiedzenia „gdzie diabeł mówi dobranoc”, którego znajomość jest kluczowa dla zrozumienia zabiegu wieńczącego opowiadanie. Dzięki dodatkowemu zdaniu w pierwszej części tłumaczenia, czytelnik przekładu będzie zatem w stanie docenić grę słowną na jego końcu.

Sapkowski nie zawsze posługuje się przysłowiami i wyrażeniami pochodzącymi jedynie z polskiego obszaru kulturowego. Czasami gry słowne konstruowane przez autora opierają się na znanych i uznanych w światowej popkulturze sloganach:

Na ścianie widocznego w wylocie uliczki spichlerza widniał koślawy, wymalowany wapnem napis głoszący: **RÓB MIŁOŚĆ NIE WOJNĘ**. Tuż pod spodem ktoś - znacznie mniejszymi literami - nabazgrał: **RÓB KUPĘ CO RANO**. (*Pani jeziora*, 229)

Sobre la pared de un granero visible a la entrada del callejón se veía una pintada borrosa, escrita con cal, que rezaba: **HAZ EL AMOR, NO LA GUERRA**. Justo por debajo, con letras notablemente más pequeñas, alguien había pintarrajeado el siguiente grafito: **HAZ CACA CADA MAÑANA** (*La dama del lago*, 197)

W zacytowanym fragmencie z ostatniego tomu *Wiedźmińskiego Cyklu* pt. *Pani Jeziora*, na jednym z budynków pojawia się napis „rób miłość, nie wojnę”. Jest to dosłowne tłumaczenie znanego amerykańskiego sloganu z lat 60: *make love, not war*. Hasło stało się symbolem ruchu hippisowskiego i stanowiło jego integralną część, reasumując tym samym poglądy „dzieci kwiatów”, przeciwnych konfliktom zbrojnym, przede wszystkim ówczesnej wojnie w Wietnamie. Istnieją dwie popularne formy przekładu sloganu na język polski: „uprawiaj miłość, nie wojnę” i „rób miłość, nie wojnę”. Sapkowski wybiera drugą opcję, aby móc wprowadzić element humorystyczny w postaci dodatkowego komentarza: „rób kupę co rano”, który kwituje użyty wcześniej slogan, dzięki czemu uzyskany zostaje kontrast między poważnym hasłem antywojennym i codzienną potrzebą fizjologiczną. Warto wyjaśnić, iż motyw wojenny związany jest z toczącym się w tle konfliktem z Nilfgaardem. Tłumacz zidentyfikował nawiązanie do hippisowskiego sloganu i zastąpił polską jego wersję, uznanym przekładem na język hiszpański *haz el*

amor, no la guerra. Natomiast w drugiej części zastosował ten sam zabieg co autor, czyli stworzył dodatkowe hasło związane z codzienną higieną życia: *haz caca cada mañana* (dosłownie „rób kupę każdego ranka”). Zamierzony przez pisarza efekt humorystyczny został oddany w przekładzie na język hiszpański bez większych strat. Mimo że przedstawiony przykład nie obrazuje trudności przekładu w takim stopniu, jak inne zaprezentowane cytaty, jest jednak interesujący ze względu na pojawienie się elementu popkultury. Zdanie *make love, not war* doczekało się licznych parafraz jak *make love, not warcraft* (w odniesieniu do znanej gry komputerowej pt. *Warcraft*), pojawiło się w piosenkach takich ikon kultury popularnej jak John Lennon czy Bob Marley.

Na komizm w twórczości Andrzeja Sapkowskiego składają się trzy podstawowe zabiegi stylistyczne: przytoczone już gry językowe, zaprezentowane również gry językowo-kulturowe oraz zastosowanie wszechobecnej przede wszystkim w dialogach ironii, która często przechodzi w sarkazm. Zarówno ironia, jak i sarkazm to elementy teoretycznie niesprawiające tylu problemów w przekładzie, co zabiegi stylistyczne, które opierają się na grach językowych czy kulturowych. Aby dobrze oddać ironię w teorii wystarczy zachować oryginalną sprzeczność między warstwą językową a właściwym znaczeniem danego fragmentu, który został uznany za ironiczny:

	<i>Saga o Geralcie z Rivii</i>	<i>La saga de Geralt de Rivia</i> (tłum. José María Faraldo)
1.	– i co? – rzekł wiedźmin po chwili, opuszczając miecz. – Będziemy tak stać? – a co proponujesz? Położyć się? – prychnął potwór. – Schowaj to żelazo mówię (<i>Ostatnie życzenie</i> , 49)	– ¿Y qué? – dijo el brujo al cabo de un rato, bajando la espada -. ¿Nos vamos a quedar así, de pie? – ¿Y qué propones? ¿Que nos tumbemos? – bufó el monstruo -. Guarda ese hierro, te digo. (<i>El último deseo</i> , 45)
2.	– To dla mnie radość – zapewnił szef tajnych służb króla Vizimira – znowu Cię widzieć Yennefer. Zwłaszcza w tak miłym towarzystwie. Panie Geralt, moje najgłębsze uszanowanie... Geralt powstrzymując się od zapewniania, że jego uszanowanie jest jeszcze głębsze , uściśnął podaną dłoń. (<i>Czas pogardy</i> , 113)	– Mía es la alegría – le aseguró el jefe de los servicios secretos del rey Vizimir – de verte de nuevo, Yennefer. Sobre todo en una compañía tan agradable. Don Geralt, mi más profunda consideración... Geralt, controlándose para no asegurar que su consideración era aún más profunda , apretó la mano que se le tendía. (<i>Tiempo de odio</i> , 91)

W tabeli zebrane zostały cytaty, w których pojawia się charakterystyczna dla twórczości Andrzeja Sapkowskiego przechodząca w szyderstwo ironia. Pierwszy fragment pochodzi z tomu *Ostatnie życzenie*. Efekt komizmu został w nim uzyskany poprzez sarkastyczną odpowiedź potwora Nivellena na pytanie wiedźmina Geralta. W drugim przykładzie natomiast (z tomu *Czas pogardy*) pojawia się ironiczny komentarz narratora, który stwierdza, iż Geralt miałby ochotę zapewnić, że jego „uszanowanie jest jeszcze głębsze”,

lecz nie zdecydował się na ten krok. W przedstawionym kontekście oficjalnego przyjęcia i konwencjonalnej rozmowy z nielubianym przedstawicielem tajnych służb, wyjaśnienie narratora nabiera dodatkowego znaczenia, sprzecznego z wypowiedzianymi przez bohaterów słowami. Zestawiając fragmenty oryginalne z tłumaczeniami, nie można się nie zgodzić, iż przekład ironii w obu przypadkach polegał na zachowaniu sprzeczności między warstwą językową, a intencjonalną. Jednak w przypadku przekładu tak subtelnych środków stylistycznych, jak ironia, z pozoru proste elementy mogą sprawić niespodziewany problem i być powodem zubożenia lub niewielkiej, choć znaczącej zmiany wydźwięku tekstu docelowego w porównaniu z oryginałem:

– Jednego niesmaczy to, drugiego tanto – wykrzywił się pogardliwie czarodziej. – Masz piękne aplikacje przy sukni, Filippa. Jeśli się nie mylę, to gronostaj diamentowy? Bardzo gustowny. Orientujesz się zapewne, że gatunek ten, z racji pięknej okrywy włosowej, wytępiono całkowicie dwadzieścia lat temu?

– Trzydzieści – poprawiła Filippa (...) – Wiem, wiem, **gatunek niechybnie zmartwychwstałby, gdybym kazała modystce obszyć suknię wiechciami pakuł**. Rozważałam to. Ale pakuły nie pasowały kolorem.

– Przejdźmy do stołu po tamtej stronie – zaproponował swobodnie wiedźmin. – Widziałem tam spora miskę czarnego kawioru. A ponieważ jesiotry łopatonose też już niemal doszczętnie wyginęły, trzeba się spieszyć. (*Czas pogardy*, 124– 125)

– a unos no les gusta una cosa, a otros otra. – El hechicero adapto un gesto de desprecio-. Tienes unos bonitos adornos en tu vestido, Filippa. Si no me equivoco, se trata de armiño diamantino. Muy elegante. Supongo que sabrás que a esta especie, a causa de su hermoso pelaje, la exterminaron completamente hace veinte años.

– Treinta – le corrigió Filippa. (...) – Lo sé, lo sé. **La especie seguramente no se había extinguido si le hubiera ordenado a la modista coser en el vestido manojos de estopa**. Lo estuve considerando. Pero el color de la estopa no congeniaba con él.

– Vamos al otro lado de la mesa – propuso ligero el brujo -. He visto allí una escudilla llena de caviar negro. Y dado que los esturiones de cabeza de pala también se han extinguido casi por completo, hay que darse prisa. (*Tiempo de odio*, 100– 101)

Przytoczony obszerny fragment tomu *Czas pogardy* to część kurtuazyjnej rozmowy podczas przyjęcia zorganizowanego z okazji zjazdu czarodziejów. Geralt towarzyszy na bankiecie Yennefer, jednakże od początku nie czuje się wśród magów komfortowo. Jego negatywną opinię na temat tej grupy potwierdza szczegółowo opisane zachowanie jej przedstawicieli. Zaprezentowany cytat ilustruje moment, w którym do Geralta i czarodziejki Filippy, podchodzi mag-fanatyk ekologii, posługujący się specyficznym dla ekologów językiem. Zarzuca on Filippie użycie do ozdoby futra wymarłego gronostaja diamentowego. Sarkastyczna odpowiedź czarodziejki wprowadza w zacytowanym fragmencie charakterystyczny dla Sapkowskiego szyderczy humor. Szczególnie znaczące jest zdanie „gatunek niechybnie zmartwychwstałby, gdybym kazała modystce obszyć suknię wiechciami pakuł”, w którym kluczową rolę pełni czasownik „zmartwychwstać”

w trybie przypuszczającym, co sugeruje, iż odtworzenie zaginionego gatunku granczyłoby z cudem. Zastosowanie konkretnego czasownika pogłębia sarkazm Filippy. Przekład na język hiszpański nie powinien sprawić większych problemów, gdyż zastosowany w oryginale efekt został uzyskany przez odpowiednie zestawienie słów, jednakże prostota użytych środków może stać się jedną z translatologicznych pułapek.

W wersji hiszpańskojęzycznej kluczowe zdanie Filippy zostało nieznacznie zmienione: *la especie seguramente no se había extinguido si le hubiera ordenado a la modista coser en el vestido manojos de estopa*, co dosłownie oznacza „gatunek z pewnością by nie wyginął, gdybym kazała modystce obszyć suknię wiechciami pakul”. Mimo że ogólny sens zdania został zachowany, użycie w przekładzie czasownika *extinguirse* („wyginać”) w formie przeczącej doprowadziło do przesunięcia znaczeniowego, a w konsekwencji, do neutralizacji zawartego wyjściowego sarkazmu. Ponadto wyrażenie *seguramente no se había extinguido* stanowi eufemizm w porównaniu z oryginalnym „niechybnie zmartwychwstałby”. Takie złagodzenie tonu wypowiedzi czarodziejki w przekładzie dziwi, ponieważ w języku hiszpańskim istnieje i funkcjonuje czasownik *resucitar* oznaczający „zmartwychwstać”, „przywrócić życie”. Drobną zmianą perspektywy może doprowadzić zatem do modyfikacji ogólnego wydźwięku całego fragmentu, który na pozór nie powinien sprawić translatologicznego problemu.

Ironia i sarkazm to główne siły napędowe specyficznego humoru w twórczości Andrzeja Sapkowskiego. Najczęściej elementy te pojawiają się w dialogach, co obrazuje charakterystyczna dla całej *Sagi* rozmowa między Geraltem a jego towarzyszami podróży, którzy wraz z wiedźminem przemierzają świat w poszukiwaniu Ciri, „Dziecka Niespodzianki”:

- Starzeję się. (...) Zaczynam miewać skrupuły.
- Ano, zdarza się u starych. – łuczniczka spojrzała na niego ze współczuciem. – **Odwar z miodunki** pomagają na to. A na razie kładź sobie poduszeczkę na siodło.
- Skrupuły – wyjaśnił poważnie Jaskier – to nie to samo co hemoroidy, Milva. Mylisz pojęcia. (*Chrzest ognia*, 73)
- Me hago viejo (...) Comienzo a tener escrúpulos.
- Cierzo, les pasa a los viejos. – La arquera le miró con compasión. – **Friegas de miel** ayudan contra eso. Y ponte antretanto un cojín en la silla.
- Los escrúpulos – le aclaró serio Jaskier. –no son lo mismo que las hemorroides, Milva. Confundes los conceptos. (*Bautismo de fuego*, 53)

Podczas drogi Geralt skarży się kompanom, iż zaczyna się starzeć, gdyż coraz częściej miewa skrupuły. Na te słowa reaguje Milva, która proponuje znane jej domowe środki lecznicze na wspomnianą przez wiedźmina dolegliwość. Jak się jednak okazuje (co precyzuje Jaskier) łuczniczka myli skrupuły z hemoroidami. Takie skojarzenie Milvy to podstawa interesującej gry słownej, której podłoże językowe stanowi podobieństwo wymowy rzeczowników „skrupuły” i „skrofuły”. Wprawdzie skrofuły stanowią objaw gruźlicy węzłów chłonnych, a nie schorzenie odbytnicy, ale nieświadoma tej różnicy łuczniczka myli najpierw skrupuły ze skrofułami, a następnie skrofuły z hemoroidami. Dzięki podwójnej pomyłce fragment staje się komiczny. Jest to reprezentatywny przykład ironicznego poczucia humoru bohaterów *Sagi o wiedźminie*, które w dużej mierze opiera się na prawieniu sobie złośliwości. Przekład fragmentu pod względem zawartego w nim komizmu, ironii, a nawet gry słownej nie nastręcza większych trudności, nie zawiera elementów nacechowanych kulturowo lub aluzji intertekstualnych, a hiszpański rzeczownik *escrúpulos* („skrupuły”) przypomina fonetycznie nazwę choroby *escófula* („skrofuloza”), co sprawia, że gra językowa może być dokładnie odwzorowana w tłumaczeniu bez konieczności dodatkowych objaśnień. Jednakże porównując przekład z tekstem wyjściowym, można zauważyć zaskakującą zmianę. Zaproponowany przez Milwę „odwar z miodunki” (po hiszpańsku dosłownie: *decoción de pulmonaria*) został zastąpiony przez diametralnie różny zabieg medycyny naturalnej, czyli *friegas de miel* (dosł. „nacieranie miodem”). Miodunka, zwana też płucnikiem, to ziele niegdyś powszechnie stosowane w ziołolecznictwie, zazwyczaj w schorzeniach górnych dróg oddechowych i do dezynfekcji ran, gdyż roślina ta wykazuje działanie odkażające i ściągające. Ponadto miodunka może łagodzić biegunki i dolegliwości związane z hemoroidami (por. Kresánek, 1982: 156). Obecnie jest stosowana sporadycznie, została wyparta przez konwencjonalne środki farmakologiczne lub inne metody medycyny naturalnej. W wersji hiszpańskojęzycznej zaproponowany przez Milwę zabieg leczniczy został zastąpiony innym (prawdopodobnie domowym) sposobem walki z „żylakami odbytnicy”. Chociaż, analizując dostępne w aptekach leki naturalne, w przypadku omawianego schorzenia częściej niż sam miód używane są czopki z propolisu. W przekładzie mamy więc do czynienia z zastąpieniem jednego zabiegu, innym, być może popularniejszym w Hiszpanii, czyli rodzajem adaptacji (por. Dąmbska-Prokop, 2000: 27-32). Chociaż można mieć wątpliwość, czy rzeczywiście nacieranie miodem jest realnym sposobem walki z hemoroidami, czy

wynikiem kreatywności tłumacza i asocjacji polskiej zwyczajowej nazwy rośliny leczniczej „miodunka” z rzeczownikiem „miód”.

Przytoczone w tej części analizy przykłady doskonale obrazują, jak istotną rolę spełniają gry słowne oraz ironia w twórczości Andrzeja Sapkowskiego oraz, przed jak trudnym zadaniem postawiony zostaje każdy tłumacz *Sagi o wiedźminie* na języki obce. W siedmiu zaprezentowanych fragmentach pojawiły się zróżnicowane formy literackiego konstruowania komizmu i ironii: od tworzenia neologizmów, po gry językowe i językowo-kulturowe. W trzech przypadkach przekład był w wysokim stopniu adekwatny do tekstu wyjściowego, podczas gdy w czterech pozostałych mogliśmy zaobserwować konieczne do poniesienia straty wynikające nie tylko z nieprzystawalności systemów językowych, ale także z konieczności „oswojenia” obcych elementów kulturowych, czyli tak zwanej adaptacji. Tłumacz wykazał się jednak kreatywnością, szczególnie w przypadku przekładu serii przysłów z diabłem w tle.

Gry słowne, ironia, komizm, to kluczowe elementy stylu Andrzeja Sapkowskiego, które sprawiają, iż jego dzieła są interesujące i przyjemne w odbiorze. Można tu zaryzykować stwierdzenie, iż nawet najciekawsza historia, która zostanie źle opowiedziana, nie zachęci czytelników do kontynuowania lektury. Zaprezentowane w tej części analizy zabiegi sprawiają, iż opowiadania i powieści polskiego pisarza *fantasy* są jeszcze chętniej kupowane i czytane przez rzesze miłośników, przez co tak istotną rolę odgrywa ich odpowiedni przekład, aby także czytelnik docelowy chciał nie tylko rozpocząć, ale i kontynuować lekturę. Można zaryzykować stwierdzenie, iż gry słowne, poczucie humoru oraz ironia stanowią przekładowy inwariant twórczości Sapkowskiego i jedną z licznych dominant translatorycznych jego dzieł (por. Barańczak, 2004: 15-17). Celowo użyta została tutaj liczba mnoga, gdyż w przypadku *Cyklu o wiedźminie* nie można wyodrębnić tylko jednej dominanty.

2.2. Ironia w stylistyce Artura Péreza-Reverte

Współcześni poczytni hiszpańscy pisarze również posługują się ironią i humorem. Wprowadzanie elementów komizmu sprawia, że tekst staje się bardziej komunikatywny i łatwiej przyswajalny przez potencjalnego odbiorcę literatury popularnej. Zabiegi te świadczą o przemyślanej konstrukcji świata przedstawionego i dają wrażenie „trójwymiarowości” czytanego tekstu, uruchamiając tym samym więcej

procesów myślowych, otwierając więcej możliwości interpretacji. Jak pisze Juan Cruz Mendizábal, zaletą prozy Artura Péreza-Reverte jest jej głęboki humanizm oraz zastosowanie ironii i humoru (por. 2000: 108). Wprowadzając komizm w każdej jego postaci (jak np.: insynuacje, ironiczne uwagi, gry słowne, sarkazm, etc.), autor prezentuje swój warsztat oraz indywidualny styl literacki, który odróżnia go od pozostałych twórców, których dzieła dostępne są na rynku wydawniczym (por. Krysztofiak, 1996: 84). Tak poczucie humoru, jak i sposób konstruowania narracji czy dialogów to zmienne indywidualne, charakterystyczne dla danego pisarza. Niemniej jednak, czytając współczesną prozę, można odnieść wrażenie, iż sarkastyczno-ironiczne poczucie humoru o różnym natężeniu oraz gra z oczekiwaniami czytelnika i jego doświadczeniem, to elementy, które na stałe zagościły w kręgach literatury popularnej. Jednym z mistrzów ironii w hiszpańskojęzycznym wydaniu jest Arturo Pérez-Reverte, autor powieści kryminalno-zagadkowych⁵¹ oraz krytyczny i subiektywny obserwator hiszpańskiej rzeczywistości ostatnich lat. Wprawdzie hiszpański dziennikarz i powieściopisarz ironię oraz sarkazm stosuje przede wszystkim w cotygodniowych artykułach publikowanych w dodatku do gazet *XL Semanal*, dokonując na bieżąco oceny hiszpańskiego *status quo*, jednak pojedyncze zabiegi humorystyczne odnajdujemy w jego powieściach przygodowo-kryminalnych i historycznych (w ograniczonej ilości). Jak stwierdza Antonio Montero, nie ma takiej powieści autorstwa Artura Péreza-Reverte, która nie sprawiłaby, że czytelnik w którymś jej momencie się nie uśmiechnie. Wprowadzanie elementów humorystycznych stanowi bowiem jedną z głównych cech indywidualnego stylu pisarza (por. 2000: 272). Przedstawioną charakterystykę twórczości Péreza-Reverte należy uzupełnić o odpowiedni i przemyślany dobór słownictwa oraz elementów stylistycznych, jak min. pytania retoryczne, metafory i obrazowe porównania. W felietonach można zauważyć ponadto regularnie stosowane bezpośrednie zwroty do czytelnika, użycie form ekspresywnych, przekleństw i kolokwializmów, celowe zmiany narracji, brak politycznej poprawności⁵² oraz świadomy wybór środków literackiego obrazowania. Wspomniane cechy, z ironią, grami

⁵¹ Definicja terminu znalazła się w rozdziale i niniejszej rozprawy – patrz przypis nr 19.

⁵² Poprawność polityczna to sposób publicznego używania języka, który polega na unikaniu w dyskursie publicznym (w formie wystąpień, ale także w formach pisemnych) stosowania obraźliwych słów i zwrotów oraz zastępowaniu ich wyrażeniami neutralnymi. Poprawność polityczna obejmuje także ograniczanie posługiwania się określeniami, które mogłyby naruszać uczucia mniejszościowych grup społecznych. Więcej na temat pojęcia poprawności politycznej znaleźć można np. W książce pt. *Słowo w relacjach społecznych* autorstwa ks. Andrzeja Zwolińskiego (Wydawnictwo WAM, 2003).

językowymi oraz osobliwym poczuciem humoru włącznie, stanowią części składowe poetyki, która odróżnia teksty Artura Péreza-Reverte od twórczości innych literatów jego pokolenia. O odrębności stylu świadczy w tym przypadku nie tyle zastosowanie nowatorskich środków wyrazu, co użycie właściwych współczesnej literaturze popularnej (często znanych od wieków) zabiegów stylistycznych w zindywidualizowanym wydaniu.

Przybliżenie cech składowych warsztatu Péreza-Reverte stało się punktem wyjścia dla refleksji nad dominantą translatorską jego dzieł. Skoro ironia, humor, odpowiednie zestawianie wyrazów oraz specyficzny sposób obrazowania i konstrukcji narracji stanowią o indywidualizmie tekstów hiszpańskiego autora, czytelnik sięgający po przekład jego dzieł po zakończeniu procesu lektury powinien dojść do podobnych wniosków, co odbiorcy oryginału. Dlatego zachowanie podstawowych stylistycznych i konstrukcyjnych składowych tekstów Péreza-Reverte powinno stanowić inwariant przekładowy, czyli tak zwaną dominantę translatorską (por. Barańczak, 2004: 15-17, Bednarczyk, 2008: 13), która, niezależnie od zastosowanych przez tłumacza zabiegów, powinna pozostać niezmienna w porównaniu z oryginałem. Aby sprawdzić, czy tak jest w istocie oraz, w jakim stopniu język i styl Péreza-Reverte zostały odwzorowane w przekładach na język polski, należy przyjrzeć się kilku przykładom wybranym z tekstów sygnowanych jego nazwiskiem.

W pierwszej części analizy, celem udowodnienia, iż gry słowne i humor rzeczywiście pojawiają się w powieściopisarstwie Artura Péreza-Reverte, przykłady zaczerpnięte zostały z trzech powieści autora: *Cmentarzysko bezimiennych statków* (Fragment 1) w przekładzie Joanny Karasek, pierwszy tom serii przygód kapitana Alatryste pt. *Kapitan Alatryste* (Fragment 2) oraz fragment powieści *Szachownica flamandzka* (Fragment 3). Autorem tłumaczenia dwóch ostatnich pozycji na język polski jest Filip Łobodziński:

Fragment 1

- ¿Tienes mucha experiencia como buceador?
- Tengo alguna. (...) En vacaciones también sacaba ánforas romanas con Pedro el Piloto.
- ¿Quién es Pedro el Piloto?
- El patrón del *Carpanta*. Un amigo.
- Ahora eso está prohibido.
- ¿Tener amigos?
- Sacar ánforas. (*Carta esférica*, 137)

- Masz doświadczenie jako nurek?
- Pewne, owszem. (...) Podczas wakacji wyławiałem też rzymskie amfory z Pilotem Pedro.
- Kto to jest Pilot Pedro?

- Właściciel “Carpanty”. Mój przyjaciel.
- Teraz to jest zabronione.
- Mieć przyjaciół?
- Wyławiać amfory! (*Cmentarzysko bezimiennych statków*, 120)

Fragment 2

- Para defender a vuestro maestro de campo tumbasteis espada en mano a dos o tres, dice por aquí.
- Eran tudescos, Excelencia. Y además, el señor maestro de campo decía: “Demonio, Alatríste, si me han de matar amotinados, al menos que sean españoles”. Le di la razón, metí mano, y aquello me valió el indulto. (*El capitán Alatríste*, 196– 197)
- Broniąć waszmościnego marszałka, jak tu czytam, zaszlachtowałeś dwóch czy trzech.
- To byli Niemcy, Ekscelecncjo. Zresztą pa marszałek powiedział: „Do pioruna, Alatríste, skoro mają mnie zabić buntownicy, niechże to przynajmniej będą Hiszpanie”. Przyznałem mu rację, ruszyłem do walki i zasłużyłem na odpuszczenie. (*Kapitan Alatríste*, 197)

Fragment 3

- ¿Llevarme a Max? ... No gracias. Prefiero arruinarme sola.
- No empieces con lo mismo, guapita. No seas pesada –el semáforo cambiaba a verde y Menchu puso una marcha, acelerando–. Sabes perfectamente que no me refería a él... Además es un cielo.
- **Un cielo que te chupa la sangre.**
- **No sólo la sangre.**
- **Haz el favor de no ser ordinaria.**
- Ya salió sor Julia del Santísimo Sacramento. (*La tabla de Flandes*, 148– 149)
- Sprowadzić sobie Maxa...? Nie, dzięki. Wolę sama się zadreć.
- a ty znów to samo, skarbie. Nie nudź. – Zapaliło się zielone, Menchu ruszyła i ostro dodała gazu. – Wiesz doskonale, że nie o niego mi chodziło... Poza tym to anioł.
- **Anioł, który krew z ciebie wysysa.**
- **Nie tylko krew.**
- **Czy mogłabyś nie być ordynarna?**
- Witamy Siostrę Julię od Najświętszego Sakramentu. (*Szachownica flamandzka*, 142– 143)

Fragmenty 1 i 2 to przykłady humoru sytuacyjnego w dialogu. W rozmowie Coya i Tanger z *Cmentarzyska Bezimiennych Statków* dochodzi do nieporozumienia. W cytacie zaczerpniętym z powieści *Kapitan Alatríste* komizm jest wynikiem kontrastu między urzędowym tonem zadawanych pytań, a dynamicznymi odpowiedziami bohatera. W obu przypadkach oddanie zabiegów humorystycznych w przekładzie jest co najmniej zadawalające. Ponadto przytoczone humorystyczne „wstawki” literackie służą urozmaiceniu lektury, mimo że występują w umiarkowanej ilości w powieściach Péreza-Reverte.

Fragment 3 różni się od dwóch pozostałych cytatów. W rozmowie bohaterki *Szachownicy Flamandzkiej*, Menchu i Julii, zastosowana została gra słowna opierająca się na polisemii hiszpańskiego czasownika *chupar*, który może oznaczać „lizać”, „wysysać” lub, w języku potocznym, „robić loda” (kolokwialnie *chupar la polla*). W rezultacie komentarz Menchu, iż Max *no sólo [le chupa] la sangre* zostaje przez Julię uznany za

ordynarny. W polskojęzycznej wersji, czasownik *chupar* został oddany za pomocą jednego z jego polskich odpowiedników „wysysać”. W przekładzie zachowany zostaje wszakże element znaczeniowy związany z pieniędzmi (tak hiszpańskie *chupar la sangre*, jak polskie „wysysać krew” to metaforyczny sposób określenia wyłudzenia dóbr materialnych), lecz dochodzi do przesunięcia znaczeniowego i zmiany możliwej recepcji części dialogu, którą bohaterka uznaje za ordynarną. Polski czytelnik najprawdopodobniej skojarzy komentarz Menchu „nie tylko [wysysa ze mnie] krew” z „wysysaniem energii”. Czytając polską wersję tekstu, można mieć zatem wątpliwości, co do zasadności określenia komentarza Menchu przymiotnikiem „ordynarny”

W odróżnieniu od powieści, gdzie humor i gry słowne stanowią dodatek do absorbującej intrygi, a ważniejsza staje się „soczysta” narracja i odpowiednie kształtowanie materiału językowego, felietony Artura Péreza-Reverte charakteryzuje duża dawka ironii, z której pomocą autor i komentator hiszpańskiej codzienności stara się przedstawić intrygujące go tematy społeczne i polityczne. Sarkastyczne poczucie humoru Péreza-Reverte, indywidualny sposób obrazowania i nazywania otaczających go zjawisk oraz przemyślany dobór środków stylistycznych to główne zalety felietonów hiszpańskiego pisarza. Ponadto Pérez-Reverte nikogo w swych tekstach nie ośmiesza, a jedynie przedstawia komentowane wydarzenia, posługując się techniką karykatury (por. Cruz Mendizábal, 2000: 108). Wymienione cechy stanowią o indywidualnym stylu pisarza i powinny zostać możliwie najdokładniej odzwierciedlone w przekładzie jako inwariant tłumaczeniowy:

Haz algo, Marías

Querido Javier:

Llevo unas semanas pensando en pedirte que tomes cartas en el asunto. **Tú que estuviste en Oxford y toda la parafernalia, y tienes influencias con los perros ingleses y con sus primos gringos, y Su Graciosa Majestad la madre del Orejas te da premios, y además eres rey de Redonda y eso te faculta para hablar en la ONU, podrías hacer la gestión.** Porque esto, colega, ya no hay cristo que lo aguante. Al final va a resultar que Lutero y Calvino y hasta Enrique VIII y todos aquellos herejes listillos tenían razón, y que este país de gilipollas –por si no caes, me refiero a España- perdió el tren hace siglos y ahí sigue, mirando la vía con cara de memo. (*Con ánimo de ofender*, 457)

Zrób coś, Marías

Drogi Javierze,

od paru tygodni chcę cię poprosić, żebyś zajął stanowisko w tej sprawie. **Ty, który byłeś w Oksfordzie i sam już nie wiem gdzie jeszcze, i masz wpływy u angielskich psów i ich kuzynów gringos, a Jej Prześmieszna Królewska Mość, matka Uszatego, daje ci nagrody, i na dokładkę jesteś królem Redondy, dzięki czemu masz możliwość przemawiania w ONZ, mógłbyś wreszcie coś robić.** Bo już dłużej nie da się tego wytrzymać. W końcu okaże się, że Luter, Kalwin, a nawet Henryk VIII i wszyscy ci zatwardziali heretycy mieli rację i że ten kraj palantów – gdybyś nie zaskoczył, mam na myśli

Hiszpanię – spóźnił się na pociąg przed czterema wiekami i ciągle stoi na peronie, gapiąc się na tory z miną debila. (*Życie jak w Madrycie*, 154)

Przytoczony fragment felietonu *Haz algo, Marías* pochodzi z tomu *Con ánimo de ofender*, stanowiącego zbiór artykułów Péreza-Reverte z lat 1998-2001. Teksty zebrane w hiszpańskim zbiorze przeszły proces selekcji, a wybrane felietony zostały przetłumaczone na język polski przez Wojciecha Charchalisa i opublikowane w tomie pt. *Życie jak w Madrycie*. Zaprezentowany urywek stanowi początek felietonu, który w całości poświęcony jest niewydolności Królestwa Hiszpanii. Arturo Pérez-Reverte świadomie wybiera formę listu do swojego kolegi po fachu, pisarza Javiera Maríasa, z którym przez pewien czas dzielił stronę w niedzielnym dodatku *XL Semanal*. Pérez-Reverte decyduje się na formę epistolarną, gdyż dzięki temu nie kieruje zarzutów bezpośrednio do władz, ani do czytelnika, ale do osoby trzeciej, która jego zdaniem ma większy posłuch w sferach rządzących.

Na początku listu autor uzasadnia wybór adresata i wymienia szereg zasług i koneksji Javiera Maríasa, które uznaje za istotne. Początek tekstu sugeruje, że adresat listu jest osobą kompetentną, która może dokonać pozytywnych zmian w państwie. Jednakże każde kolejne zdanie stanowi dekonstrukcję początkowej idei. Pérez-Reverte wymienia wprawdzie same zalety Javiera Maríasa, ale w miarę enumeracji kolejnych funkcji, autor-narrator staje się coraz bardziej ironiczny, wychwala Maríasa, a jednocześnie umniejsza jego zasługi poprzez zastosowanie słownictwa nacechowanego emocjonalnie. W oznaczonym we fragmencie zdaniu pojawiają się negatywne określenia: *perros ingleses* zamiast *los ingleses* („Anglicy”); *sus primos gringos* zamiast *los norteamericanos* lub *los estadounidenses* („Amerykanie”, „mieszkańcy USA”); *Su Graciosa Majestad la madre del Orejas* zamiast neutralnego *Su Majestad Isabel II la madre del príncipe Carlos* („Jej Wysokość Elżbieta II matka księcia Karola”). Zastosowanie pejoratywnych, choć zabawnych, określeń sprawia, że pomimo enumeracji szeregu zalet Javiera Maríasa, ironiczny wydźwięk tekstu staje się oczywisty. W przekładzie na język polski oryginalny zabieg konstrukcyjny został zrezygnie zachowany, gdyż *perros ingleses* zostali przetłumaczeni dosłownie jako „angielskie psy”, *sus primos gringos* jako „ich kuzyni gringo”, a *Su Graciosa Majestad la madre del Orejas* to doskonale brzmiące po polsku „Jej Prześmieszna Królewska Mość matka Uszatego”. Dodatkowym zabiegiem pogłębiającym ironiczny wydźwięk felietonu jest literacko-

kulturowe odniesienie do fikcyjnego tytułu Króla Redondy⁵³, którego posiadaczem jest Xavier I, czyli Javier Marías. Jako posiadacz tytułu królewskiego, Marías ma zatem, według Péreza-Reverte, prawo głosu w ONZ, mimo że królestwo Redondy jest tworem umownym. Można przypuszczać, że informacja o przekazaniu fikcyjnego tytułu Maríasowi odbiła się w Hiszpanii szerokim echem, w Polsce natomiast tytuł ten jest mało znany. Dlatego też zastosowany zabieg może nie zostać dostrzeżony przez potencjalnego czytelnika przekładu z uwagi na brak odpowiedniego ukierunkowania jego interpretacji (poprzez przypis, wyjaśnienie w tekście, itp.).

Na uwagę zasługuje ponadto obraz Hiszpanii jako pasażera, który spóźnił się na pociąg (w domyśle pociąg do modernizacji), ale mimo to wciąż pozostaje na peronie i wpatruje się w tory z głupią miną. Tak wersja oryginalna, jak przekład, doskonale oddają zamysł autora, który w tym momencie ucieka od politycznej poprawności i tworzy sugestywne porównanie noszące znamiona sarkazmu.

Jednakże ironia Péreza-Reverte nie ogranicza się do stosowania wymownych w swej ironii obrazów. Krytyczny stosunek autora do rzeczywistości przejawia się również poprzez zastosowanie innych środków, które mają uświadomić czytelnikowi ironiczny lub sarkastyczny charakter wypowiedzanych opinii. W tym celu powróćmy do nieprzeanalizowanej części felietonu pt. *Vomitando el yogur*:

Vomitando el yogur

Las veo pasar, digo (...) tan esqueléticas que entran ganas de invitarlas en Pans and Company, que está allí cerca, en plan **come algo hija, por Dios, que tú te verás muy Esther Cañadas y muy fashion, o así, pero la verdad es que da lástima veros a la Cañadas y a ti. Que la penúltima que me encontré de ese calibre fue en África.** (*No me cogeréis vivo*, 159)

Wymiotując jogurtem

Widzę je, jak przechodzą (...) tak szkieletyczne, że ma się ochotę zaprosić je do Pans and Company, które mieści się w pobliżu, **żeby biedaczki wreszcie coś zjadły, na Boga, bo może wyglądają jak Esther Cañadas i w ogóle bardzo modnie, ale żal patrzeć na tę**

⁵³ Królestwo Redondy to fikcyjne literackie państwo, którego pierwszym królem proklamował się (jak głosi legenda) Matthew Dowdy Shiell, ojciec brytyjskiego pisarza *science-fiction i fantasy*, M. P. Shiella. Wersja ta została rozpowszechniona przez Shiella juniora, który stwierdził, iż odziedziczył tytuł po ojcu i jest drugim królem Redondy, Filipem (Felipec) I. Tytuł był przekazywany przez pisarzy kolegom po fachu, przechodził zatem z jednego pisarza na drugiego, aż w końcu został on przyznany hiszpańskiemu prozaikowi, Javierowi Maríasowi, czyli królowi Xavierowi I. Javier Marías jako król Redondy rozpoczął tradycję nadawania tytułów szlacheckich osobom związanym z kulturą i sztuką. Wśród uhonorowanych znalazł się również Arturo Pérez-Reverte, który w 1999 roku otrzymał tytuł *Duque de Corso y Real Maestro de Esgrima*. W znacym gronie redondańskich szlachciców znaleźli się także między innymi: Eduardo Mendoza, Pedro Almodóvar, Umberto Eco oraz Milan Kundera. Więcej informacji znajduje się na stronach internetowych: <http://www.blog.muza.com.pl/index.php?itemid=57> (data konsultacji: 14.10.2010) oraz http://www.museumofhoaxes.com/hoax/Hoaxipedia/Kingdom_of_Redonda/ (data konsultacji: 14.10.2010).

Cañadas i na nie zresztą też. Bo ostatnią taką niewymiarową spotkałem w Afryce.(*A w Madrycie nadal znakomicie*, 38)

W zacytowanym fragmencie tekstu *Wymiotując jogurtem* ze zbioru *A w Madrycie nadal znakomicie*, będącego wyborem artykułów z hiszpańskiego tomu *No me cogeréis vivo*, Arturo Pérez-Reverte manifestuje swój negatywny stosunek do modelek. Felietony na język polski przełożył Wojciech Charachlis. W oznaczonej części oryginalnego fragmentu autor-narrator zwraca się do hipotetycznej przedstawicielki pseudo-modelek, której przesadnie chuda sylwetka narzuca innym obowiązek pomocy bliźniemu i zaproszenia biedaczki do najbliższej jadłodajni. Narrator daje tym samym wyraz swojej ironicznej troski i kieruje się do modelki w te słowa: *come algo hija, por Dios, que tú te verás muy Esther Cañadas y muy fashion, o así, pero la verdad es que da lástima veros a la Cañadas y a ti. Que la penúltima que me encontré de ese calibre fue en África*. W miarę dosłowne tłumaczenie tego fragmentu to: „zjedz coś dziecińko, na Boga, może wyglądasz bardzo jak Esther Cañadas i bardzo *fashion* lub coś w tym stylu, ale naprawdę przykro na was patrzeć, na tę Cañadas i na ciebie. Bo wcześniej spotkałem się z osobą o takich wymiarach, ale w Afryce”. Autor stosuje przemyślany zabieg, cytując słowa, które miałyby ochotę powiedzieć przedstawicielce opisanych wcześniej ze szczegółami niezdrowo chudych pseudo-modelek. Zdanie w orygonale nie jest bezpośrednio skierowane do samego czytelnika, jak to ma miejsce w przekładzie, co zmienia perspektywę odbiorczą i pogłębia ironiczny wydźwięk fragmentu oryginalnego w porównaniu z przekładem, który ten element traci. Jednak warto podkreślić, iż ironia na usługach Artura Péreza-Reverte nie wywołuje radosnego śmiechu, a demaskatorski półuśmiech stanowiący jednocześnie pretekst do refleksji. Głównym celem autora-narratora jest analiza mechanizmów społecznych. W swoich felietonach Pérez-Reverte spogląda na społeczeństwo krytycznym okiem i wytyka jego wady, ale nie za pomocą realistycznego opisu, a posługując się ironią.

Podsumowując analizę porównawczą oryginału i przekładu, zabieg zmiany perspektywy i chwilowej modyfikacji narracji nie powinien sprawić problemu w przekładzie, w wersji polskojęzycznej dochodzi jednak do niewielkiej, ale znaczącej stylistycznej zmiany. Zdanie będące bezpośrednim zwrotem do jednej z bohaterek felietonu zostało przetłumaczone jako zdanie podrzędne odnoszące się do wszystkich przedstawicielek grupy. W polskiej wersji znika refleksja autora-narratora nad tym, co miałyby ochotę powiedzieć jednej z pseudo-modelek, pogłębiony zostaje natomiast

dystans między autorem-narratorem a grupą dziewcząt. W tekście oryginalnym dystans na osi autor-narrator-modelka zostaje w znacznej mierze zmniejszony. Ponadto, mimo że ogólna informacja zostaje w przekładzie zachowana, zneutralizowany został element szyderczego półuśmiechu wywołany poprzez kreację „troskliwego” Péreza-Reverte, który ma ochotę podejść, zwrócić się bezpośrednio do jednej z pseudo-modelek i zaciągnąć ją siłą do *Pans and Company*.

W wersji docelowej zaskakuje również przekład ostatniego zdania. Oryginalna fraza *Que la penúltima que me encontré de ese calibre fue en África* została przetłumaczona: „Bo ostatnią taką niewymiarową spotkałem w Afryce”. Takie rozwiązanie dziwi, gdyż w wersji oryginalnej zdanie dotyczy „przedostatniej osoby o takich wymiarach”, którą autor-narrator widział w Afryce. Oznacza to, że zanim autor-narrator spotkał pseudo-modelkę, o której mowa, widział podobnie wychudzone osoby tylko w Afryce. Zaproponowany przekład analizowanej kwestii to: „ostatnia taka niewymiarowa”. Wprawdzie przesadnie chude modelki mogą zostać uznane za „niewymiarowe”, ale równie dobrze „niewymiarowa” może być każda kobieta, która nie spełnia kryteriów „rozmiarówki” danej firmy, danego projektanta, danego modelu, itp. Ponadto zastosowanie nacechowanego negatywnie przymiotnika „niewymiarowy” sprawia, iż subtelne niedopowiedzenie w oryginale zmienia się w eksplicytne waloryzowanie, które burzy główną zasadę konstrukcyjną ironii. Stąd znacznie lepiej brzmiałoby na przykład: „Bo wcześniej spotkałem osobę o takich wymiarach, ale w Afryce”. Rzeczownik „wymiarzy” jest neutralny, a negatywna wymowa fragmentu wynika z implicytnej insynuacji poprzez odniesienie do Afryki, kontynentu kojarzącego się jednoznacznie z głodem jego mieszkańców, nie eksplicytnego jej wyłożenia.

Arturo Pérez-Reverte w swoich felietonach stara się przedstawić gorzką rzeczywistość współczesnej Hiszpanii za pomocą ironii. Mimo że teksty zawierają elementy komizmu, a ich lektura wywołuje uśmiech, jest to uśmiech podszyty satyrą, szyderstwem oraz hiperbolizacją przedstawionych wydarzeń. Autor wyolbrzymia pewne kwestie, ocierając się niejednokrotnie o groteskę, a jego pozornie zabawne felietony mają achęcić czytelnika do refleksji nad rzeczywistością (por. Castillo-Gallego, 2000: 99). Niemniej jednak, w niektórych artykułach odnaleźć można nie tylko sarkazm i gry perspektywą, ale i gry słowno-kulturowe:

Reyes Magos y Magas

Para llegar a España los Reyes deben pasar por Oriente, como siempre. Y eso está un pelín jodido. Tienen que cruzar el Tigris y el Éufrates sin que los marines norteamericanos los liberen de sí mismos, como al resto de Iraq (...). Pensarás (...) que al llegar a España mejorará el asunto, pero no (...). Para empezar, la estrella que los guía dejará de verse cuando lleguen a la costa, engullida por las luces de las urbanizaciones (...) **Pero la estrella da igual, oye. ¿No son magos? Que se compren un GPS.** (*No me cogeréis vivo*, 523-524)

Trzej Królowie i Królowe

Żeby przyjechać do Hiszpanii, Trzej Królowie muszą przejechać przez Orient, jak zawsze. I tu mają trochę przerąbane. Muszą przejść Tygrys i Eufrat uważając, żeby amerykańscy marines nie uwolnili ich od nich samych, tak jak to zrobili z całą resztą Iraku. (...) Pomyślisz sobie (...), że po przyjeździe sprawy się polepszą. Ale nie. (...) Zaczniemy od początku: po pierwsze gwiazda, która ich prowadzi, przestanie być widoczna, kiedy dotrą do wybrzeża, połknięta przez światła osiedli (...) **Jednak gwiazda jest im niepotrzebna, przecież to Trzej Królowie. Niech sobie kupią GPS.** (*A w Madrycie nadal znakomicie*, 131)

Zaprezentowany fragment pochodzi z felietonu zatytułowanego w wersji polskiej *Trzej Królowie i Królowe*, a w oryginale *Reyes Magos y Magas*. Cały tekst stanowi grę kulturową z hiszpańską tradycją, według której to nie Gwiazdor ani Święty Mikołaj, a Trzej Królowie przynoszą dzieciom bożonarodzeniowe podarunki w nocy z 5 na 6 stycznia. W pierwszej części artykułu autor-narrator przedstawia skomplikowaną sytuację Trzech Króli, którzy mają przysłowiowo „pod górkę” i muszą przebyć daleką drogę z Azji do Hiszpanii, co w dzisiejszych czasach wcale nie jest tak proste. Zaprezentowany fragment dotyczy jednak tego, co czeka Trzech Króli po przybyciu do Hiszpanii. Okazuje się, że miejskie oświetlenie sprawi, iż prowadząca ich gwiazda będzie całkowicie niedostrzegalna. W związku z czym w tekście pojawia się ciekawa i zabawna gra słowna, wprowadzająca element komizmu: *Pero la estrella da igual, oye. ¿No son magos? Que se compren un GPS.* Zabawa polega na wykorzystaniu nazwy własnej *Reyes magos*, czyli dosłownie „Królowie–Magowie”. Pérez-Reverte wprowadza ironiczne pytanie retoryczne związane z źródłosłowem przytoczonej nazwy własnej: *¿No son magos? Que se compren un GPS*, czyli poddaje w wątpliwość magiczne zdolności Trzech Króli stwierdzając: „Nie są magami? Niech sobie kupią GPS”. W polskiej wersji felietonu dokładne oddanie użytej w oryginale gry słownej było niemożliwe, gdyż polscy Trzej Królowie nigdy nie byli postrzegani jako czarodzieje. Dlatego w przekładzie znika oryginalna gra językowa, zrekompensowana pośrednio użyciem wyrazu „przecież”: „Jednak gwiazda jest im niepotrzebna, przecież to Trzej Królowie. Niech sobie kupią GPS.”

W dalszej części felietonu Pérez-Reverte posuwa się w swojej grze o krok dalej. Tym razem wykorzystuje nie tylko warstwę językową, ale i element kulturowy związany

z wszechobecnym w Hiszpanii propagowaniem politycznej poprawności i równouprawnienia, także językowego:

El drama se planteará cuando (...) sepan que el Gobierno acaba de aprobar **el decreto ley de Reyes Magos y Magas de Género y Buen Rollito**. (...) De momento, a partir del año próximo tendrá que haber una reina maga por cada dos reyes, como mínimo (...)
Pero la cosa no acaba ahí. La Ley de Reyes Magos y Magas de Género y Buen Rollito prohíbe terminantemente a sus majestades referirse en el futuro a los niños españoles como niños españoles. Cualquier discurso público deberá empezar con las palabras "*niños y niñas de las diversas naciones y/o nacionalidades de aquí*" (...) a fin de no crispar con terminología fasciomachista. (...) **Los juguetes deberán ser "asexuados, plurales, metrosexuales, paritarios, igualitarios y sanitarios". Por ovarios.** (*No me cogeréis vivo*, 524-525)

Dramat pojawi się, kiedy (...) dowiedzą się, że rząd uchwalił **dekret o Trzech Królach i Królowych Rodzaju**. (...) Chwilowo od przyszłego roku na każdych Trzech Króli będzie musiała przypadać co najmniej jedna Królowa (...)
Sprawy jednak nie na tym się kończą. Dekret o Trzech Królach i Królowych Rodzaju stanowczo zabrania ich wysokościom zwracania się do hiszpańskich dzieci per hiszpańskie dzieci. Każdy dyskurs publiczny powinien zaczynać się od słów: „chłopcy i dziewczynki z różnych nacji i/lub narodowości, itp., itd.”, aby nie drażnić nikogo terminologią macho-faszystowską. (...) **Zabawki powinny być „apłciowe, mnogie, metroseksualne, parytatywne, egalitarne i sanitarne”. Zaraz tu padnę.** (*A w Madrycie nadal znakomicie*, 132-133)

W zacytowanym fragmencie autor-narrator w charakterystyczny, groteskowy sposób wyraża swoje zdanie na temat uchwalanych w Hiszpanii praw i dekretów o równouprawnieniu płci. Posługując się przykładem Trzech Króli, tworzy fikcyjną sytuację politycznej hiperpoprawności, która jest zdeformowanym odbiciem współczesnej rzeczywistości. Stąd w felietonie pojawia się opis nowej uchwały: *el decreto ley de Reyes Magos y Magas de Género y Buen Rollito*, która ma regulować kwestie związane z polityczną poprawnością święta Trzech Króli. Sama nazwa nowego prawa stanowi swoistą grę językowo-kulturową. Po pierwsze wyrażenie *de Género* odnosi się do powszechnie znanych formuł jak *violencia de género*, czyli „przemoc na tle płciowym” lub *igualdad de género* – „równouprawnienie płci”. Wyrażenia te często pojawiają się w tekstach prawniczych oraz w hiszpańskich mediach. Dla przeciwwagi, druga część nazwy nowego prawa *y Buen Rollito* odnosi się do kolokwialnego wyrażenia *buen rollo* (występującego czasami w formie zdrobnionej: *buen rollito*), oznaczającego „dobre vibracje”, „pozytywną energię”, ale również „dobre dogadywanie się”. Wyrażenie to można zatem rozumieć jako slangową wersję politycznej poprawności. Wprowadzona irracjonalna nazwa nowego prawa w języku polskim mogłaby brzmieć następująco: „Ustawa o równouprawnieniu płci i pozytywnej energii Trzech Królów i Królowych.” Niemniej jednak, w oficjalnej polskojęzycznej wersji artykułu pojawia się inna

propozycja: „dekret o Trzech Królach i Królowych Rodzaju”. Wprawdzie zaproponowane rozwiązanie brzmi niezrozumiale i groteskowo, podobnie jak wersja oryginalna, zabrakło w nim nawiązania do równouprawnienia oraz elementu języka kolokwialnego, czyli dwóch kluczowych składników gry stworzonej przez Artura Péreza-Reverte. Wątpliwości budzi również użycie określenia „dekret”, które w języku polskim używane jest rzadziej niż w hiszpańskim, jednakże taki wybór mógł mieć na celu kompensację wcześniej poniesionych strat w przekładzie nazwy nowego prawa.

Gra językowo-kulturowa związana z tytułem nowego i irracjonalnego dekretu o Trzech Królach to nie jedyna zabawa językiem w tym fragmencie. W części końcowej pojawia się bowiem cytat z nowej ustawy: *Los juguetes deberán ser “asexuados, plurales, metrosexuales, paritarios, igualitarios y sanitarios”. Por ovarios*. Zdanie stanowi grę słowną opierającą się na enumeracji odpowiednio dobranych przymiotników zaczerpniętych z urzędowo-prawniczej nowomowy. Przymiotniki zostały pogrupowane w taki sposób, aby zdanie zyskało specyficzny rytm. W wersji wyjściowej drugi przymiotnik (*plurales*) rymuje się z przymiotnikiem trzecim z kolei (*metrosexuales*), a trzy ostatnie przymiotniki (*paritarios – igualitarios – sanitarios*) rymują się ze sobą oraz z ekspresywnym komentarzem *por ovarios* (dosł. „na/przez jajniki”), który stanowi „żeńską” wersję często używanego przez Péreza-Reverte kolokwializmu *por cojones* (dosł. „na/przez jaja”). W przekładzie na język polski gra słowna zagubiła się w procesie tłumaczenia lub późniejszej korekty redakcyjnej. Wersja polskojęzyczna brzmi bowiem następująco: „Zabawki powinny być „apłciowe, mnogie, metroseksualne, parytatywne, egalitarne i sanitarne”. Zaraz tu padnę.” Jednakże być może udałoby się uratować więcej z oryginalnego rytmu enumeracji, przestawiając kolejność przymiotników w języku docelowym: „Zabawki powinny być „bezpłciowe, parytatywne, pluralne, metroseksualne, egalitarne i sanitarne”. Dzięki tej drobnej zmianie zachowany zostaje rym, chociaż, w odróżnieniu od oryginału, w polskiej wersji rymują się ze sobą cztery ostatnie przymiotniki, a nie jak w tekście wyjściowym drugi z trzecim oraz trzy ostatnie. Wówczas zaproponowane, dosyć dowolne tłumaczenie *por ovarios* jako „zaraz tu padnę” jest bardziej uzasadnione ze względu na podobieństwo ostatniej sylaby rymujących się przymiotników „-ne” oraz końcówki formy czasownikowej „-nę”. Chociaż rytm zyskałby, gdyby, zamiast formy „zaraz tu padnę” użyta została wersja krótszą jak: „zaraz padnę” lub „chyba padnę”.

Na zakończenie analizy przekładu gier słownych i ironii w felietonach Artura Péreza-Reverte warto przytoczyć fragment artykułu *La venganza del Coyote* z 26 lutego 2006 roku. Tekst nie doczekał się jeszcze publikacji przez żadne polskie wydawnictwo, a jego tłumaczenie na język polski zostało wykonane jako część pracy nad tą rozprawą:

La venganza del Coyote

Como saben ustedes, **gazapo**, además de conejo, significa mentira o embuste; y también error que, a menudo no por ignorancia sino por inadvertencia, deja escapar quien escribe o habla. Cualquiera que trabaje con palabras impresas sabe a qué me refiero.⁵⁴

Zemsta Kojota

Jak doskonale Państwo wiecie, **byk** to nie tylko niekastrowany samiec bydła domowego, ale także słowo oznaczające błąd, zwłaszcza ortograficzny, i pomyłkę, która zazwyczaj zdarza się nie z powodu niewiedzy, ale przez nieuwagę osoby, która pisze czy mówi. Każdy, kto pracuje z tak zwanym słowem drukowanym wie, o co mi chodzi. (Przekład własny)

Tematem felietonu *Zemsta Kojota* są niezamierzone pomyłki i błędy, które zdarzają się praktycznie każdemu pisarzowi czy dziennikarzowi. Usterki te stają się przyczynkiem do refleksji nie tylko nad ich źródłem, ale także nad zachowaniem czytelników, którzy specjalizują się w wyszukiwaniu wszelkich nieścisłości tego typu. Przytoczony fragment stanowi początek rozważań autora. Jak można zaobserwować, kluczowym elementem konstrukcyjnym pierwszej części tekstu jest prosta gra językowa oparta na dwuznaczności hiszpańskiego rzeczownika *gazapo*, który może oznaczać tak młodego królika, jak właśnie błąd, kłamstwo w języku potocznym. Dlatego też pierwsze zdanie zawiera dokładną definicję rzeczownika *gazapo*, który *además de conejo, significa mentira*, czyli „poza królikiem oznacza także kłamstwo”. Ponieważ w języku polskim nie ma rzeczownika, który łączyłby w sobie oba znaczenia hiszpańskiego pierwowzoru, przekładając fragment otwierający cały felieton, trzeba było odnaleźć taki ekwiwalent, który posiadałby drugie, diametralnie inne znaczenie niż „błąd” czy „kłamstwo”. Takim rzeczownikiem jest „byk”, który wprawdzie nie pasował idealnie do oryginalnego kontekstu, ale po drobnych modyfikacjach pierwszego zdania użycie wspomnianego rzeczownika pozwoliło zachować oryginalną grę językową, która w tekście oryginalnym wydawała się prostym zabiegiem językowym, jednakże w przekładzie sprawiła niemały kłopot. Początkowe zdanie brzmi zatem po polsku następująco: „byk to nie tylko niekastrowany samiec bydła domowego, ale także słowo oznaczające błąd, zwłaszcza

⁵⁴ Tekst nie został opublikowany w zbiorach felietonów Artura Péreza-Reverte w momencie pierwotnej redakcji niniejszej rozprawy. Jest natomiast dostępny on-line na oficjalnej stronie autora: <http://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/83/la-venganza-del-coyote/> (data konsultacji: styczeń 2012).

ortograficzny”. Rzeczownik „byk” jest dobrym rozwiązaniem, ale wraz z jego zastosowaniem w przekładzie konieczne było wprowadzenie kilku dodatkowych zmian. W języku polskim bowiem „byk” to w pierwszej kolejności potoczna nazwa błędy ortograficznego, dopiero w kolejnym znaczeniu jest to „pomyłka”, stąd konieczność przytoczenia fragmentu słownikowej definicji wprowadzającej element ortografii, o którym nie ma mowy w tekście oryginalnym. Niemniej jednak, początkowa gra autora zostaje zachowana.

Ironia, sarkazm i gry słowne to główne elementy składowe stylistycznej konstrukcji popularnych i poczytnych felietonów Péreza-Reverte, które, jak można przypuszczać, dotarły do szerszego grona odbiorców także dzięki ukazywaniu się w prasie oraz na stronie internetowej dodatku *XL Semanal*. Chociażby pod tym względem zasługują one na miano literatury popularnej. Felietony, których fragmenty zostały w niniejszej części zaprezentowane, charakteryzuje dbałość o odpowiedni dobór słownictwa oraz wyjątkowy typ ironiczno poczucia humoru. W czterech zaprezentowanych przykładach pojawiła się seria wyrażen, konstrukcji, sformułowań, które doskonale odzwierciedlają przechodzące momentami w sarkazm poczucie humoru Autora. Nie we wszystkich przytoczonych wyjątkach z przekładów owo poczucie humoru, tłumaczeniowy inwariant, zostało zachowane w tym samym stopniu. Niemniej jednak ilość tego typu zabiegów w jednym tekście sprawia, iż utrata jednego lub dwóch w procesie przekładu nie powoduje znaczącego, stylistycznego zubożenia. Mimo to warto zwrócić uwagę, iż to właśnie „cięty język” autora sprawił, iż jego teksty cieszą się tak dużą popularnością wśród czytelników.

2.3. Ironiczny Eduardo Mendoza a kategoria czarnego humoru w *Przygodzie fryzjera damskiego*

Zupełnie inny typ komizmu, chociaż również opartego na odpowiednim użyciu technik narracyjnych i stylistycznych, proponuje Eduardo Mendoza, kolejny poczytny hiszpański pisarz, który zyskał popularność na całym świecie. Jeżeli jednak gry słowne lub ironia stanowiły jedną z wielu składowych stylu Andrzeja Sapkowskiego lub Artura Péreza-Reverte, w przypadku powieści Eduardo Mendozы humor jest jednym z kluczowych elementów konstrukcyjnych, zaraz obok intrygi. Celem komizmu w twórczości Mendozы jest przede wszystkim zaoferowanie czytelnikowi jak największej możliwej dawki przyjemności, aby ten przystąpił wraz z autorem do „paktu”

radikalnej ale prześmiewczej krytyki rzeczywistości (por. Colmeiro, 1989: 410). Opisując literacki styl Mendozy, Jiří Chalupa stwierdza:

Eduardo Mendoza zademonstrował w przekonujący sposób, że do jego licznych zalet należy zdolność użycia i mieszania różnych dyskursów i stylów narracyjnych z godnym podziwu mistrzostwem (2007: 103, przekład własny)⁵⁵.

Poczucie humoru i różnorodność form narracji oraz kodów językowych używanych przez bohaterów to główne elementy stanowiące o popularności powieści Eduarda Mendozy. W twórczości Mendozy odnaleźć można bardzo różnorodne formy komizmu jak humor sytuacyjny czy humor w konstrukcji bohaterów. Element śmiechu stanowi tu naturalny i odprężający przerywnik w lekturze, nie jest to sarkastyczny półśmieszek wynikający z zabiegów takich jak hiperbolizacja, nie jest to humor podszyty szyderstwem, a szczerzy „chichot” czystej przyjemności.

Jedną z najbardziej znanych powieści hiszpańskiego pisarza jest *La aventura del tocador de señoras*, czyli *Przygoda fryzjera damskiego*, która posłuży nam za źródło przykładów komizmu i jego przekładu na język polski. Autorką tłumaczenia jest Marzena Chrobak. Warto nadmienić, iż powieść stanowi trzecią część trylogii kryminalnej z udziałem tego samego, bezimiennego, głównego bohatera, akcja wszystkich trzech powieści rozgrywa się w Barcelonie.

Stwierdzenie, że w *Przygodzie fryzjera damskiego* odnaleźć można wiele elementów komizmu byłoby błędne, gdyż powieść składa się prawie wyłącznie z ironiczno-absurdalnych opisów, zabawnych sekwencji i gier słownych, przeplatanych kilkoma zdaniem klasycznej narracji, aby czytelnik miał możliwość wzięcia oddechu przed kolejnym atakiem śmiechu. Eduardo Mendoza uczynił z wyrazistego humoru swój znak rozpoznawczy, jest to zatem tłumaczeniowy inwariant stylistyczny, który koniecznie powinien zostać oddany w przekładzie w możliwie najdokładniejszy sposób. Zadanie to wymaga ogromnej kreatywności:

Cañuto era un hombre de mediana edad, tirando a viejo. En los años 70 (de nuestra era) **había robado varios bancos. No bancos de sentarse, sino oficinas bancarias.** Operaba solo, con una media en la cabeza y la otra en el bolsillo (por si acaso). (*La aventura del tocador de señoras*, 15)

Cañuto był człowiekiem w średnim wieku, zbliżającym się powoli do podeszłego. W latach siedemdziesiątych (naszej ery) **obrabował wielu punktów, pardon, wiele banków.** Działiał

⁵⁵ „Eduardo Mendoza ha demostrado de un modo más que convincente que entre sus principales virtudes pertenece la capacidad de utilizar y mezclar con una admirable maestría diferentes discursos y estilos narrativos.”

sam, z jedną pończochą na głowie i drugą, zapasową, w kieszeni (na wszelki wypadek). (*Przygoda fryzjera damskiego*, 11)

Przyczocony cytat z pierwszego rozdziału *Przygody fryzjera damskiego* to opis niejakiego Cañuto, który dawniej zajmował się rabowaniem banków. W oryginale Mendoza stosuje prostą grę językową opartą na wieloznaczności leksemu *banco*, który po hiszpańsku oznaczać może „bank” lub „ławkę”. Stąd narrator i główny bohater w jednym musi uściślić swoje zdanie: *había robado varios bancos. No bancos de sentarse, sino oficinas bancarias*. Fragment przetłumaczony dosłownie na język polski traci sens i element humorystyczny: „okradł wiele banków. Nie ławek, ale oddziałów bankowych”. Dlatego tłumaczka zdecydowała się zastąpić oryginalną grę językową, inną, adekwatną do kontekstu, która sprawdzi się w języku docelowym: „obrabował wielu punków, pardon, wiele banków”. Oryginalna językowa zabawa została w tekście docelowym zastąpiona inną, opartą na fonetycznym podobieństwie rzeczowników „punk” i „bank”, co pozwoliło zachować humorystyczny wydźwięk opisu nieudolnego rabowania banków przez Cañuto.

Eduardo Mendoza manipulacje językiem opanował do perfekcji, stąd w jego powieściach pojawiają się nie tylko zabiegi oparte na polisemii czy homonimii, ale także bardziej kreatywne gry językowe uwarunkowane kulturowo, chociaż nie zawsze jest to kultura hiszpańska:

La familia que regentaba la pizzería, compuesta por la señora **Margarita**, el señor **Calzone** y su hijito **Cuatroquesos**, eran a mis ojos el paradigma de la felicidad. (*La aventura del tocador de señoras*, 47)

Rodzina prowadząca pizzerię, złożona z pani **Margherity**, pana **Calzone** i ich synka **Quattro Stagione**, stanowiła w moich oczach paradygmat szczęścia. (*Przygoda fryzjera damskiego*, 34)

Zaprezentowany fragment stanowi część opisu codziennej rutyny głównego bohatera. Protagonista⁵⁶ często zagląda do pobliskiej pizzerii prowadzonej przez rodzinę o imionach, które są nazwami włoskich dań. Użyte przez Mendozę nazwy włoskich dań nie tylko odpowiadają charakterystyce prowadzonego przez rodzinę baru, ale stanowią jeden z elementów szeroko pojętej popkultury. *Margarita* to po hiszpańsku nie tylko „Małgorzata”, ale i znaturalizowana nazwa jednego z podstawowych typów pizzy z pomidorami, mozzarellą i listkami bazylii. *Calzone* to rodzaj włoskiego, dużego „pieroga” z ciasta drożdżowego (takiego, jak do pizzy) z nadzieniem, a *Cuatroquesos* to

⁵⁶ Według *Słownika terminów literackich*: „Bohater grający główną rolę w przebiegu fabularnym utworu epickiego bądź dramatycznego” (Sławiński, 2008: 440).

dosłownie „cztery sery”, czyli typ pizzy z sosem pomidorowym i, jak sama nazwa wskazuje, czterema rodzajami sera. Nic dziwnego, że hiszpańskie imiona-nazwy potraw zostały w przekładzie zachowane. Ponadto, jako że w polskich pizzeriach nadal obowiązuje włoska pisownia nazw „Margherita” i „Calzone”, które nie zostały zasymilowane, aby zachować spójność rodzinnych imion, tłumaczka zdecydowała się zastąpić imię synka *Cuatroquesos* (po polsku: „Cztery sery”) innym przydomkiem: „Quattro Stagione”. Jest to pizza potocznie zwana „cztery pory roku”, która składa się z czterech części, każda z innym dodatkiem. Zastanawia jednak, dlaczego w przypadku przekładu imienia synka Margherity i Calzonego niezastosowana została włoska nazwa „Quattro formaggi”, którą, w niezmienionej, włoskiej formie, nadal można spotkać w polskich pizzeriach. Mimo to, dzięki drobnej zmianie, w polskojęzycznej wersji fragmentu powieści zachowana zostaje nie tylko gra słowno-kulturowa i odniesienie do szeroko pojętej popkultury, ale i więź między członkami rodziny. Przekład pozostaje spójny i wywołuje ten sam potencjalny efekt, co fragment wyjściowy.

Najczęściej stosowaną grą językową Eduardo Mendozy jest jednakowoż zabawa wieloznacznością trzeciej osoby liczby pojedynczej odmiany hiszpańskich czasowników. Forma ta jest niezwykle pojemna znaczeniowo, może odnosić się zarówno do mężczyzn, kobiet i dzieci, spełniając ponadto funkcję grzecznościową, gdy do danej osoby zwracamy się per *usted*, czyli „pan” lub „pani”. Mendoza często korzysta z tej charakterystyki gramatyki języka hiszpańskiego i konstruuje fragmenty tak, aby pozostawić pewną dowolność interpretacji:

Fragment 1

– Señora...

Atribuyendo a otras razones mi confusión, me atrajo y dijo:

– Puede hablar sin reserva delante de estos caballeros. A uno de ellos ya lo conoce, pues él mismo acaba de presentarse y sale a diario en los periódicos. **El otro es mi marido, Arderiu. ¿Le importa que le llame Pedro?**

– **No. Por mí puede usted llamar a su marido como le dé la gana.**

– **Me refiero a usted.** (*La aventura del tocador de señoras*, 128– 129)

– Proszę Pani...

Przypisując moje zmieszanie innym powodom, przerwała mi:

– w obecności tych dżentelmenów może pan mówić bez ogródek. Jednego z nich już pan zna, gdyż sam się panu przedstawił, a poza tym jego zdjęcie codziennie pojawia się w gazetach.

Drugim jest mój mąż, Arderiu. Czy nie przeszkadza panu, że będę go nazywać Pedro?

– **Ależ skądże. Jeżeli o mnie chodzi, może się pani zwracać do swojego męża, jak tylko ma pani ochotę.**

– **Mam na myśli pana.** (*Przygoda fryzjera damskiego*, 96)

Fragment 2

– Reinona había estado a punto de casarse con Pardalot. Al final no se casó con Pardalot, sino conmigo. Me llamo Arderiu. Ella quería a Pardalot y Pardalot la quería a ella, pero en resumidas cuentas hizo bien casándose conmigo, porque si se hubiera casado con Pardalot ahora sería viuda. Viuda de Pardalot.

– **¿Por qué no se casó con Pardalot?**

– **¿Quién? ¿Yo?**

– **No. Reinona. Por qué no se casó Reinona con Pardalot.**

– **Ah. No haga elipsis, que descarrilo.** (*La aventura del tocador de señoras*, 162)

– Reinona była o krok od wyjścia za niego za męż. W końcu nie wyszła za niego, tylko za mnie. Nazywam się Arderiu. Kochała Pardalota, a Pardalot kochał ją, ale w ostatecznym rozrachunku dobrze zrobiła, że wyszła za mnie, bo gdyby była wyszła za Pardalota, byłaby teraz wdową. Wdową po Pardalocie.

– **Dlaczego nie za Pardalota?**

– **Co dlaczego? Dlaczego nie wyszedłem za Pardalota?**

– **Nie pan, Reinona. Dlaczego Reinona nie wyszła za Pardalota**

– **Ach. Proszę mówić całymi zdaniem, bo się zgubię.** (*Przygoda fryzjera damskiego*, 121–122)

Do wywołania efektu humorystycznego w obu przytoczonych urywkach powieści w języku wyjściowym użyte zostały gry słowne wykorzystujące gramatyczną wieloznaczność trzeciej osoby liczby pojedynczej hiszpańskiego czasownika. We fragmencie 1 Reinona przedstawia głównemu bohaterowi swojego męża, nie wie jednak, jak protagonista ma na imię, zadaje zatem dwuznaczne pytanie *¿Le importa que le llame Pedro?*, w którym forma *que le llame* może oznaczać zarówno, „że będę pana nazywać”, jak i „że będę jego nazywać” (w domyśle męża). Gdyby była to rozmowa między konwencjonalnymi bohaterami, można by bez trudu określić na podstawie kontekstu, iż pytanie skierowano do głównego bohatera. Jednakże w absurdalnym świecie twórczości Mendozy tego typu pytanie automatycznie staje się przyczynkiem do gry językowej. Bohater rozumie pytanie w sposób najmniej prawdopodobny z możliwych i odpowiada: *Por mí puede usted llamar a su marido como le dé la gana*. W przekładzie tłumaczka posłużyła się podobną dwuznacznością czasownika w trzeciej osobie liczby pojedynczej, jednakże zamiast zaimka „jego” użyła formy „go”, która może być użyta w rozmowie o osobie trzeciej (mężczyźnie) lub jako forma grzecznościowa (synonim zaimka „pana”). Zatem pytanie przetłumaczone na język polski zawiera tę samą dwuznaczność, co wersja wyjściowa: „Czy nie przeszkadza panu, że będę go nazywać Pedro?”. Gra słowna i element humorystyczny zostają w pełni zachowane w przekładzie fragmentu 1 na język polski.

Trudniejszym zadaniem okazało się przetłumaczenie na język polski podobnej gry słownej, która pojawia się w dalszej części tekstu (fragment 2). Autor ponownie wykorzystuje wieloznaczność i mnogość użyć trzeciej osoby liczby pojedynczej

hiszpańskiego czasownika. Tym razem mąż Reinony, Arderiu, uznawany powszechnie za głupca, opowiada protagoniście historię związku jego obecnej żony i zmarłego Pardalota, którzy niegdyś mieli się pobrać, ale do ślubu nie doszło. Główny bohater zadaje zatem znaczące pytanie *¿Por qué no se casó con Pardalot?*, w którym *no se casó* może odnosić się do osoby trzeciej, zarówno do kobiety, jak do mężczyzny: „nie wyszedł za” lub „nie wyszła za”. Ta sama forma może być zwrotem grzecznościowym do osoby traktowanej per *usted*, czyli „pan”/”pani”: „pan nie wyszedł za” lub „pani nie wyszła za”. Ponownie, mimo że w pozaliterackiej rozmowie kontekst i osoba, której pytanie dotyczy byłyby doskonale zrozumiałe, w świecie stworzonym przez Mendozę wszystko odbija się w krzywym zwierciadle komizmu. Stąd Arderiu, który sam przedstawia się na wstępie jako głupiec, jest przekonany, że bezimienny główny bohater zadaje mu pytanie o niego samego, nie zaś o Reinonę. Jego reakcją jest zaskoczenie: *¿Quién? ¿Yo?* (po polsku: „Kto? Ja?”). W tym przypadku język polski nie oferuje możliwości posłużenia się się podobnym do oryginalnego trikiem gramatycznym, gdyż, w odróżnieniu od hiszpańskiego, polskie formy czasownikowe odmieniają się przez rodzaje, a przetłumaczenie pytania jako „dlaczego nie wyszła za Pardalota?” uniemożliwiłoby zachowanie oryginalnego zabiegu humorystycznego. W tekście docelowym oryginalne pytanie zostaje zastąpione pytaniem eliptycznym, odnoszącym się do poprzedzającej je wypowiedzi Arderiu: *Dlaczego nie za Pardalota?*. W konsekwencji zmienia się też reakcja na zadane pytanie, nie wystarczy bowiem, że mąż Reinony odpowie „Kto? Ja?”, jak to ma miejsce w oryginale. Koniecznym staje się zastosowanie zabiegu kompensacji poprzez przeniesienie brakującej informacji z pytania zadanego przez głównego bohatera, do odpowiedzi Arderiu, która w konsekwencji staje się dłuższa: „Co dlaczego? Dlaczego nie wyszedłem za Pardalota?”. Wprawdzie element komizmu zostaje zachowany, jednak gra językowa jest niemożliwa do odtworzenia ze względu na dywergencje gramatyczne pomiędzy językiem wyjściowym a docelowym.

Eduardo Mednoza to autor, który tworzy literackie kalambury nie tylko na poziomie użytego języka. Pisarz igra z czytelnikiem i jego oczekiwaniami, parodiując gatunek powieści kryminalnej. Jak sam stwierdził w jednym z wywiadów:

Moje powieści stanowią parodię. Ale nie taką, której jedynym celem jest ośmieszanie. Bardziej niż parodią posługuję się karykaturą, gdyż staram się odkryć charakterystyczne

cechy używając w tym celu humoru i będąc bardziej prawdziwym niż samo życie (Mendoza, 1982: 7, przekład własny)⁵⁷

Mendoza posługuje się zatem nie tylko grammi słownymi, parodią i karykaturą. Jego teksty charakteryzuje poczucie humoru ocierające się o granice absurdu. Autor często stosuje ironię, którą uzyskuje poprzez zestawienie dwóch rozbieżnych perspektyw, z których jedna, wyrażona eksplicytnie, wydaje się autentyczna i słuszna, druga, implicytna, stoi w opozycji do tego, co dosłowne i wyrażone oraz zawiera prawdziwy, często paradoksalny, głębszy sens (por. Ruiz Tosa: 2002). Zastosowanie humorystycznej perspektywy pozwala autorowi nie tylko trafniej zobrazować problemy społeczne i polityczne współczesności, ale także dotrzeć do szerszej publiczności, która łatwiej przyswaja taką formę podania, co przekłada się na wysokie wskaźniki sprzedaży powieści Eduarda Mendozy w Hiszpanii i poza jej granicami. Dlatego zastosowanie odpowiednich technik translatorskich jest elementem niezbędnym w celu zachowania oryginalnego stylu, z którego hiszpański autor słynie na całym świecie.

Ironia w *Przygodzie fryzjera damskiego* przejawia się na różne sposoby. Jednym z najbardziej widocznych są komentarze narratora (oznaczone w tekście przy pomocy nawiasów). Do odbiorcy trafia szczegółowy opis sytuacji, który zostaje doprecyzowany lub skorygowany poprzez zabawne komentarze „odnarratorskie”:

	<i>La aventura del tocador de señoras</i>	<i>Przygoda fryzjera damskiego</i> (tłum. Marzena Chrobak)
1.	Cerré (es un decir) la puerta de la peluquería, fuimos al bar y tomamos asiento. (s.118)	Zamknąłem (symbolicznie) drzwi salonu, udaliśmy się do baru i usiedliśmy. (s.88)
2.	A la hora convenida acudí a la cita. Ella ya estaba allí, en una mesa del fondo, absorta en la succión de un refresco embotellado (por el camarero del bar), indiferente a canto la rodeaba. (s.43)	O wyznaczonej godzinie stawilem się na spotkanie. Już tam była, przy stoliku w głębi, zaabsorbowana butelkowanym (przez kelnera) napojem orzeźwiającym, obojętna na wszystko, co ją otaczało. (s.31)
3.	En su ausencia me quité el traje, que de buena mañana debía devolver a la tintorería del señor Sapastra en perfecto estado, lo sacudí y colgué con sumo cuidado en el respaldo de una silla (la silla) . (s.143)	Podczas jej nieobecności zdjąłem garnitur, który wczesnym rankiem miałem w nienagannym stanie zwrócić do pralni pana Sapastry, otrzepałem go i z największą ostrożnością powiesiłem na oparciu krzesła (jedyne w mieszkaniu). (s.107)

W pierwszym z przytoczonych fragmentów główny bohater kończy pracę. Zgodnie z przyjętymi zasadami, opuszczając swój salon fryzjerski, powinien zamknąć drzwi.

⁵⁷ „Mis novelas son una parodia. No una parodia con el puro y exclusivo fin de ridiculizar. Más que parodiar, caricaturizo porque trato de descubrir los rasgos característicos, utilizando el humor y siendo más real que la vida misma.”

Jednak w związku ze wcześniejszym włamaniem, bohater, a jednocześnie narrator, zamyka drzwi, ale w nawiasie precyzuje z charakterystyczną dla siebie ironią, iż *es un decir* („tak się mówi”, „to taki sposób mówienia”, „powiedzmy”). W języku polskim dosłowne tłumaczenie hiszpańskiego wyrażenia brzmiałoby pretensjonalnie, jeżeli nie niepoprawnie, jednak wybrana semantycznie ekwiwalentna forma „powiedzmy”, chociaż językowo prawidłowa, nie zawiera wystarczającego ładunku humoru. Dlatego w przekładzie mamy do czynienia z zastąpieniem komentarza w nawiasie przysłówkiem „symbolicznie”, co nie tylko oddaje sens hiszpańskiego wyrażenia, ale i pozwala zachować wyrażnie ironiczny wydźwięk zdania.

W przykładzie drugim pojawia się podobny zabieg stylistyczny. Dzięki dodatkowej informacji w nawiasie, czytelnik dowiaduje się, że *un re fresco* („napój”) podawany w butelkach, został do nich nalany przez kelnera, który, jak można wywnioskować, praktykuje modny recycling. Przekład na język polski opisanego chwytu nie okazał się problematyczny, jednakże warto zwrócić uwagę na różnicę związaną z modyfikacją kolejności elementów zdania w tłumaczeniu.

W trzecim fragmencie obserwujemy analogiczne umieszczenie dodatkowej informacji wypowiedzianej „na stronie”. Narrator podkreśla, iż krzesło, na którym odwiesił garnitur, jest jedynym tego typu meblem w mieszkaniu, wyprowadzając tym samym czytelnika z błędu interpretacji przestrzeni, który mógłby mieć miejsce. Odbiorca oryginału na podstawie przekazanych mu pierwotnie informacji miał bowiem pełne prawo pomyśleć, iż krzeseł w pokoju jest więcej. Ironia, a zarazem gra słowna, w analizowanym cytacie polega na poprzedzeniu rzeczownika *silla* rodzajnikiem nieokreślonym *una* (który wskazuje, iż jest to „jedno z wielu krzeseł” lub „jakieś krzesło”), a następnie skorygowaniu tej informacji w nawiasie poprzez zamianę rodzajnika nieokreślonego na rodzajnik określony *la* (wskazujący, iż jest to „konkretne i jedyne krzesło”). Język polski nie dysponuje podobnymi środkami gramatycznymi, dlatego gra gramatyczno-językowa i część ironii zostały utracone w przekładzie w związku z koniecznością zastosowania dosłownego objaśnienia sytuacji w nawiasie. Mimo to elementy humoru i ironii zostały zachowane dzięki kontrastowi pomiędzy „oficjalną” oraz „prawdziwą” wersją opisaną we fragmencie sytuacji mieszkaniowej głównego bohatera, gdyż zestawienie dwóch odmiennych perspektyw oddziałuje na czytelnika w zadawalającym stopniu.

Absurdalno-ironiczne poczucie humoru to znak firmowy twórczości Eduarda Mendozy. Autor nie ogranicza się bowiem do kontrastowania dwóch wizji świata, „oficjalnej” i „prawdziwej”, poprzez zastosowanie odpowiednio dobranych komentarzy odnarratorskich w nawiasach. Mendoza z powodzeniem wprowadza inne zabiegi mające na celu wzbogacenie wybranej satyryczno-humorystycznej perspektywy narracyjnej. W rezultacie protagonista, podobnie jak pozostali bohaterowie, wyraża się w sposób nieadekwatny do zajmowanej pozycji w społeczeństwie, mieszając najróżniejsze rejestry i kody językowe, z których powstaje unikalna forma obrazowania rzeczywistości:

El fresquito del alba me despertó y me hallé en el mismo sitio, pero despojado del dinero y de toda mi ropa, **salvo de los calzoncillos, que difícilmente se habrían podido desprender de mi piel sin herramientas.** (*La aventura del tocador de señoras*, 18)

Zbudził mnie chłodek świtu. Tkwiłem wciąż w tym samym miejscu, aczkolwiek pozbawiony pieniędzy i ubrania z **wyjątkiem bokserek, których nie dałoby się oderwać od mojej skóry, nie raniąc jej głęboko.** (*Przygoda fryzjera damskiego*, 13)

W zaprezentowanym fragmencie główny bohater opowiada o swojej pierwszej nocy w Barcelonie po opuszczeniu szpitala psychiatrycznego. Stan bohatera po przebudzeniu (nie do pozazdroszczenia) zostaje opisany w eufemistyczny, „politycznie poprawny” i kreatywny sposób. Złodzieje pozbawili go wszystkiego *salvo de los calzoncillos, que difícilmente se habrían podido desprender de mi piel sin herramientas* („poza majtkami, które trudno byłoby oddzielić od mojej skóry bez narzędzi”). Mimo że przytoczony urywek dotyczy zuchwałej kradzieży, a naturalną reakcją w przedstawionej sytuacji powinno być co najmniej pewne podenerwowanie, bohater-narrator nie traci zimnej krwi i w elegancki, poprawny językowo, wyszukany sposób opisuje swój opłakany stan. Zestawienie ze sobą dwóch nieprzystających do siebie elementów (sytuacji i reakcji na nią) sprawia, iż zastosowana perspektywa nabiera znamion ironii.

Zachowanie opisanego kontrastu poznawczo-językowego w przekładzie jest niezbędne, aby uzyskać adekwatny efekt w języku docelowym. Tłumaczka z powodzeniem rozszyfrowuje grę Mendozy i w tłumaczeniu uzyskuje zbliżony rezultat. Rezygnuje jednak z odniesienia do narzędzi, bez których bielizna nie mogłaby zostać zdjęta z bohatera. Obraz ten (oddzielanie majtek przy pomocy na przykład obcęgow) został w przekładzie zastąpiony innym, nie mniej sugestywnym, wyrażonym z tą samą, co w oryginale dozą spokoju. Bohater wyznaje, iż jego bokserki nie dałoby się oderwać od skóry „nie raniąc jej głęboko”. Oryginalny obraz użycia specjalistycznego sprzętu w celu całkowitego rozebrania bohatera został w przekładzie zastąpiony rezultatem tej

akcji (prawdopodobnie bielizna zostałaby zdjęta razem z warstwą naskórka). Pomimo zmiany perspektywy (co Newmark nazywa modulacją), inwariant translatorski, czyli kontrast między położeniem bohatera a jego reakcją na zastaną sytuację, został w przekładzie zachowany, podobnie jak ironia z niego wynikająca.

Budowa narracji *Przygody fryzjera damskiego* to nie tylko opowiadany z perspektywy głównego bohatera ciąg zdarzeń. W powieści znalazły się również teksty poboczne wplecione w tekst główny wzorem klasycznych powieści hiszpańskich, jak *El Quijote*. Ogłoszenia, nekrolog, pismo urzędowe czy artykuł prasowy to tylko niektóre przykłady tekstów pobocznych, niestanowiących elementu akcji, ale dostarczających informacji pomocniczych. Ich treść poznajemy dzięki procesowi lektury, któremu oddaje się narrator-główny bohater. Jednym z nich jest wpleciona w narrację notatka prasowa o zgonie znanego przedsiębiorcy Manuela Pardalota. Jednakże w krzywym zwierciadle Mendozy także typowy informacyjny artykuł nie jest zgodny ze swoją zwyczajową definicją. Tekst pozornie „zewnętrzny”, jedynie włączony w strukturę narracji, jest dostosowany do stylu powieści:

En la noche de ayer, es decir anoche, fue asesinado el conocido hombre de negocios M. P. (Manuel Pardalot), anciano de 56 años de edad (...) cuando se encontraba en su despacho, adonde había acudido fuera de horas de oficina (...). Una vez en su despacho, el conocido empresario (Pardalot) **resultó muerto de varios disparos que en número de siete le afectaron diversos órganos vitales para la vida de Pardalot**. (...) Aunque todavía no hay indicios acerca de la autoría del crimen, **la policía ha desmentido que el asesinato de Pardalot guarde relación con Tour de Francia**. (*La aventura del tocador de señoras*, 67-68)

Wczorajszej nocy, to jest nocy z wczoraj na dzisiaj, został zamordowany znany przedsiębiorca M. P. (Manuel Pardalot), 56 lat (...) Do zbrodni doszło w jego gabinecie, do którego przybył poza godzinami pracy (...). Znalazłszy się w gabinecie, wspomniany przedsiębiorca (Pardalot) **zmarł w wyniku siedmiu postrzałów, które uszkodziły najróżniejsze organy niezbędne mu do życia**. (...) Chociaż brak jeszcze wskazówek co do autorstwa zbrodni, **policja zaprzecza jakoby zamordowanie Pardalota miało jakikolwiek związek z Tour de France**. (*Przygoda fryzjera damskiego*, 49)

W przytoczonym fragmencie tekstu wyjściowego obserwujemy użycie wyrażień charakterystycznych dla formy kroniki kryminalnej: *resultó muerto de varios disparos* (zmarł w wyniku licznych postrzałów) lub *afectaron diversos órganos* (uszkodziły różne organy) czy *la policía ha desmentido que* („policja zaprzecza/dementuje jakoby”). Jednakże te typowe dla gatunku prasowego zwroty zostały wzbogacone o dodatkowe elementy językowe, które sprawiły, iż cały tekst stał się parodią notatek o morderstwach z codziennej prasy. W krótkim fragmencie autor stosuje szereg gier słownych: zabawy polisemią, zbędne powtórzenia i nad wyraz szczegółowe wyjaśnienia nic nieznaczących drobiazgów. Artykuły prasowe powinna cechować prostota formy

i jasność stylu, w świecie Mendozy natomiast notatkę prasową cechuje obsesyjna wręcz dbałość o detale i pedantyczne wyjaśnianie wszystkich, nawet najdrobniejszych szczegółów jak czas dokonania zbrodni: *en la noche de ayer es decir anoche* (wczorajszej nocy, czyli wczoraj w nocy). Podobną redundancję odnotowujemy w wyrażeniu *que le afectaron diversos órganos vitales para la vida de Pardalot* („które uszkodziły różne organy życiowe dla życia Pardalota”) oraz *varios disparos que en número de siete* („wiele wystrzałów, które w liczbie siedmiu”), a absurdu doszukiwać się można w końcowym zapewnieniu, że zabójstwo nie ma nic wspólnego z *Tour de France*. Wszystkie wymienione elementy komizmu oraz językowej groteski sprawiają, iż włączony w narrację artykuł z kroniki policyjnej staje się parodią gatunku prasowego i ironiczną wizją obnażającą mechanizmy działania prasy, jako środka masowego przekazu i elementu kultury popularnej. Przekład policyjnej koniki prasowej na język polski powinien zatem zawierać wszystkie wymienione cechy, które stanowią jego dominantę semantyczną, czyli zespół cech i zabiegów stylistycznych, które składają się na czynnik sensotwórczy i klucz do treści tekstu. Dominanta semantyczna wymaga „bezwarunkowego ocalenia w procesie przekładu” (Barańczak, 2004: 16).

Analizując tłumaczenie rzeczonego fragmentu na język polski, można stwierdzić, iż zachowane zostało słownictwo charakterystyczne dla specyfiki wybranego przez autora gatunku prasowego: „zmarł w wyniku (...) postrzałów”, „policja zaprzecza jakoby”, itp. Po drugie, w przekładzie pojawia się większość parodystycznych i redundantnych wyjaśnień jak „wczorajszej nocy, to jest nocy z wczoraj na dzisiaj”. Można zaobserwować jednak także pewne straty, których można było uniknąć. Na przykład wspomniany już fragment *le afectaron diversos órganos vitales para la vida de Pardalot* (dosł. „uszkodziły różne organy życiowe dla życia Pardalota”) został przetłumaczony na język polski z pominięciem dużej części ironicznych, choć zbędnych objaśnień: „uszkodziły najróżniejsze organy niezbędne mu do życia”. W rezultacie polskojęzyczna wersja zdaje się bardziej poprawna stylistycznie, a przez co odbiega od oryginału. Podobnie przedstawia się tłumaczenie fragmentu poświęconego liczbie strzałów. Hiszpańskojęzyczna wersja *muerto de varios disparos que en número de siete...* („zmarł w wyniku wielu wystrzałów, które w liczbie siedmiu...”) został oddany w języku docelowym w sposób, który znacząco ogranicza oryginalną redundancję składniowo-leksykalną: „zmarł w wyniku siedmiu postrzałów”. Tekst w języku docelowym został pozbawiony części parodystycznych elementów. Być może przyczynił się do tego proces

redakcyjnej korekty językowej, bowiem dokładny przekład wszystkich zastosowanych przez hiszpańskiego autora zabiegów mógł z łatwością zostać uznany za błąd tłumaczeniowy, nie zaś za celowe działanie stylistyczne, zgodne z zamierzeniami pisarza. W tłumaczeniu pozostała jednakże wystarczająca, choć niepełna, liczba absurdalnych elementów, z *Tour de France* na czele, które składają się na ironiczny wydzwięk i parodystyczną wizję pracy dziennikarzy.

Na zakończenie tej części analizy warto podkreślić, iż humor i ironia w powieści Eduarda Mendozy to nie tylko domena głównego bohatera i narratora w jednej osobie. Oba elementy stylistyczne pojawiają się w wypowiedziach pozostałych bohaterów, jak Arderiu, uznawany przez wszystkich, a nawet przez siebie samego, za osobę nieograniczenie głupią:

Yo no soy de los que creen que **toda mujer** ha de estar en la cocina. **En mi casa siempre ha habido una mujer en la cocina y meter allí a todas las demás me parece innecesario.** (*La aventura del tocador de señoras*, 159)

Nie należę do mężczyzn, którzy uważają, że **miejsce kobiety** jest w kuchni. W **moim domu zawsze była w kuchni jakaś kobieta, a umieszczanie tam wszystkich pozostałych nie wydaje mi się konieczne.** (*Przygoda fryzjera damskiego*, 119)

W zaprezentowanym cytacie bohater wyraża swój pogląd na temat roli kobiety w relacji damsko-męskiej. Stwierdza, że nie należy do grupy mężczyzn, którzy *creen que toda mujer ha de estar en la cocina* („uważają, że każda kobieta musi przebywać w kuchni”). W swojej wypowiedzi stosuje powszechne używane uogólnienie (czy też metaforę użytkową): *toda mujer ha de estar en la cocina*, co jest równoznaczne ze stwierdzeniem, iż kobiety nie powinny pracować zawodowo, a zajmować się domem i dziećmi. Arderiu robi zatem wrażenie mężczyzny postępowego, nie przychyła się do powszechnego poglądu, że kobieta powinna przebywać cały czas w kuchni, jednakże swoją opinię uzasadnia argumentem, który potwierdza ogólną opinię o jego głupocie oraz demaskuje jego prawdziwą postawę w opisanym zakresie. Arderiu rozumie użytkową metaforę dosłownie i uzasadnia swoją opinię, twierdząc, iż w jego domu zawsze była jakaś kobieta w kuchni *y meter allí a todas las demás me parece innecesario* („a umieszczanie tam wszystkich pozostałych wydaje mi się zbędne”). Efekt humorystyczno-ironiczny niniejszego fragmentu, a jednocześnie dominanta translatorska, polega na dosłownej interpretacji wyrażenia *toda mujer ha de estar en la cocina*. We fragmencie docelowym element ten został doskonale oddany, jednakże warto zwrócić uwagę na drobną różnicę. W oryginalnej wersji pojawia się rzeczownik *mujer* poprzedzony przymiotnikiem *toda*

(„każda”), natomiast w języku polskim użyty został powszechnie znany frazes „miejsce kobiety jest w kuchni”. W tłumaczeniu brakuje eksplicytnego podkreślenia, że chodzi o wszystkie kobiety, natomiast w oryginale pojawienie się przymiotnika *toda* („każda”, w znaczeniu „wszystkie”) poniekąd warunkuje zrozumienie zasad budowy gry językowej. W drugiej części swojej repliki Arderiu dodaje, że nie ma potrzeby, aby wszystkie kobiety (które, zgodnie z przeświadczeniem pewnej grupy, powinny być w kuchni) znajdowały się w pomieszczeniach kuchennych w jego domu (w kuchni byłoby zbyt tłoczno). Mimo że tej oryginalnej analogii zabrakło w przekładzie, być może z powodu powszechnego w języku polskim użycia formuły „miejsce kobiety jest w kuchni” bez przymiotnika „każdej”, absurdalna wypowiedź Arderiu zachowuje swój charakter.

Na niepowtarzalny i indywidualny styl Eduarda Mendozy składają się niewątpliwie: absurdalno-ironiczne poczucie humoru oraz zastosowanie przez wielu zróżnicowanych środków, które mają na celu wywołanie efektu komizmu. Dzięki tym zabiegom tekst powieści staje się ciekawszy i znacznie bardziej wielowymiarowy dla potencjalnego czytelnika, który czerpie przyjemność nie tylko z zawiłej i zabawnej intrygi, ale także z formy, w jakiej owa intryga zostaje przedstawiona. Niebagatelne znaczenie ma w tym przypadku odpowiedni dobór i zestawienie środków językowych, czyli umiejętne prace w językowym tworzywie, co stanowi podstawę gier językowych oraz wszechobecnej w powieści ironii. Można ponadto wysunąć tezę, iż oddanie specyficznego i wyjątkowego stylu Eduarda Mendozy w przekładzie staje się translatorską dominantą, „która wyznacza wybrane przez tłumacza (krytyka) cele pełnione poprzez tłumaczenie w szeroko pojmowanej kulturze przekładu i wiąże się z zagadnieniem akceptowalności tekstu w tej kulturze” (Bednarczyk, 2008: 19).

2.4. Pomiedzy grą słowną a ironią, czyli o wspólnocie śmiechu, komizmu i ironii w przekładzie – podsumowanie

Jak powszechnie wiadomo oraz, jak można było zaobserwować w analizie, komizm jest jednym z głównych problemów tłumaczeniowych. Wynika to między innymi z jego charakteru. Dowcip, humor czy komizm to kategorie względne, uwarunkowane przez szereg czynników szczególnych dla każdego polisystemu literackiego, ale także dla każdego czytelnika. Komizm może być zatem odmiennie rozumiany i pojmowany przez różnych odbiorców tego samego tekstu.

Problem przekładu [komizmu] staje się szczególnie wyrazisty, gdy idzie o tekst silnie (...) związany z określonymi realiami, w których powstał, obcymi kulturze, w którą ma być wprowadzony. (Jędrzejko, 1997: 77)

Trudności i translatorskie komplikacje z tym związane mogliśmy zaobserwować przede wszystkim w przykładach tłumaczenia twórczości Andrzeja Sapkowskiego, w której gry z czytelnikiem są głęboko uwarunkowane obyczajowo i kulturowo. Łatwiejszym zadaniem, jak mogłoby się zdawać, jest przekład ironii, możnaby pomyśleć, iż wystarczy odpowiedni dobór słów w przekładzie, jednak kilka przytoczonych w tej części rozprawy przykładów udowodniło, iż to pozornie łatwe zadanie równie łatwo może przekształcić się w źródło błędów i pominieć. W tym kontekście rola tłumacza literatury ulega przewartościowaniu. Przestaje on być jedynie „przekaznikiem” treści w formie możliwej do zrozumienia dla odbiorcy tekstu w języku docelowym, staje się nadawcą sensów i stylu autora oryginału, który powinien wykazywać porównywalną biegłość w językowym materiale języka docelowego, co twórca tekstu wyjściowego. Tłumacz jest zatem nie tylko rzemieślnikiem i drugim autorem, ale także „ambasadorem” przekładanego pisarza na nowych terytoriach odbiorczych.

Wracając jednak to wspomnianego relatywizmu percepcji komizmu, sprawia on, że nie zawsze poczucie humoru autora i tłumacza będą w pełni zbieżne. Niemniej jednak, mimo że komizm i humor są pojęciami względnymi, można mówić o więzi społecznej, która rodzi się poprzez śmiech:

Dla zrozumienia społecznej roli komizmu, jego miejsca w kulturze, niezbędna jest świadomość, iż tworzy on rodzaj wspólnoty, którą dalej nazywał będę wspólnotą śmiechu. (...) Jest to zarazem wspólnota kulturowa, podobna do tej, jaką wytwarza język. Znaczna część twórczości komicznej zawarta jest w formach literackich i wykorzystuje język, jego cechy i właściwości do osiągnięcia swoich celów. (Żygulski, 1976: 15)

Śmiech, komizm, humor to pojęcia „kulturowo-zależne”. Jak słusznie zauważają cytowani badacze, Kazimierz Żygulski i Paweł Jędrzejko, przedstawiciele danego społeczeństwa należą do jednej „wspólnoty śmiechu”, która zmienia się w zależności od kultury, czyli także od polisystemu literacko-kulturowego.

W konsekwencji przeniesienie dzieła do innego polisystemu skutkuje koniecznością włączenia odbiorców docelowych w analogiczną społeczność komizmu, która umożliwi uczestnictwo w zaproponowanej w tekście grze. Do zadań tłumacza należy więc dostrzeżenie nie tylko źródeł komizmu w tekście wyjściowym, ale także zrozumienie zasad funkcjonowania elementów komicznych w dziele i przetransferowanie ich do tekstu docelowego tak, aby czytelnik docelowy poczuł się również częścią pewnej kulturowej społeczności śmiechu. Jednakże, jak stwierdza wspomniany już Paweł Jędrzejko, funkcjonowanie tekstu pod względem komizmu i satyry w kulturze oryginału i kulturze docelowej zależy od „horyzontu oczekiwań czytelnika”: tłumacza (pierwszego odbiorcy tekstu oryginalnego) oraz odbiorców przekładu (por. 1997: 87).

W przeanalizowanych przykładach tłumaczenia gier słownych i ironii można jednak zauważyć pewną regułę. Mimo że tak hiszpański polisystem kulturowo-literacki, jak i polisystem polski należą do jednego, złożonego polisystemu kultury euroamerykańskiej, dzięki czemu są polisystemami kulturowo bliskimi lub posiadającymi pewien zbiór wspólnych elementów kulturowych i popkulturowych, tłumaczenie elementów komizmu polskiej literatury popularnej (reprezentowanej przez twórczość Andrzeja Sapkowskiego) na język hiszpański okazało się znacznie bardziej podporządkowane wymogom hiszpańskiego polisystemu. W rezultacie, w przykładach zaczerpniętych z polskiej literatury zaobserwowaliśmy najwięcej strat związanych z przekładem nawiązań do kultury docelowej. Jednak warto odnotować, iż w przypadku przekładów dzieł Artura Péreza-Reverte oraz powieści Eduarda Mendozy, komizm i gry słowne były w mniejszym stopniu zakorzenione w kulturze wyjściowej. Ich konstrukcyjny i językowy charakter sprawił, iż tłumaczenie na język polski nie wymagało poświęceń elementów kulturowych dla zachowania lub uzyskania odpowiedniego efektu.

Jest to jednak szczególny przypadek relacji dwóch polisystemów, z których hiszpański jest „polisystemem-dawcą”, a polski, „polisystemem-biorcą”, dlatego też kultura dominująca (hiszpańska), może być z zasady mniej podatna na elementy

zewewnętrzne, powodując większą konieczność dopasowywania przekładu do potrzeb jej odbiorców.

Czytelnik polski wydaje się pod tym względem bardziej otwarty na nowe, nieznane formy komizmu i gier słownych. Niewątpliwie w niniejszej części mogliśmy zaobserwować istnienie tego, co Toury nazywa „normą translatorską”: czyli ogółem wartości określonych dla danej grupy społecznej czy kulturowej, które przekładają się na język oraz specyfikę postępowania jej odbiorców, włączając w to tłumacza, który jest pierwszym odbiorcą tekstu oryginalnego (por. 2004: 23-24).

Przedstawiona powyżej polisystemowa zależność oraz koncepcje normy translatorskiej przekładają się doskonale na funkcjonowanie tekstu w popkulturze wyjściowej i docelowej. W przypadku popkultury liczy się przede wszystkim zaspokajanie potrzeb i „horyzontu oczekiwań” odbiorcy jej produktów, co przekłada się bezpośrednio na literaturę popularną, która owe cele przenosi na swojego czytelnika. Gry słowne i ironia są, odpowiednio, figurami słów i tropami, które kształtują językowe tworzywo tak, aby powstały tekst stawał się ciekawszy, bardziej komunikatywny, a przede wszystkim zabawniejszy. Duża różnorodność form wykorzystania owych technik wpływa jednocześnie na rozszerzenie wspomnianej już „wspólnoty śmiechu” i pozwala dotrzeć do szerszej grupy odbiorców. Jeżeli tłumaczenie ma rozpocząć pełnoprawne funkcjonowanie w popkulturze przekładu, powinno dostosować się do popkulturowych norm docelowych. Dlatego tak istotną kwestią z punktu widzenia popkultury jest zachowanie elementów komicznych i dostosowanie ich do ogólnie przyjętych zasad docelowej społeczności humoru (co mogliśmy zaobserwować w przeanalizowanych przykładach).

3. Definicja pojęcia język *cool*

Przedstawione w pierwszej, analitycznej części rozprawy przykłady zaczerpnięte z wybranych dzieł polskiej i hiszpańskiej literatury popularnej unaoczniają, jak niebagatelny jest odpowiedni dobór środków stylistycznych pod względem zaspokojenia potrzeb hipotetycznego, modelowego odbiorcy, a co z tym związane, odpowiedni przekład owych środków tak, aby po przeniesieniu tekstu z rodzimego polisystemu literackiego mógł on (potencjalnie) zacząć funkcjonować w polisystemie docelowym w ramach szeroko pojętej docelowej popkultury.

Przeprowadzona analiza wybranych fragmentów i ich przekładów zawężona została do najmodniejszych i najczęściej stosowanych elementów stylistycznych w polskiej i hiszpańskiej literaturze popularnej końca XX i początku XXI wieku. Stosując jednak szerszą perspektywę, można odnotować nie tylko obecność języka potocznego (w tym wulgaryzmów), humoru, gier słownych czy ironii, ale także zastosowanie takich środków jak celowa dialektyzacja lub archaizacja⁵⁸. Są to zabiegi stylistyczne, które występują, w mniejszym lub większym natężeniu, w znacznej liczbie tekstów zaliczanych do literatury popularnej, mając na celu uatrakcyjnienie języka, który powinien być łatwo przyswajalny, ale nie uproszczony.

Na podstawie przeprowadzonej analizy, biorąc pod uwagę mechanizmy szeroko pojętej popkultury, definicja wprowadzonego we wstępie pojęcia „język *cool*” przedstawia się następująco: jest to zespół środków ekspresji językowej cechujący się nastawieniem na zaspokojenie potrzeb i dotarcie do jak najszerzego grona potencjalnych czytelników (grupy docelowej danego twórcy). Jako że popkultura ulega ciągłym modyfikacjom w związku ze zmianami potrzeb i oczekiwań jej odbiorców, także cechy języka *cool* będą ewoluować w zależności od dominujących w danym okresie językowo-stylistycznych mód, kształtowanych w dużej mierze przez środki masowego przekazu jak telewizja, prasa i przede wszystkim Internet.

Jeżeli przyjmujemy, że język postrzegany jest jako układ o określonej strukturze stanowiący plastyczny materiał⁵⁹ wyjściowy, który pod wpływem czynników zewnętrznych (jak cechy danego społeczeństwa, konwenanse, tendencje, moda, itp.) podlega procesowi transformacji, aby w konsekwencji dać produkt przetworzony, z którego będzie można stworzyć zamierzoną wypowiedź ustną lub pisemną, język *cool* to ów materiał po przetworzeniu go pod względem potrzeb i oczekiwań czytelnika,

⁵⁸ Archaizacja języka dotyczy przede wszystkim prozy o charakterze historycznym, dlatego, w związku z pewnym ograniczeniem zjawiska, nie została ona włączona do materiału badawczego niniejszej rozprawy z nadzieją, iż znajdzie się jeszcze stosowna okazja, aby poruszyć ten temat w osobnej pracy.

⁵⁹ Jak syntetyzuje Przemysław Pietrzak: „Zniesienie opozycji formy i treści prowadzi do pytania, czemu w takim razie przeciwstawiana jest forma, innymi słowy – co stanowi jej tworzywo. Tak dochodzimy do pojęcia materiału. Pojawia się ono już w najwcześniejszych pracach szkoły (OPOJAZ – dop. M.K.), gdzie oznacza po prostu język lub słowo. A zatem cała „rzeczywistość” może pojawić się w poezji jedynie za pośrednictwem języka, który jest właściwym surowcem pracy poety, nigdy zaś w sposób prosty. Materiał zostaje poddany działaniu chwytów, które (...) są czymś innym niż „środki wyrazu” w estetyce tradycyjnej. Dzięki temu, nie wyrażają one „treści” w potocznym znaczeniu tego słowa, ale właśnie materiał, który nabiera nowej jakości: przestaje być substancją „odbijającą” życie, każdy jego element znaczy jedynie przez odniesienie do innych elementów wypowiedzi literackiej, w której się znajduje (...) czym jeszcze różnić się tak rozumiany materiał od potocznie pojmowanej treści. Być może tym, iż zanim zostanie przekształcony w dzieło (s.138) sztuki, zostaje najpierw wyrażony w języku albo w innym, wcześniejszym dziele, gdzie uległ już deformacji jego związek z rzeczywistością” (Pietrzak, 2000: 137-138).

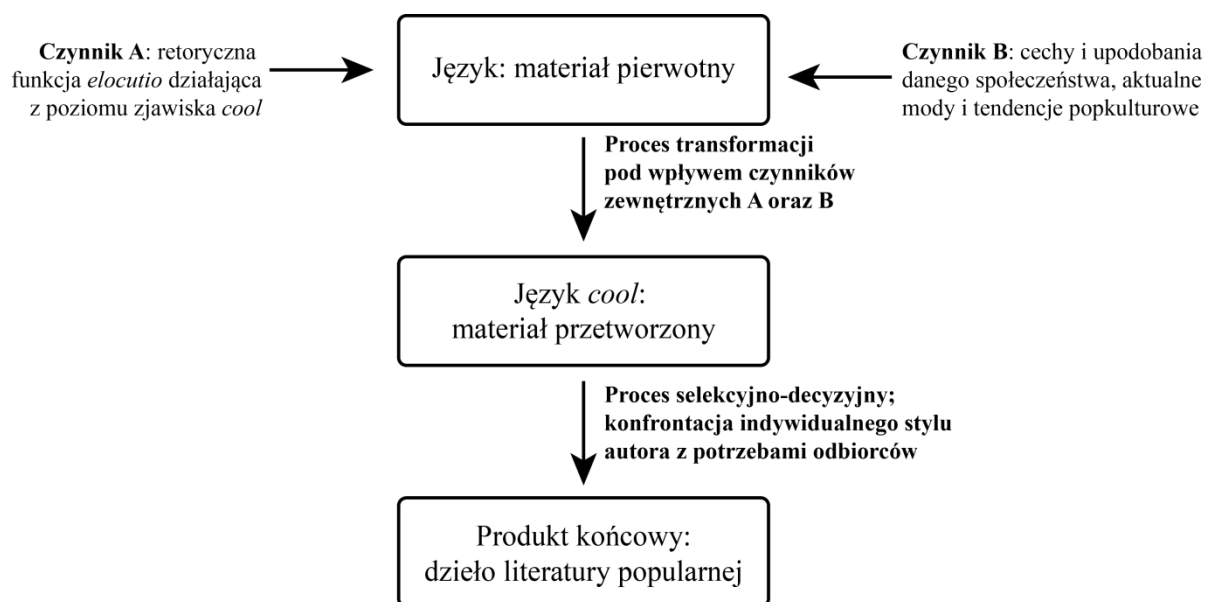
z którego autor, poprzez proces selekcji, wybiera te „funkcjonalności”, których potrzebuje, aby gotowe dzieło nie tylko spełniało odautorskie oczekiwania stylistyczne (indywidualny styl autora), ale mogło również zaspokoić potrzeby modelowego czytelnika, który ma je zakupić.

Wśród procesów oddziałujących na pierwotną sieć jednostek, z których składa się język, czyli tych procesów, które kształtują materiał wyjściowy, aby powstał materiał przetworzony w postaci języka *cool*, można wymienić dwa podstawowe wpływy. Pierwszym z nich są cechy i upodobania danego społeczeństwa oraz aktualne w danym momencie tendencje i mody językowe (propagowane przez media oraz wyróżniane na podstawie rankingów sprzedaży, czyli współtworzone przez samą literaturę, która skutecznie wpływa na popkulturowe mody). Z drugiej strony, na tworzenie się języka *cool* ma również wpływ chęć dostosowania języka literatury popularnej do potrzeb przeciętnego czytelnika, która zbiega się z retoryczną funkcją *elocutio*⁶⁰: odpowiednim użyciem słów do myśli i celowym ułożeniem wypowiedzi do przedmiotu i słuchaczy. Warto dodać, iż w przypadku retorycznej funkcji *elocutio* liczy się efekt w postaci przekonania odbiorców do przedstawianych racji. W tym retorycznym kontekście należy jasno rozróżnić język *cool* i szersze zjawisko *cool*. Język *cool* powstaje z myślą o sprzedaniu tekstu, perswazja nie jest jednak jego bezpośrednim celem. Zjawisko *cool* jest pojęciem szerszym, które nie ogranicza się do doboru odpowiednich sformułowań językowych. Jest to zbiór elementów literackich i pozaliterackich, jak konstrukcja świata przedstawionego, fabuła, projekt okładki itp., czyli zawiera w sobie także te pierwiastki mające bezpośredni związek z perswazją, zarządzaniem marką pisarza, sprzedażą i marketingiem.

Warto ponadto jasno określić, iż w przypadku literatury popularnej pojawia się wprawdzie element perswazyjny, nie ma on jednak związku z przekonywaniem czytelnika literatury popularnej do jakiegokolwiek ideologii, a stanowi jedną ze strategii marketingowych. Retoryczna funkcja *elocutio* jest zatem czynnikiem, który wpływa na kształtowanie języka *cool*, działając z poziomu szerszego popkulturowego zjawiska *cool*. Reasumując, mimo że funkcja *elocutio* jest nierozzerwalnie związana z perswazją, ta oddziałuje na język pojmowany jako materiał pierwotny z poziomu zjawiska *cool*, ale sam język *cool* nie nabywa przez to znamion perswazyjności.

⁶⁰ Por. Kenneth Burke, „Tradycyjne zasady retoryki” w: *Retoryka*, red. M. Skwara, Gdańsk, 2008, s. 35-85).

Przedstawiony proces obrazuje schemat:



Rysunek 3 Proces przetwarzania materiału językowego

Można w tej kwestii posłużyć się obrazowym porównaniem gastronomicznym. Wizję autora i historię, którą ten chce opowiedzieć można przyrównać do potrawy, natomiast użyte przez niego środki stylistyczno-językowe do sposobu jej podania. Język *cool* jest zatem „sposobem podania” literatury, aby zachęcić czytelnika nie tylko do „skosztowania”, ale i do „zjedzenia” przygotowanego przez autora „dania”. Język ten, czyli określony styl literacki, jest jednocześnie częścią szerszego zjawiska *cool*, które zawiera większą liczbę elementów popkulturowych włącznie z fabułą, marketingową perswazją, etc. Zjawisko *cool* jest to zatem zbiór wszelkich środków mających na celu przekonanie czytelnika do sięgnięcia po dany produkt literacki.

Kulinarnym porównaniem, które wpisuje się w przedstawioną wizję języka *cool*, posługuje się też Elżbieta Skibińska w odniesieniu do sztuki przekładu:

Kucharze-tłumacze mniej lub bardziej chętnie dzielą się swymi doświadczeniami. Ale ich dzieło (tu zaś zaliczamy i przekłady *Fausta* czy *Boskiej Komedii*, i tłumaczenia popularnych powieści, i anonimowe instrukcje obsługi czy informatory biur podróży), opublikowane i dostępne, umożliwiają pośrednie poznanie warsztatu zarówno tłumacza, jak i ogólniejszych reguł i norm rządzących jego praktykom. (2008: 14)

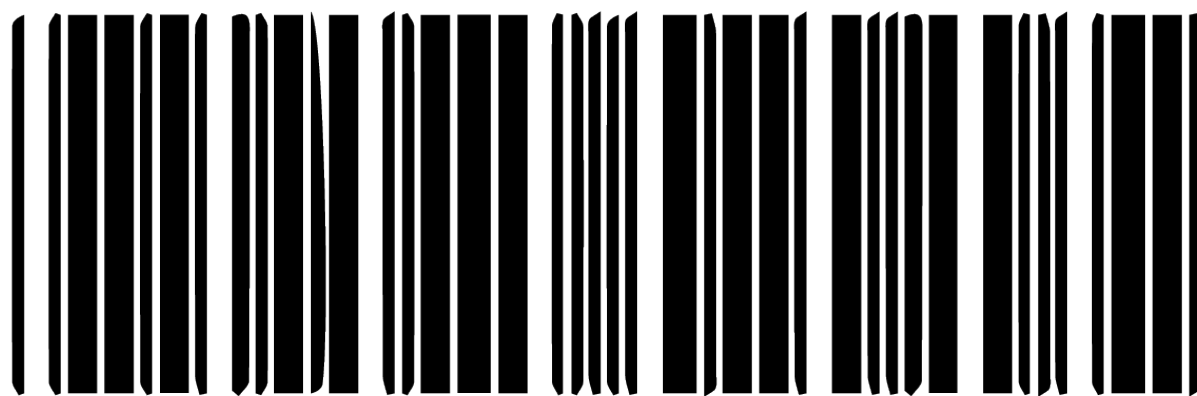
Badaczka, jak sama przyznaje, wpisuje się tym samym w koncepcję „horyzontu tłumacza” Antoine’a Bermiana, który na gruncie hermeneutyki etycznej (opierając się na wykształconym przez Gadamera koncepcie „horyzontu”) stwierdza, iż istnieje pewien

zespół czynników językowych, kulturowych i literacko-historycznych wpływający na sposób myślenia, odczuwania oraz postępowania tłumacza względem tekstu. W rezultacie traduktologiczna hermeneutyka Bermiana interpretuje tłumaczenie jako binarny fenomen transmisji tekstu z jednego języka na drugi (por. Kristeva, 2009).

Przyjmując zatem pojęcie „horyzontu tłumacza” jako zespół zmiennych, który jest determinowany przez normę tłumaczeniową, czyli przełożenie wartości kultury docelowej na proces przekładu, można stwierdzić, iż tłumacz traktuje tekst jako „środek do celu”, podejmując najpierw pragmatyczną decyzję, w efekcie której określone zostają miejsce i funkcja tekstu przekładu w polisystemie kultury docelowej, tworząc tym samym normę początkową, która, wraz z każdą kolejną decyzją, może ulegać wtórnym zmianom (por. Toury, 2004: 106-107).

Jeżeli zatem język *cool* jest optymalnym sposobem „podania” dzieła literackiego, natomiast tłumacz, zgodnie z przedstawioną perspektywą, jest nie tylko pośrednikiem interkulturowym, ale i podmiotem decyzyjnym w procesie przekładu i ambasadorem twórcy oryginału w kulturze docelowej (por. Jędrzejko, 1997: 91), zachowanie popularności i poczytności dzieła (oraz związana z nim sprzedaż jego egzemplarzy), powinny stanowić jeden z głównych jego celów przekładu na równi z odpowiednim oddaniem zamysłu autora tekstu wyjściowego. W rezultacie przetłumaczenie języka *cool* ma kluczowy wpływ na późniejszą pozycję przekładu w polisystemie literatury przyjmującej.

POLIFONIA I DIALOGICZNOŚĆ



A PRZEKŁAD LITERATURY POPULARNEJ

Pojęcie polifonii zostało wprowadzone do badań literaturoznawczych przez rosyjskiego teoretyka literatury, Michaiła Bachtina w książce poświęconej twórczości Fiodora Dostojewskiego z 1929 roku:

Wielość samodzielnych i nie łączących się ze sobą głosów i świadomości, prawdziwa polifonia pełnowartościowych głosów, stanowi, w istocie, podstawową właściwość powieści Dostojewskiego. (Bachtin, 2009a: 154)⁶¹

Polifonia to dosłownie wielogłosowość, czyli dyskurs lub tekst, w którym pojawia się wielość głosów (por. Laurent, 2003). W odniesieniu do powieści polifonia oznacza, iż głosy poszczególnych bohaterów (prezentujących odmienne światopoglądy) istnieją samodzielnie, wchodzą ze sobą w interakcje i nie są do końca podporządkowane nadrzędnej świadomości autora (por. Burzyńska & Markowski, 2007: 160). Bachtin stwierdza poza tym, iż polifonia nie jest kategorią ściśle tekstową czy kompozycyjną związaną z rozwarstwieniem społecznym i osobniczym języków, ale także nabiera znamion kategorii filozoficznej (por. Bachtin, 2009b: 440). Polifonia i powieść polifoniczna są wynikiem dialogiczności⁶², czyli podstawowej formy funkcjonowania języka, w którym każda wypowiedź jest reakcją na wypowiedź wcześniejszą, a jednocześnie powoduje powstawanie kolejnych wypowiedzi. (por. Sławiński, 2008: 100). Stąd mowa staje się zderzeniem co najmniej dwóch głosów. Co istotne, bachtinowska dialogiczność dotyczy jedynie słowa powieściowego, słowo poetyckie nie zakłada konieczności istnienia cudzych wypowiedzi (por. Burzyńska & Markowski, 2007: 164). Dialogiczność w powieści (a także wielość powieściowych głosów) objawia się w odwołaniach do społecznie funkcjonujących stylów. W tym sensie klasycznym przykładem dialogiczności jest stylizacja. „Dialog jest zawsze zorkiestrowany przez style, żargony, maniery językowe i style indywidualne” (Bachtin, 2009b: 444). Bachtin w pozostawionych przez siebie notatkach zaznaczył również, że „złożony, trójwymiarowy charakter indywidualnego stylu pisarza wyznaczają dialogowe odniesienia do innych stylów, do mowy cudzej” (2009b: 440). We wszystkich pozostałych sferach, poza literaturą, język służy komunikacji i wyrażaniu wprost myśli, idei, emocji, w literaturze język zmienia się jednak w przedmiot przedstawiania. Alpha Ousmane Barry dodaje:

⁶¹ Ortografia polska zgodna z zasadami obowiązującymi przed 1998 r.

⁶² Pojęcie dialogiczności stanowi podstawę dla pojęcia intertekstualności opracowanego przez Julię Kristevę (1967) na podstawie tekstów Bachtina. Definicja intertekstualności i jej wpływ na przekład zostały szczegółowo opisane w części analizy pt. *Intertekstualność i interkulturowość literatury popularnej a przekład*.

W teorii Bachtina każda forma monologiczna może być zaklasyfikowana jako taka jedynie ze względu na formę zewnętrzną, ale jej forma semantyczna i stylistyczna jest w rzeczywistości dialogiczna. Każda jednostronna wypowiedź jest dialogiczna, jeżeli tylko inkorporuje inne głosy, które można przyporządkować różnym interlokutorom. (przekład własny)⁶³

Polifonia nie oznacza zatem jedynie wielości głosów, ale multiplikację świadomości. Poszczególne głosy bohaterów nie są zatem odbiciem filozofii i światopoglądu autora, są obdarzone swoistą niezależnością, która objawia się przez pluralność stylów i tonów (por. Laurent, 2003). Każda wypowiedź nabiera zatem znaczenia, wchodząc w dialogiczną relację z „innym”, czyli odrębnym głosem, odrębną ideą, odrębną wizją świata, co w prozie narracyjnej przejawia się w jej polifoniczności (por. Martínez Fernández, 2001: 55).

Mimo że Michaił Bachtin stworzył definicję polifonii i koncepcję powieści polifonicznej na podstawie analizy dzieł Fiodora Dostojewskiego, które należą do literatury wysokiej i kanonu arcydzieł literatury światowej, pojęcia te okazują się równie operatywne w przypadku analizy powieści zaliczanych do literatury popularnej. Podobnie dialogiczność, która, według Bachtina, cechuje tak akty mowy, jak proces myślenia czy w końcu produkcję literacką. Język bowiem jest wspólną własnością, a każdy tekst (wypowiedziany czy napisany) jest sam w sobie dialogiczny, chociaż ów nieskończony dialog w literaturze najlepiej widoczny jest w gatunku powieściowym (por. Martínez Fernández, 2001: 53-54).

Warto podkreślić, iż literatura popularna czerpie wzorce z literatury wysokoartystycznej i szeroko pojętego kanonu literackiego, dostosowując je do potrzeb przeciętnego czytelnika. Fakt ten wiąże się jednak z pewną powierzchownością ich zastosowania. Współzależność literatury popularnej i wysokoartystycznej odbywa się zatem na zasadzie nawiązań i inspiracji, także formalnych (por. Żabski, 1994, 78). Poza tym, zgodnie z teorią Bachtina, pojęcie dialogiczności (nierozzerwalnie związane z polifonią, która jest rezultatem ciągłego dialogu) charakteryzuje prawie wszystkie przejawy słowa literackiego (wyłączając poezję).

⁶³ Alpha Ousmane Barry „Les outils théoriques en analyse de discours”, Laboratoire de Semio-Linguistique, Didactique et Informatique, Université de France-Comte, <http://laseldi.univ-fcomte.fr/utilisateur/abarry/f_activite.htm>. „Dans la théorie de Bakhtine, toute forme monologique ne l'est que par la seule forme extérieure, mais par sa forme sémantique et stylistique, celle-ci est en fait essentiellement dialogique. (...) Tout discours unilatéral est dialogique, dans la mesure où il incorpore généralement plusieurs voix, imputables à autant d'énonciateurs distincts”.

Polifoniczność powieści wiąże się zatem z pluralnością stylów i rozwarstwieniem języków tworzonych na potrzeby bohaterów owej powieści. Jest to niewątpliwie jedna z poważniejszych komplikacji wewnątrztekstowych, która wymaga odpowiedniego przekładu. Cytując za Marią Krysztofiak:

Bywają utwory o wysokim stopniu nasycenia tekstu różnymi językami artystycznymi bądź zgoła różnymi gwarami lub socjolektami, których współbrzmienie często decyduje o wymowie ideowej przesłania autorskiego. (...) Tłumacz literacki, pragnący oddać, a właściwie zobowiązany do przełożenia całej warstwy znaczeniowej dzieła, a więc jego estetycznej i werbalnej polifonii, musi szukać rozwiązań w obrębie macierzystej kultury (1996: 104).

Może się jednak zdarzyć, iż tłumacz nie odnajdzie w języku docelowym stosownych konwencji. Wówczas powinien zrobić użytek ze swoich kompetencji drugiego autora i spróbować stworzyć własne dialekty, socjolekty czy idiolekty bohaterów, aktywizować w pewnym sensie wyobraźnię, która jest siłą sprawczą, która może pokonać ograniczenia stworzone przez świat wykreowany przez autora oryginału (por. Legeżyńska, 1999: 216-218). Nie istnieje zatem ponownie jednak konkretna technika czy zbiór wskazówek dla tłumacza, który podejmuje się przekładu dzieła polifonicznego. Jak stwierdza Krzysztof Lipiński, najważniejsze są kompetencje i intuicja tłumacza, gdyż „wobec wielości światów i sytuacji rzeczywiście nie jest możliwe aprioryczne przewidzenie wszystkich problemów, które mogą się pojawić w trakcie tłumaczenia” (2006: 169).

We współczesnej powieści popularnej bachtinowska polifonia występuje zazwyczaj w wydaniu uproszczonym. Jej zastosowanie na ogół ogranicza się do rozwarstwienia językowego wynikającego ze zróżnicowania konstrukcji bohaterów. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że takie wzbogacenie konstrukcyjne sprawia, iż rzeczywistość przedstawiona w powieści staje się dla potencjalnego odbiorcy znacznie bardziej zajmująca, interesująca oraz komunikatywna. Analizując powieści, które zyskały sobie uznanie czytelników, trudno znaleźć pozycję, w której nie byłoby dynamicznych dialogów, których uczestnicy wypowiadają się w sposób adekwatny do miejsca w hierarchii świata przedstawionego, które zajmują. Andrzej Sapkowski w jednym z udzielonych w Hiszpanii wywiadów przyznał nawet, że dialogi to jego sekretna broń. Dodał jednakowo, że jako „autor-wzrokowiec” stara się uprzyjemnić odbiór swoim czytelnikom, a struktura wizualna dialogu jest znacznie bardziej zachęcająca do lektury (por. García Prado, 2002: 24). W tym miejscu warto nawiązać do kluczowej charakterystyki literatury popularnej, która z zasady i definicji została

zakwalifikowana jako taka, gdyż odpowiada gustom i preferencjom modelowego czytelnika. Zaspokojenie jego literackich potrzeb sprawia, iż odbiorca daną pozycję książkową zakupił, polecił, napisał o niej na swoim blogu, etc. W rezultacie powieść zaczyna szerzej funkcjonować w popkulturze, mimo że samo jej pojawienie się wynika częściowo z mechanizmów i wpływów owej popkultury wyjściowej.

Opisany w pierwszej części analizy język *cool*, zachęcający czytelnika do kontynuowania i ukończenia lektury, jest w pewnej części związany ze zjawiskiem polifoniczności tekstu. Użycie slangu, przekleństw czy gier słownych może stanowić o zróżnicowaniu idiolektów poszczególnych bohaterów i wzbogaceniu dialogów. Skoro zatem język *cool* jest jedną z cech literatury popularnej, a jego elementy mogą jednocześnie współtworzyć polifonię w powieści popularnej, nasuwa się pytanie: czy i w jakim stopniu konstrukcja bohaterów i polifoniczne rozróżnienie ich idiolektów stanowi istotny element składowy tejże literatury? Czy rzeczywiście, jak podkreśla Andrzej Sapkowski, zróżnicowany dialog to tajna broń autora, która wpływa na popularność jego książek? a w związku z tym, czy owo zróżnicowanie może wpływać nie tylko na trudność samego przekładu, ale także na możliwe funkcjonowanie tekstu w kulturze (i popkulturze) docelowej? w celu odnalezienia odpowiedzi na zadane pytania, w tej części rozprawy przeanalizowane zostaną wybrane fragmenty (w wersji oryginalnej i przekładzie), które stanowią ilustratywne przykłady wielogłosu i zróżnicowania językowego bohaterów. Cytaty zaczerpnięte zostały z popularnych powieści przetłumaczonych zarówno z języka polskiego na hiszpański, jak i z języka hiszpańskiego na język polski.

1. Idiolekt, konstrukcja bohatera literackiego i stylizacja, czyli kilka brakujących definicji

Cytując za Sławińskim: „idiolekt to zespół indywidualnych właściwości charakteryzujących mowę danego osobnika” (2008: 209). Na charakter mowy każdej osoby składają się m.in. wykształcenie, zawód, pochodzenie, tradycje środowiskowe czy upodobania stylistyczne. Idiolekt jest zatem związany z osobistym sposobem użycia języka, co stanowi ważny aspekt lingwistycznej różnorodności. (por. Hatim & Mason, 1995: 61). Każdy autor, tworząc swoje dzieło i świat w nim przedstawiony, kreuje też bohaterów, którzy funkcjonują w owej fikcyjnej rzeczywistości zgodnie

z obowiązującymi zasadami, posiadają cechy osobnicze, usposobienie, charakter, przeszłość czy światopogląd. Jednakże, odnosząc się do zaprezentowanej koncepcji polifonii i dialogiczności, postaci powinny w pewnym sensie „żyć własnym życiem”, uwalniając się tym samym od nadrzędnej odautorskiej świadomości.

Istotnym czynnikiem bezpośrednio wiążącym się z tworzeniem bohatera jest obdarzenie go odpowiednim idiolektem. Zróżnicowanie bohaterów pod względem językowym jest warunkiem *sine qua non* spójności przedstawionego w powieści świata, a odpowiednia konstrukcja bohaterów pod względem językowym, daje autorowi możliwość przedstawienia szerszej perspektywy, zdystansowania się w stosunku do własnego „ja” i obdarzenia postaci niezależnym głosem. Każdy bohater wyposażony w określone i stabilne cechy osobnicze może bowiem przedstawiać inny punkt widzenia wobec świata, w interakcji z innymi bohaterami oraz wobec siebie, stając się jednym z głosów tworzących bachtinowską polifonię. Sam Michaił Bachtin, opisując bohatera w twórczości Dostojewskiego, stwierdził:

Mamy tutaj do czynienia z nader ważną, zasadniczą właściwością ujęcia bohatera. Bohater jako punkt widzenia, jako spojrzenie na świat wymaga szczególnych metod prezentacji i artystycznej charakterystyki. To wszak, co ma być ukazane i scharakteryzowane, to nie określony sposób życia bohatera, jego trwały obraz, lecz końcowy rezultat świadomości i samoświadomości, a zatem – ostatnie słowo bohatera o sobie samym i o świecie. (2009a: 182)⁶⁴

Wprawdzie trudno porównywać klasyczne i doskonałe konstrukcyjnie dzieła Fiodora Dostojewskiego z uproszczoną i nastawioną na szerokiego odbiorcę literaturą popularną, niemniej jednak, stworzona przez Bachtina koncepcja polifonii i „nieskończonego dialogu” może być z powodzeniem zastosowana jako operatywne narzędzie pozwalające zrozumieć mechanizmy kreowania postaci także w powieściach popularnych. W przypadku literatury popularnej konieczne jest jednak obniżenie wysokich standardów nakreślonych przez twórczość Dostojewskiego, na których podstawie koncepcje polifonii i dialogiczności zostały rozwinięte. Reasumując, postać literacka jest konstrukcyjną całością, na którą składają się: cechy wyglądu, charakter, czyny, myśli, ale także wypowiedzi odzwierciedlające jej status społeczny, inteligencję, etc. Charakterystyczność postaci „polega na wyposażeniu jej w cechy indywidualne i niepowtarzalne, decydujące o jej potrójnej odrębności: wobec innych postaci utworu, wobec tradycyjnych schematów postaci literackiej oraz wobec pozaliterackich wzorów

⁶⁴ W kwestii pisowni - patrz przypis 61.

osobowych” (Sławiński, 2008: 412). Dzięki rzetelnej i przemyślanej konstrukcji, każdy bohater literacki, także ten należący do rzeczywistości przedstawionej w powieści popularnej, może stać się odrębnym głosem i odrębną świadomością w polifonii utworu.

Pojęcie stylizacji, które wiąże się bezpośrednio z rozpatrywanym zagadnieniem polifonii, można najogólniej zdefiniować jako kształtowanie dzieła artystycznego zgodnie z wymaganiami określonego stylu, nadawanie mu cech danego stylu, czyli formułowanie wypowiedzi zgodnie z normami owego wybranego stylu. „Budowa wypowiedzi stylizowanej jest dwugłosowa (lub wielogłosowa), odznacza się swoistym napięciem między cechami wzorca stylizacyjnego, a właściwościami własnego stylu autora” (Sławiński, 2008: 538-539). Wzorcami stylistycznymi mogą być style minionych epok oraz style literackie lub style wypowiedzi różnych warstw społecznych. Stylizacja może obejmować całość tekstu literackiego lub wybraną jego część (jak np. konstrukcja postaci literackiej), zawsze jednak związana jest z wprowadzeniem cudzego głosu, stylistycznie różnego od indywidualnego stylu autora (por. *Ibid.* 530). Michał Głowiński dodaje, iż szeroko rozumiana stylizacja to swoisty stosunek kodów literackich danej epoki, w kodzie tym wyraża się świadomość związków kulturowych danego stylu w określonym momencie historii (por. 1973: 249-253). Warto dodać, iż „styl wypowiedzi (...) jest dla tłumacza wyzwaniem, zarówno w tekście wyjściowym, jak i przy próbach poszukiwania optymalnych rozwiązań w tekście docelowym, wyzwania tego nie może on po prostu zlekceważyć” (Dąmbaska-Prokop, 2000: 219).

Z przedstawionej ogólnej dosyć definicji wynika, iż stylizacja jest zjawiskiem szerokim i wielowymiarowym, może być wielofunkcyjna i wieloznaczna, konserwatywna lub twórcza, ale niewątpliwie jest istotnym elementem procesu tworzenia literatury. Ponieważ samej stylizacji można poświęcić niejedną pozycję, operacyjną definicją na potrzeby niniejszej rozprawy będzie pojmowanie stylizacji jako procesu obejmującego część tekstu literackiego związanego z konstrukcją postaci literackich, który, dzięki wyprowadzeniu innych wzorców stylistycznych niż wzorzec narracji, sprawia, iż fikcyjni bohaterowie funkcjonują w obrębie dzieła literackiego jako odrębne głosy składające się na polifonię.

2. Wielostylowość w *Cykle o wiedźminie* Andrzeja Sapkowskiego a przekład na język hiszpański

Andrzej Sapkowski jest mistrzem językowej kreacji świata, jego prozę cechują nie tylko wielojęzyczność⁶⁵, ale także wielostylowość oparta na zabawie zasobami językowymi tak, aby osiągnąć optymalny efekt. By opisać świat zbudowany przez Sapkowskiego, Ewa Urbańska-Mazuruk porównuje go do dobrze uszytego i wielobarwnego *patchworku*, którego poszczególne językowe części zostały dobrane z różnych źródeł, jak język staropolski, slang, język reklamowy, słownictwo techniczne, naukowe, terminologia filozoficzna i literaturoznawcza, etc. (por. 2009: 197). Mirosława Siuciak dodaje, iż Sapkowski nawiązuje jednak do dzieł klasyki gatunku *fantasy*, przede wszystkim do Tolkiena:

Pisarz wprowadza wprawdzie znaczące innowacje zarówno do świata przedstawionego, jak też do języka narracji oraz partii dialogowych, jednak w dużym zakresie nawiązuje do klasyki gatunku – najwyraźniej jest to zauważalne w różnorodności językowej opisywanego świata. (2004: 98)

W *Sadze o wiedźminie* Sapkowski posługuje się bardzo różnorodnymi zabiegami językowymi. Wspomniane już gry językowe nie ograniczają się jedynie do gry z czytelnikiem i nie służą tylko komizmowi. Zastosowaną przez pisarza wielostylizację również można określić mianem gry językiem, która polega na użyciu wielorakich środków kreacji zróżnicowanego, a jednocześnie spójnego wiedźmińskiego świata. Mamy zatem do czynienia z wieloma płaszczyznami stylistycznymi jak: stylizacja na język staropolski⁶⁶ lub archaizowanie partii tekstu w zestawieniu z wypowiedziami zawierającymi współczesne terminy techniczne i naukowe oraz fragmentami do złudzenia przypominającymi język współczesnych czytelnikom środków masowego przekazu. Tłumacz *Cyklu o wiedźminie* na język hiszpański, José María Faraldo, w artykule poświęconym twórczości Andrzeja Sapkowskiego nazywa polskiego pisarza „el brujo de las palabras”, czyli dosłownie wiedźminem słów, określając jednocześnie trzy najważniejsze zalety sagi: konstrukcja bohaterów z krwi i kości, niesamowity narracyjny talent oraz język i indywidualny styl autora:

⁶⁵ W swoich powieściach Andrzej Sapkowski wprowadza fragmenty z klasycznych brytyjskich dzieł literackich w wersjach oryginalnych (motta) oraz tak zwaną „Starszą mowę”, czyli specjalnie wykreowany język elfów.

⁶⁶ Andrzej Sapkowski w tekście *As z rękawa: Stylizacja frustracja, detronizacja* (Nowa Fantastyka, 1996 : 165) przyznaje, iż wszelkie braki konsekwencji w zabiegach stylizacyjnych na dawną polszczyznę wynikają nie tyle z nieuwagi, co z braku spójnego wzorca stylizacyjnego.

W kolejnych częściach cyklu dialogi stają się coraz bardziej złożone, zawierają elementy dialektów, archaizmy i kolokwializmy, które zmieniają się zależnie od wypowiadającej się postaci. (...) Sukces Sapkowskiego w Polsce to w dużej mierze zasługa dialogów. (2002: 4, przekład własny)⁶⁷

W całym cyklu o przygodach Geralta z Rivii bardzo wyraźnie zarysowane zostały różnice zawodowe bohaterów. Na przykład przedstawiciele środowiska uniwersyteckiego i czarodzieje mówią slangiem naukowym, gdyż w świecie wykreowanym przez Sapkowskiego magia pełni funkcję nauki. Inny, bardziej poetycki, jest język, którym posługuje się bard Jaskier, a wampir Regis, który żyje już kilka wieków, nie stroni od wyszukanego słownictwa z różnych epok, którego prosta łuczniczka Milva nie może zrozumieć, ponieważ sama włada językiem stylizowanym na większą mowę przypominającą momentami repliki bohaterów *Chłopów* Reymonta. „To niesamowite wymieszanie stylów i odmian nie może w literaturze *fantasy* dziwić – nie obowiązują tu bowiem żadne ograniczenia, ponieważ opisywany świat jest całkowicie wymyślony” (Siuciak: 2004: 105). Niemniej jednak wszystkie te zalety związane ze zróżnicowaniem idiolektów poszczególnych bohaterów stanowią niewątpliwe translatoryczne wyzwanie. Tłumacz jest owego wyzwania świadom, stwierdza bowiem, iż tak konstrukcja bohaterów, jak i warstwa językowa oraz zróżnicowane pod względem idiolektów i składające się na wielogłosowość tekstu dialogi to elementy, które przesądziły o sukcesie cyklu w Polsce i poza jej granicami. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, iż polifonia w *Cyklu o wiedźminie* wynikająca z zestawienia zróżnicowanych głosów bohaterów, mogła mieć znaczący wpływ na sukces dzieła w kręgu kultury wyjściowej, co sprawiło, iż seria opowiadań i powieści stała się popularna wśród czytelników. Jednakże dopiero analiza porównawcza wybranych fragmentów oryginału i ich przekładu na język hiszpański pozwoli stwierdzić, na ile oryginalna polifonia została zachowana w przekładzie i w jaki sposób wybrane strategie tłumaczeniowe mogły wpłynąć na potencjalny odbiór dzieła i jego funkcjonowanie w kulturze docelowej.

Pierwszy przykład został zaczerpnięty z powieści *Chrzest ognia*. Jest to rozmowa między poetą Jaskrem, mądrym wampirem-medykiem Regisem, prostą łuczniczą Milwą i gnomem Percivalem Schuttenbachem, który wprawdzie ustępuje towarzyszom,

⁶⁷ „Conforme avanza la serie, los diálogos van haciéndose mucho, muchísimo más complejos, con dialectos, arcaísmos y coloquialismos que son, además, específicos para cada personaje. (...) El éxito de Sapkowski en Polonia se debe en buena parte a los diálogos”.

krasnodłom z grupy Zoltana Chivaya, siłą, ale braki nadrabia wrodzonym sprytem, inteligencją oraz umiejętnościami, jest świetnym metalurgiem technikiem i jubilerem:

– To, co nas dobiega – zrobił mądrą minę Jaskier – to zwyczajna symfonia obozu uciekinierów. Jak zwykle, rozpisana na kilka setek ludzkich gardzieli, tudzież nie mniej krów, owiec i gęsi. Partie solowe w wykonaniu kłócących się bab, drących się dzieci, piejącego koguta oraz, jeśli się nie mylę, **osła, któremu wetkano oset pod ogon**. Tytuł symfonii: „Ludzkie zbiorowisko walczy o przetrwanie”.

– Symfonia – zauważył Regis, poruszając skrzydełkami swego szlachetnego nosa – jest, jak zwykle, akustyczno– olfaktoryczna. Od walczącego o przetrwanie zbiorowiska bije rozkoszna woń gotowanej kapusty, warzywa, bez którego przetrwać widać nie sposób. Charakterystyczny akcent zapachowy tworzą również efekty potrzeb fizjologicznych, załatwianych gdzie popadło, najczęściej **na obrzeżach obozowiska**. Nigdy nie mogłem zrozumieć, dlaczego walka o przetrwanie przejawia się niechęcią do kopania latryn.

– Niech was bies porwie z tym waszym mądrym gadaniem – zdenerwowała się Milva. – z pół setki wymyślnych słów, gdy starczą trzy: śmierdzi gównem i kapustą!

– Gówno i kapusta zawsze w parze idą – rzekł sentencjonalnie Percival Schuttenbach. – Jedno popędza drugie. *Perpetum mobile*. (*Chrzest ognia*, 148– 149)

– Lo que estamos oyendo – Jaskier puso un ademán de sapiencia – es la sinfonía común en un campamento de los fugitivos. Como de costumbre, emitida por las gargantas de centenares de personas, así como de no menos vacas, ovejas y gansos. La parte solista es ejecutada por las mujeres que regañan, los niños que se pelean, el gallo cantarín y, si no me equivoco, **el burro, al que le han echado vinagre bajo la cola**. El título de la sinfonía es *Un grupo humano lucha por la supervivencia*.

– La sinfonía – advirtió Regis, meneando las aletas de su noble nariz – es, como de costumbre, acústico– olfativa. Del grupo humano luchando por la supervivencia surge el deleitoso ataque de la col cocida, una verdura sin la cual parece ser que no hay forma de sobrevivir. El característico acento del perfume lo forman también los resultados de las necesidades fisiológicas solventadas donde cae, lo más a menudo **en los bordes del grupo humano**. Nunca he podido comprender por qué la lucha por la supervivencia produce la falta de ganas de cavar latrinas.

– Que sus lleve el diablo con ese vuestro hablar tan talentoso. – Milva se puso nerviosa –. Pa qué un ciento de palabras rebuscadas cuando basta decir: japesta a mierda y col!

– La col y la mierda siempre van en pareja – dijo sentencioso Percival Schuttenbach –. La una produce la otra. *Perpetum mobile* (*Bautismo de fuego*, 115– 116)

Przytoczony końcowy fragment rozmowy między bohaterami doskonale obrazuje zróżnicowanie ich idiolektów, a w konsekwencji wielogłosowość dialogów w prozie Andrzeja Sapkowskiego. Jak można zaobserwować, pisarz nie ogranicza się do zwykłego „płaskiego” przetranskrybowania rozmowy bohaterów. Rozwarstwienie stylistyczne wypowiedzi każdej postaci powoduje, iż ich głosy zaczynają funkcjonować w pewnym stopniu niezależnie od narracji, a nawet od świadomości autora, który je stworzył, układając się w swoistą polifonię. Trwa bowiem wojna z Nilfgaardem. Drużyna prowadzona przez wiedźmina Geralta, której głównym zadaniem jest odnalezienie i uratowanie Ciri, dziecka niespodzianki, przejeżdża obok hałaśliwego obozowiska uciekinierów, co od razu staje się tematem uszczypliwego, acz poetyckiego opisu obozowych odgłosów autorstwa barda Jaskra. Wypowiedź poety cechuje charakterystyczne dla tej postaci wyszukane słownictwo, posługiwanie się poetyckim obrazowaniem i duża dawka ironii. Jaskier porównuje harmider panujący w obozie do

symfonii „rozpisanej na kilka setek ludzkich gardzieli”, konsekwentnie stosuje wybraną ironiczną konwencję dodając: „partie solowe w wykonaniu kłócących się bab”, nadaje nawet tytuł napotkanej po drodze symfonii. Wątek podchwytuje Regis, jednakże jego kontynuacja jaskrowego porównania różni się pod względem stylistycznym od repliki jego przedmówcy. Mimo że wampir kontynuuje zapoczątkowany przez barda ironiczny opis, w jego ustach pojawiają się terminy naukowe jak „symfonia akustyczno-olfaktoryczna” oraz „efekt potrzeb fizjologicznych”. W odróżnieniu od Jaskra, Regis znacznie częściej posługuje się ironicznymi eufemizmami jak: „bije rozkoszna woń gotowanej kapusty” lub „charakterystyczny akcent zapachowy tworzą również efekty potrzeb fizjologicznych”. Mimo że obaj bohaterowie są intelektualistami, ich sposoby wypowiedzi wyraźnie się od siebie różnią. Jaskiej, pomimo elokwencji, preferuje styl poetycki przemieszany z rubasznym słownictwem „baby”, „drące się dzieci”. Regis stawia na wyszukane słownictwo naukowe i oraz ironiczną w wydźwięku polityczną poprawność. Istotnym kontrastem dla wymiany zdań obu bohaterów jest łuczniczka Milva, która kwituje rozmowę dwoma zdaniami: „Niech was bies porwie z tym waszym mądrym gadaniem” oraz „Z pół setki wymyślnych słów, gdy starczą trzy: śmierdzi głównem i kapustą!”. Milva pochodzi ze wsi, jest prostą łuczniczką, zatem jej słownictwo oraz sposób wypowiadania się jest stylizowany na potoczną mowę wiejską, bez wskazania na konkretny region czy język konkretnej grupy społecznej, gdyż, jak zostało zaznaczone we wstępie, Sapkowski nie musi i nie trzyma się określonego wzorca stylizacyjnego, a dopasowuje sposób wypowiedzi bohaterów do ich cech osobniczych.⁶⁸ Repliki Milvy są zazwyczaj w pewnej mierze archaizowane pod względem składni i używanego słownictwa jak „bies” oraz wykazują odmienności gramatyczno-składniowe charakterystyczne dla mowy chłopskiej: „z pół setki”. Fragment zamyka inteligentna i zabawna replika⁶⁹ Percivala, która stanowi kodę dialogu, a jednocześnie doskonale obrazuje idiolekt bystrego gнома. Percival nie mówi dużo, jest zazwyczaj rzeczowy,

⁶⁸ Andrzej Sapkowski posługuje się słownictwem i konstrukcjami gramatycznymi charakterystycznymi dla określonej warstwy społecznej, w przypadku kreacji postaci Milvy dominuje rodzaj archaizowanego dialektu chłopskiego czy też wiejskiego, który wyróżnia się swoistymi cechami morfologicznymi, rzadziej jednak składniowymi (por. Sławiński, 2008: 97). Warto jednak zaznaczyć, że wybór gatunku (literatura *fantasy*) daje autorowi możliwość mieszania archaizmów z gwarami i dialektem wiejskim, stąd niemożliwym jest określenie konkretnego wzorca stylizacyjnego. W związku ze wspomnianą grą Sapkowskiego z czytelnikiem, analiza rozwarstwienia językowego w *Cyklu o wiedźminie* opiera się przede wszystkim na możliwym wrażeniu, jakie sprawiają dane repliki podczas procesu lektury przez potencjalnego czytelnika.

⁶⁹ W sensie: wypowiedź uczestnika dialogu.

w jednym zdaniu potrafi zgrabnie i wesoło podsumować każdą sytuację. Zestawienie tych czterech różnych głosów i czterech odrębnych punktów widzenia na zaistniałą okoliczność przyrody sprawia, iż przedstawiony fragment dyskusji spełnia wszelkie wymogi tekstu polifonicznego.

Tłumacz przygód wiedźmina na język hiszpański dołożył wszelkich starań, aby oddać w przekładzie różnicowanie idiolektów każdego z bohaterów i, w konsekwencji, zachować oryginalną polifonię. Erudycyjne w swym wydźwięku wypowiedzi Jaskra i Regisa nie sprawiły, jak się zdaje, dużych przekładowych trudności na poziomie zachowania odpowiedniego stylu wypowiedzi. Poetycko-rubaszne porównanie poety w przekładzie na język hiszpański prezentuje się równie dobrze dzięki zastosowaniu takich ekwiwalentnych konstrukcji jak: *emitida por las gargantas de centenares de personas* (dosł. „artykułowana przez gardła setek osób”) lub *así como de no menos vacas, ovejas y gansos* („tudzież nie mniej krów, owiec i gęsi”) oraz poprzez adekwatne w stosunku do oryginału tłumaczenie tytułu symfonii: *Un grupo humano lucha por la supervivencia*. W wypowiedzi Jaskra w języku docelowym zachowany został zatem oryginalny kontrast między sposobem opisu sytuacji (symfonia), a tematem opisu (obóz uchodźców). Odpowiedź Regisa po hiszpańsku brzmi równie imponująco, w przekładzie oddany został charakter słownictwa używanego przez bohatera: *acústico-olfativa, las necesidades fisiológicas*, podobnie jak w oryginale pojawiają się eufemizmy cechujące idiolekt postaci: *El característico acento del perfume lo forman también los resultados de las necesidades fisiológicas* (dosł. „charakterystyczny akcent zapachowy tworzą również efekty potrzeb fizjologicznych”). Natomiast wypowiedź Milvy różni się od replik Jaskra i Regisa, gdyż zawiera elementy gwarowo-archaizujące charakterystyczne dla idiolektu bohaterki. Tłumaczowi doskonale udało się zachować pierwotny styl wypowiedzi łuczniczki poprzez użycie archaicznej formy *que sus lleve el diablo* zamiast *que os lleve el diablo* oraz potocznego i charakterystycznego dla szybkiej i niedbałej mowy *pa qué* zamiast *para qué* („po co”). Zabiegi te pozwoliły stworzyć w języku docelowym odrębny i jednostkowy głos łuczniczki adekwatny w stosunku do tekstu wyjściowego. Sentencjonalne podsumowanie Percivala stanowi akcent humorystyczny, który kończy dywagacje nad symfonią ludzkich odgłosów.

Mimo że tak w tłumaczeniu, jak w oryginale, wszystkie wypowiedzi zostały stylistycznie rozróżnione, a poszczególne głosy włączają się w hiszpańskojęzyczną

polifonię przekładu, w przypadku tłumaczenia słów Jaskra i Regisa doszło do dwóch niewielkich, ale interesujących modyfikacji.

Bard, rozpisując panujący harmider na głosy, dodaje do nich „wokal” osła, „któremu wetkano oset pod ogon”. W wersji hiszpańskojęzycznej można zauważyć, iż osioł pod ogonem nie ma ostu (czyli rośliny z rodziny astrowatych, nazwa łacińska: *Carduus*, po hiszpańsku *cardo*), a ocet: *el burro, al que le han echado vinagre bajo la cola*. Jak można przypuszczać, do tej zabawnej pomyłki doszło w związku z podobieństwem polskich rzeczowników „oset” i „ocet”. Pomimo pewnych trudności z wyobrażeniem sobie osła z octem pod ogonem, niewątpliwie obie praktyki (z użyciem ostu lub octu) mogły wywołać podobny skutek: przeraźliwy odgłos zwierzęcia. Jednak prawdopodobieństwo wydania przez zwierzę owego odgłosu pod wpływem fragmentu kolczastej rośliny, jaką jest oset, jest znacznie wyższe, trudno sobie bowiem wyobrazić, jak skomplikowanym byłoby umieszczenie pod oślim ogonem octu.

Druga modyfikacja dotyczy wypowiedzi Regisa, który z charakterystyczną dla siebie ironią stwierdza, iż zapach ekskrementów to „efekty potrzeb fizjologicznych, załatwianych gdzie popadło, najczęściej na obrzeżach obozowiska”. W tekście docelowym zaobserwować można pewną zmianę w porównaniu z oryginałem, zapach ekskrementów bowiem to wynik załatwiania potrzeb *en los bordes del grupo humano* (dosł. „na obrzeżach ludzkiego zbiorowiska”). Biorąc pod uwagę fakt, iż kilka linii wcześniej wyrażenie „ludzkie zbiorowisko” zostało przetłumaczone jako *un grupo humano*, można zaryzykować tezę, iż podczas procesu tłumaczenia doszło do interferencji i omyłkowego wzięcia rzeczownika „obozowisko” za „zbiorowisko” ze względu na podobieństwo formalne obu wyrazów. Stąd w wersji oryginalnej uciekinierzy załatwiają swoje potrzeby na granicy obozu, który stworzyli, w tekście docelowym natomiast granica ta jest ruchoma, zależy bowiem od aktualnego położenia zbiorowiska ludzi tworzących ową grupę.

Innym przykładem obrazującym wielostylowość i polifonię prozy Andrzeja Sapkowskiego jest fragment rozmowy w gospodzie z tomu *Wieża jaskółki*:

- **Czołem waćpanom** (...) Wybaczenie, że w **ineksprymablach**, **alem** się nie spodziewał. Daleka droga za wami, oj daleka... z Geso aż tu, do Ebbig was przygnało? a jak szanowny pan baron? **Zdrów- li?**
- Jako ogóreczek (...) **Ale** nie ma co czasu na gadki trawić, **pilno nam**. (*Wieża jaskółki*, 128–129)

– **Saludos, vuestas mercedes.** (...) Disculpad que esté en **paños menores, mas** no me esperaba a nadie. Largo camino **traéis hecho**, ay, largo... ¿De Geso hasta aquí, a Ebbing, os trae la buena fortuna? ¿Y cómo está el noble barón? ¿**Quedó con buena salud?**
– Como una manzana (...) **Mas** no habernos tiempo pa cotorrear. **Habernos prisa.** (*La torre de la golondrina*, 105)

W przytoczonym cytacie obserwujemy odmienny styl wypowiedzi w porównaniu z fragmentem rozmowy Regisa, Jaskra, Milvy i Percivala. Jest to oficjalne powitanie wystosowane przez łowcę nagród, Leo Bonharta do zgromadzonych w karczmie zleceniodawców, stąd styl wypowiedzi jest formalny. W sytuacjach oficjalnych, jak zaprezentowane powitanie, Sapkowski często stosuje częściową zindywidualizowaną archaizację poprzez zastosowanie form używanych w polszczyźnie do końca XVII wieku: „waćpanowie”, „żem”, „alem”, wprowadzając jednocześnie elementy sarmackiego ceremoniału powitalnego (por. Siuciak, 2004: 101). Warto zaznaczyć, że tego typu powitania dotyczą raczej postaci drugoplanowych, jednakże w każdym przypadku pisarz stara się, chociaż w minimalnym stopniu, zindywidualizować konstrukcję kreowanego bohatera, sprawiając, że polifonia w jego powieściach składa się z wielu odrębnych i zróżnicowanych głosów. Odpowiedni przekład sarmackiego powitania na język hiszpański z zachowaniem cech jemu charakterystycznych, jak można odnotować, wymagał kilku zabiegów częściowej archaizacji. Tłumacz zastosował takie archaizmy jak: *vuestas mercedes* zamiast bardziej współczesnej opcji *vuestras mercedes* (hiszpański zwrot funkcjonujący jak polski rzeczownik apelatywny „waćpanowie”) oraz spójnik *mas* („alem”), który we współczesnej hiszpańszczyźnie ustąpił miejsca powszechnie stosowanemu *pero* (odpowiednik polskiego „ale”). Mimo że staropolskie pytanie „zdrów-li?” zostało przetłumaczone na język hiszpański za pomocą stosunkowo współczesnego zdania pytającego ¿*Quedó con buena salud?*, tłumacz kompensuje utratę oryginalnego elementu archaizacji w innych miejscach przytoczonego fragmentu: konsekwentnie używa formy *mas* zastępującej tak spójnik „alem”, jak „ale”. Zdanie „daleka droga za wami” zostało przetłumaczone na hiszpański za pomocą frazy *largo camino traéis hecho* zawierającej archaizującą peryfrazę *traer + participio pasado*. Na uwagę zasługuje również przekład rzeczownika „ineksprymable”, dawnego żartobliwego określenia kałesonów, jako *paños menores* (dawna nazwa „bielizny”) oraz wyrażenia „pilno nam” za pomocą formy *habemos prisa*. Fragment zachowuje swój archaiczny charakter dzięki użyciu odmiany czasownika *haber*, który w dawnej hiszpańszczyźnie z powodzeniem zastępował na co dzień czasownik *tener* („mieć”).

Innym interesującym przykładem wprowadzenia kolejnego głosu jest babka z opowiadania *Kraniec świata* (pierwszy tom opowiadań pt. *Ostatnie życzenie*). Staruszka, uznana za wioskową wyrocznie, zna starą księgę (rodzaj bestiariusza) i recytuje fragmenty z pamięci:

– Jeśli dobrze rozumiem – powiedział Geralt z niedowierzaniem – babka zna całą księgę na pamięć? Czy tak? Babciu?
– Całą nie, gdzieżby tam – odrzekła babka, znowu za pośrednictwem Lilie – jeno to, co podle obrazka stoi.
– Aha – Geralt otworzył księgę na chybił trafił. Widniejący na naddartej stronicie obrazek przedstawiał cętkowaną świnię z rogami w kształcie liry. – Pochwalcie się zatem, babciu. Co tu jest napisane?
Babka zamlaskała, przyjrzała się rycinie, po czym zamknęła oczy.
– **Tur rogaty albo taurus** – wyrecytowała. – **Przez nieuków ziubrem zwany błędnie.** Rogi ma i bodzie niemi...
– Dość. Bardzo dobrze, zaiste – wiedźmin przewrócił kilka lepiących się stron. – a tu?
– Pochmurniki a planetniki rozmaite są. Te deszcz leją, tamte wiatery sieją, owamte pioruny miotają. Chceszli urodzaj od nich uchronić, weźmij nóż żelazny, nowy, łajna mysiego łuty trzy, czapli siwej smalcu... (*Ostatnie życzenie*, 185–187)

– Si no he entendido mal – dijo Geralt con incredulidad –, ¿la abuela se sabe el libro entero de memoria? ¿Es así, abuela?
– Entera no, qué es lo que dices —respondió la abuela, de nuevo por intercesión de Lille—: aquesto sólo que enrededor de los santos se encuentra.
– Ajá. —Geralt abrió el libro al azar. La imagen que se veía en la destrozada página mostraba un cerdo con manchas y con cuernos en forma de lira—. Permitid entonces, abuela. ¿Qué hay escrito aquí?
La abuela ceceó, miró los grabados y luego cerró los ojos.
– **Auroch cornudo o taurus** – recitó. – **Ítem por los iletrados nombrado con error bisomte.** Cuernos posee y con ellos embiste...
– Basta. Muy bien, a decir verdad. —El brujo dio la vuelta a unas cuantas páginas pegajosas. — ¿Y aquí?
– Nubecillas y planetillas varios son. Éste lluvia provoca, aqueste vientos hace soplar, aquel otro cría truenos. Quisierais guardar de su acción la cosecha, tomaréis un cuchillo de fierro, nuevo, tres medias onzas de boñiga de oso, sebo de garza gris... (*El último deseo*, 165–166)

W przytoczonej scenie można zauważyć, iż Andrzej Sapkowski wykorzystuje postać staruszki jako głos przekazujący starodawny podręcznik zoologii wiedźmińskiego świata. W książce poświęconej teorii literatury *fantasy* Sapkowski wyjaśnia, iż pierwszy anonimowy bestiariusz pochodzi z IV wieku z Aleksandrii i stanowi wzór dla wszystkich kolejnych pozycji tego typu, które zazwyczaj charakteryzowały się dopasowaniem opisów do religii dominującej na danym terytorium (por. 2001: 163). W rezultacie wypowiedzi babki w zaprezentowanym cytacie reprezentują nie jeden, a dwa odrębne głosy: stylizowany na bliżej nieokreśloną mowę wiejską głos babki (zwerbalizowany za pośrednictwem Lilie) oraz intertekstualne nawiązanie do tradycji bestiariuszy w postaci cytatów z dawnej księgi stylizowanych na jeszcze starsze. Warto również podkreślić

rozwarstwienie językowe: „gwarowa” wypowiedź babci („jeno to, co podle obrazka stoi”), archaizowany bestiariusz („Te deszcz leją, tamte wiater sieją, owamte pioruny miotają. Chceszli urodzaj od nich uchronić, weźmij nóż żelazny, nowy, łajna mysiego łuty trzy”) oraz repliki wiedźmina Geralta, który używa współczesnej autorowi polszczyzny („babka zna całą księgę na pamięć? Czy tak? Babciu?”) z pojedynczymi archaizmami (np. „zaiste”).

W przekładzie zachowana została oryginalna różnorodność. W wypowiedziach hiszpańskojęzycznej babki użyte zostały takie formy jak: *aquesto* zamiast *aquello*, *enrededor* zamiast *debajo*. Natomiast w cytowanym fragmencie bestiariusza pojawiają się, poza *aqueste* i *aquelotro*, archaizmy jak staro hiszpański rzeczownik *fierro*, występujący w późnośredniowiecznych i renesansowych tekstach literackich. Warto dodać jednak, iż uznany za archaizm w Hiszpanii rzeczownik *fierro* funkcjonuje obecnie w wielu krajach Hispanoameryki. Przekład był jednak przygotowywany na rynek hiszpański, co dobrze obrazuje przedstawiony przykład.

Tak w oryginalnym bestiariuszu, jak i w przekładzie fragmentu na hiszpański zachowana została łacińska nazwa tura: *taurus*, przetransferowana do tekstu docelowego bez większych zmian. Ciekawym zabiegiem było jednak przełożenie samego rzeczownika tur (łac. *bos primigenius*, hiszp. *uro*) za pomocą rzeczownika *auroch*. Forma *auroch* funkcjonuje wprawdzie jako denominacja „tura” w języku francuskim, a podobne formy znajdziemy w angielskim (*aurochs* lub *urus*), niemieckim (*Aurochse*) i portugalskim (*auroque*), w języku hiszpańskim jest to opcja mniej popularna. Taki wybór tłumaczeniowy spowodowany był najprawdopodobniej chęcią zachowania adekwatnego w porównaniu z tekstem wyjściowym czytelniczego wrażenia obcości i różnorodności używanych przez bohaterów prozy Sapkowskiego języków. Także w tym celu w przekładzie zachowane zostały obecne w tekście wyjściowym błędne formy związane z ustnym przekazywaniem bestiariusza z pokolenia na pokolenie: zastosowany w oryginale rzeczownik „zuber” zamiast „żubr” w przekładzie to *bisonte*, a nie *bisonte*.

Z przeanalizowanych przykładów archaizacji, stylizacji na mowę wiejską oraz rozwarstwienia językowego pod względem wykonywanych zawodów, wykształcenia i doświadczenia życiowego wyłania się obraz ogromnej interpretacyjno-translacyjnej pracy tłumacza przygód Geralta z Rivii na język hiszpański. Pomimo nieznaczących interferencji i pomyłek językowych należy przyznać, iż przekład zachowuje

wielostylowość wypowiedzi przedstawionych bohaterów. W związku z niemożliwością zastosowania archaizmów dokładnie w tych samych konstrukcjach i zdaniach, co w oryginale, tłumacz wykazuje się dużą wyobraźnią i kreatywnością, uzyskując dzięki temu adekwatny względem tekstu wyjściowego rezultat, który jest jednocześnie akceptowalny w kulturze docelowej. Adekwatność i akceptowalność to dwa terminy przeciwstawne, ale jednocześnie dopełniające się (por. Dąmbaska-Prokop, 2000: 31-32, 34), w przypadku przekładu *Sagi o wiedźminie* można z całą pewnością stwierdzić, iż adekwatność w stosunku do oryginału pociąga za sobą pewien stopień akceptowalności w kulturze docelowej, o czym świadczy dobre przyjęcie cyklu przez hiszpańskich czytelników⁷⁰.

W wiedźmińskim świecie następuje prawdziwe przemieszanie rejestrów, dialektów a nawet języków⁷¹, obok postaci, których idiolekt został stworzony poprzez wprowadzenie elementów dialektu (najczęściej mowy wiejskiej) i archaizację współistnieją również bohaterowie, którzy posługują się slangiem naukowym, są to zazwyczaj czarodzieje i czarodziejki. Dzięki temu w cyklu o wiedźminie zróżnicowanie postaci jest wyraźniejsze. Opisany zabieg stylistyczny obrazują obrady tajemnej loży czarodziejek:

Fragment 1

– **Materiał genetyczny**, zwany Starszą Krwią, o którym mówiliśmy, okazał się jednak nieco mniej odporny (*Chrzest ognia*, 254)

– **El material genético** llamado Antigua Sangre, del que hablamos, se mostro sin embargo menos resistente. (*Bautismo de fuego*, 195)

Fragment 2

– **Nosicielem genu Lary** był Amavet, a nasz **eksperyment** trwał. Bo Anna Kameny, przez którą stracili życie kochanek i mąż, będąc jeszcze w żałobie po obydwu powiła bliźnięta. Chłopca i dziewczynkę. Ojcem był niewątpliwie Amavet, bo dziewczynka **była nosicielką genu** (*Chrzest ognia*, 261)

⁷⁰ Powieści *fantasy* obcojęzycznych autorów uważane są w Hiszpanii za literaturę niszową, którą interesuje się grupa osób o bardzo określonych oczekiwaniach czytelnich, jednakże sukcesu twórczości Sapkowskiego na hiszpańskim rynku wydawniczym dowodzą rankingi. Jeżeli przeanalizujemy listy sprzedanych egzemplarzy opublikowane na stronach internetowych księgarni *CyberDark* (<http://tienda.cyberdark.net>, data konsultacji: 26.08.2009), dzieła Sapkowskiego regularnie goszczą w pierwszej dwudziestce najlepiej sprzedających się książek *science fiction (sf)* i *fantasy*.

⁷¹ W *Sadze o wiedźminie* często pojawia się język elfów tzw. „Starsza Mowa”, wspominane są języki poszczególnych królestw oraz język zwany wspólnym.

– **El portador del gen de Lara** era Amavet y nuestro **experimento** continuaba. Porque Anna Kameny, por la que habían perdido la vida el amante y el marido, estando todavía de luto por los dos, dio a luz a unos gemelos. Un muchacho y una muchacha. El padre era indudablemente Amavet, porque la muchacha **era portadora del gen**. (*Bautismo de fuego*, 199)

Zaprezentowane fragmenty pokazują, iż w prozie Sapkowskiego tajne spotkanie czarodziejek odbiega od stereotypowego wyobrażenia sabatu czarownic. Bohaterki nie gotują w kotłach, mamrocząc stare i niezrozumiałe zaklęcia, a rozprawiają o genetyce. Gdyby nie odpowiedni kontekst, można by pomyśleć, iż wypowiedzi stanowią transkrypcję rozmów naukowców na temat nowego odkrycia w dziedzinie medycyny, niejakiego „genu Lary”. W przytoczonych wypowiedziach odnajdujemy typowy język współczesnej nauki np.: „materiał genetyczny”, „nosiciel genu” i „eksperyment”. Przekład tego typu naukowego slangu okazał się znacznie mniej skomplikowany, nie wymagał bowiem przeprowadzania w przekładzie jakichkolwiek zabiegów archaizacji czy dialektyzacji, a odpowiedniki zastosowanych w tekście wyjściowym terminów naukowych funkcjonują w hiszpańszczyźnie tak samo, jak w języku polskim. W przekładzie odnajdujemy zatem odpowiednie względem oryginału sformułowania naukowe: *el material genético, el portador del gen, el experimento*. Niemniej jednak użycie języka współczesnej nauki nie ogranicza się jedynie do zastosowania słownictwa z zakresu genetyki, w wiedźmińskiej sadze odnaleźć można również inne dziedziny: opis systemu nawadniania i irygacji, procesy ekonomiczne, wątki ekologiczne. W wypowiedziach bohaterów pojawiają się też elementy charakterystyczne dla języka współczesnych mediów szczególnie w przypadku opisu aktualnej sytuacji politycznej (widać w nich jasne nawiązanie do dzienników telewizyjnych):

Fragment 1

– Zdarzył się zagadkowy wypadek. Ona i ów dziwaczny Jeź **zginęli w nie wyjaśnionej katastrofie** morskiej. (*Czas pogardy*, 31)⁷²

– Sucedió un misterioso accidente. Ella y su extraño Erizo **murieron en una catástrofe marítima sin desvelar**. (*Tiempo de odio*, 26)

Fragment 2

– **Plany królów już są w realizacji**. (...) Rozpoczęła się **ofensywa przeciwko** Scoia'tael. Leje się krew elfiej młodzieży. Dochodzi do **prześladowań i pogromów** nieludzi. (*Krew Elfów*, 231)

– **Los planes de los reyes están en fase de realización**. (...) Ha comenzado **la ofensiva contra** los Scoia'tael. Se vierte la sangre de los jóvenes elfos. Hay **persecuciones y pogromos** contra los inhumanos (*La sangre de los elfos*, 199)

⁷² Pisownia zgodna z zasadami ortografii z 1995r.

Fragment 3

– Tragiczne wydarzenia na Thanedd (...) **dowodły**, że **efekt setek lat pozornie bezkonfliktowej współpracy** w mgnieniu oka poszły na marne, gdy do głosu doszły prywatna i wygórowane ambicje. Obecnie mamy **rozbrat, bezład, wzajemną wrogość i nieufność**. (*Chrzest ognia*, 41)

– Los trágicos acontecimientos de la isla de Thanedd (...) **demonstraron que los efectos de los años de aparente colaboración sin conflictos** se convirtieron en nada en un abrir y cerrar de ojos, cuando tomó la palabra una exagerada ambición egoísta. Ahora tenemos **desorden, caos, mutua desconfianza y enemistad**. (*Bautismo de fuego*, 33)

W przedstawionych fragmentach głos zabierają postaci drugoplanowe, odpowiednio prawnik Codrigher (fragment 1) czarodziejka Tissaia de Vries (fragment 2) i inna przedstawicielka grupy magów Filippa Eilhart (fragment 3). Wszyscy oni relacjonują sytuację polityczną w ogarniętym wojną wykreowanym przez Andrzeja Sapkowskiego świecie. Mimo że każdy fragment pochodzi z innej części cyklu, a repliki należą do trzech różnych postaci, można odnotować zastosowanie podobnej konwencji relacjonowania wydarzeń i kwestii politycznych. W każdym przypadku pojawiają się formy (słownictwo, wybór epitetów, etc.) charakterystyczne dla współczesnej retoryki środków masowego przekazu. Można zacytować chociażby takie sformułowania jak: „zginęli w nie wyjaśnionej katastrofie morskiej” (fragment 1), „plany królów już są w realizacji” (fragment 2) czy „efekt setek lat pozornie bezkonfliktowej współpracy” (fragment 3). Przytoczone sformułowania zostały przetłumaczone za pomocą ekwiwalentnych form wyrażania myśli, których stylistyka nawiązuje do języka hiszpańskim mediów: *murieron en una catástrofe marítima sin desvelar* (fragment 1, dosł. „zmarli w niewyjaśnionej katastrofie morskiej”), *los planes de los reyes están en fase de realización* (fragment 2, dosł. „plany królów są w fazie realizacji”) i *los efectos de los años de aparente colaboración sin conflictos* (fragment 3, dosł. „efekty lat pozornej współpracy bez konfliktów”). Pojawia się także popularne w telewizyjnych wiadomościach współczesne słownictwo „ofensywa” / *la ofensiva*; „prześladowania i pogromy” / *persecuciones y pogromos*; „bezład” / *el caos* czy „wzajemna wrogość” / *mutua desconfianza*.

Pomimo zastosowania przytoczonych sformułowań i wyrażen wspólnych dla wszystkich trzech wypowiedzi, każda z nich w oryginale, a także w przekładzie, zachowuje pewną dozę indywidualizmu bohatera wypowiadającego się w danym momencie. We fragmencie 1 prawnik Codrigher dodaje wartościujące sformułowanie

„ona i ów dziwaczny Jeź” w odniesieniu do królowny Pavetty i jej męża, co odzwierciedla jego ironiczno-prześmiewczy stosunek do polityki rodów królewskich, który demonstruje podczas każdego przedstawionego w powieściach spotkania z Geraltem z Rivii. W przekładzie na język hiszpański owa indywidualizacja stylu prawnika została zachowana poprzez prawie dosłowny przekład przytoczonego komentarzu: *ella y su extraño Erizo* (dosł. „ona i jej dziwaczny Jeź”). W wersji hiszpańskiej jednak możemy odnotować większą dawkę ironii i pogardy poprzez zastosowanie w przekładzie zaimka dzierżawczego przymiotnego *su*, czyli „jej”.

Drugi fragment, wypowiedź czarodziejki Tissai de Vries, również cechuje zastosowanie słownictwa i stylu obecnego w masmediach, jednakże i w tej replice pojawiają się elementy świadczące o odrębności głosu bohaterki, która potępia plany eksterminacji bojówek Scoia'tael, o czym świadczy chociażby zdanie: „leje się krew elfiej młodzieży”, którego przekład na hiszpański nie sprawił większych problemów: *se vierte la sangre de los jóvenes elfos*. Trzeci przytoczony fragment to wyjątek z przemówienia Filippy Eilhart podczas pierwszego oficjalnego spotkania tajnej loży czarodziejek. Podobnie jak w pierwszym i drugim przykładzie, także w wypowiedzi Filippy możemy zaobserwować zastosowanie wielu elementów medialnej „nowomowy”, jednakże jej wypowiedź różni się pod względem tonu, który został dostosowany do jej osobowości oraz do okoliczności. Zatem ton Filippy jest znacznie bardziej stonowany, bohaterka stosuje w swej mowie politycznie poprawne sformułowania, na przykład: „obecnie mamy rozbrat, bezład, wzajemną wrogość i nieufność”. I to zdanie zostało odpowiednio oddane w języku hiszpańskim za pomocą terminów uznanych za politycznie poprawne: *tenemos desorden, caos, mutua desconfianza y enemistad*. W rezultacie tak w oryginale, jak w przekładzie przeanalizowane wypowiedzi bohaterów ze środowisk prawników i czarodziejów cechuje przemieszanie współczesnego języka środków masowego przekazu ze zindywidualizowanymi elementami językowymi, co składa się na polifonię oraz różnorodność stylistyczną i światopoglądową przedstawionych w *Sadze o wiedźminie* głosów nie tylko głównych postaci, ale i bohaterów drugoplanowych.

Aby uzupełnić i zakończyć analizę polifonii *Cyklu o wiedźminie* Andrzeja Sapkowskiego i jej przekładu na hiszpański, niezbędnym jest scharakteryzowanie idiolektu głównego bohatera, wiedźmina Geralta, którego głos jest najważniejszy. Sam wiedźmin jawi się w cyklu jako postać małomówna, charakteryzują go przede wszystkim czyny, a nie słowa, chociaż potrafi być mistrzem riposty, jeżeli wymaga tego

sytuacja. Geralt to „wychowany w zrujnowanej warowni członek tajemniczego bractwa, wydaje się być przybyszem z innego świata – przemijającego i skrywającego się za mgłą tajemnicy” (Kaczor, 2006: 19). To tajemniczy *outsider*, a jednocześnie filozof, który swoje sądy na temat świata formułuje w sposób jasny, bez zbędnych ozdobników. Dlatego też wiedźminowi towarzyszy jego *alter ego* w postaci barda Jaskra, gadatliwego bawidamka, który stanowi kontrast dla głównego bohatera, będąc jego towarzyszem podróży pozwala Geraltowi wyrazić swój pogląd na świat.⁷³ Jednakże warto dodać, iż postać wiedźmina ewoluując od nakreślenia jej w dwóch pierwszych tomach opowiadań aż po ostatnią powieść, wraz z ewolucją, wiedźmin wypowiada się częściej, a jego wypowiedzi są dłuższe, wyzbywa się on powoli swej powściągliwości związanej ze statusem wiedźmina-odmieńca, aby w dwóch ostatnich tomach prezentować się nie jako wiedźmin, a jako człowiek, stawiający na pierwszym miejscu szczęście osobiste, a nie pomoc ludziom czy swój własny wiedźmiński kodeks. (por. Wróblewska, 2007: 112-113). Idiolekt Geralta z Rivii został jednak określony w pierwszych dwóch tomach opowiadań wiedźmińskiego cyklu. Aby zanalizować głos głównego bohatera *Sagi o wiedźminie* najlepiej przestudiować go w rozmowie z jego „cieniem” i przeciwieństwem, poetą Jaskrem:

– No właśnie – powiedział Geralt. – Od razu, zatem zapytam: znajdzie się tu w okolicy jakaś robota dla mnie? (...)

“Ludkowie” ożywili się, oblegli stół ze wszystkich stron.

– Mora!– rzekł jeden. (...)

– i chochliki– dodał drugi, żołdak z miejscowej strażnicy. – Koniom grzywy płaczą po stajniach!

– i nietopyrze! Nietopyrze tu są! (...)

Następne kilka minut upłynęło na intensywnym wyliczaniu potworów naprzykrzających się okolicznym włościanom swymi niecnymi uczynkami lub samą egzystencją. (...) **Geralt wysłuchał spokojnie, kiwając głową w udanym skupieniu, (...) po czym wstał i skinął na Jaskra. (...)**

Odjechali w milczeniu wzdłuż chałup i płotów, odprowadzanie przez jazgoczące psy i wrzeszczące dzieci.

– Geralt – odezwał się Jaskier. – Całą drogę narzekałeś, że coraz to trudniej przychodzi ci znaleźć zajęcie. a z tego, co przed chwilą słyszałem, wynika, że będziesz tu pracował do zimy, i to bez wytchnienia. (...) Dlaczego więc, wytłumacz mi jedziemy dalej?

– **Nie zarobiłbym tu ani szeląga, Jaskier.**

– Dlaczego?

– **Dlatego, że w tym, co oni mówili, nie było ani słowa prawdy.**

– Co proszę?

– **Żaden ze stworów, o których mówili, nie istnieje.**

⁷³ Wątek podróży dwóch diametralnie różnych bohaterów, którzy prowadzą dialog demaskujący ich stosunek do świata, a także zróżnicowanie głosów na zasadzie opozycji bohater i jego *alter ego* wynika z inspiracji dziełami należącymi do światowego kanonu literackiego. Andrzej Sapkowski w wywiadach niejednokrotnie podkreślił wpływ, jaki wywarła na niego lektura powieści *Don Kichot* Miguela Cervantesa (por. García Prado, 2002: 24-25).

- Żartujesz chyba! (...) Nie, to niemożliwe. Przyglądałem się tym ludziom, a ja się na ludziach znam. Oni nie kłamali.
- **Nie- zgodził się wiedźmin. - Nie kłamali. Głęboko wierzyli we wszystko. Co nie zmienia faktu.** (...)
- Żaden z tych potworów... Żaden? To być nie może. Coś z tego, co wymienili, musi tu być. Chociaż jedno! Przyznaj.
- **Przyznaję. Jedno tu jest z pewnością.**
- Ha! Co?
- **Nietopyrze.** (*Ostatnie życzenie*, 172–173)

Przytoczony fragment został zaczerpnięty z opowiadania *Kraniec świata* opublikowanego w pierwszym tomie cyklu pt. *Ostatnie życzenie*. Geralt i Jaskier docierają do wioski na tytułowym „krańcu świata”, gdzie wiedźmin ma nadzieję znaleźć pracę. Rozmowa z miejscowymi mieszkańcami doprowadza obu bohaterów do dywagacji na temat ludzkich zabobonów, wiary i przekonań. W zacytowanym urywku rozmowy zaobserwować można, iż wypowiedzi wiedźmina są konkretne, krótkie, poprawne i wyjątkowo współczesne pod względem językowym, stąd przekład wypowiedzi głównego bohatera *Sagi* nie nastrocza większych problemów translatorskich z uwagi na współczesny idiolekt, w którym wulgaryzmy i przekleństwa nie należą do rzadkości. Archaizmy, dialektyzmy lub elementy innych rejestrów stosowane są w wypowiedziach wiedźmina sporadycznie i zazwyczaj pełnią określoną funkcję. W zaprezentowanym przykładzie w „ustach” Geralta pojawia się słowo „nietopyrze” zapożyczony od okolicznej ludności wiejskiej. Użycie przez bohatera tej konkretnej formy, a nie poprawnej nazwy „nietoperze”, wywołuje efekt komiczno-sarkastyczny będący rezultatem złamania normy językowej w rozmowie Geralt-Jaskier, gdyż obaj bohaterowie posługują się zazwyczaj współczesnym i poprawnym językiem. Komizm przedstawionej sekwencji scen opiera się na powtórzeniu niepoprawnej formy „nietopyrze”. Użycie analizowanego wyrazu spełnia podwójną rolę: wywołuje uśmiech czytelnika oraz wprowadza element sarkastycznego poczucia humoru zwykle oszczędnego w słowach wiedźmina. Trudność tłumaczenia przedstawionego fragmentu polega na zachowaniu oryginalnego stylu wypowiedzi Geralta w opozycji do słów gadatliwego moralizatora, Jaskra:

- **Pues claro -afirmo Geralt-. Por eso pregunto: ¿hay una faena para mí por estos alrededores?** (...)
- Los “paisanos” se reanimaron, rodearon la mesa por todos lados.
- ¡La Muaré! -dijo uno. (...)
- y trasgos- añadió otro, soldado en la guardia local-. ¡Les enredan las crines a las caballerías en las cuadras!
- **¡Y murciégalos! ¡Murciégalos hay!** (...)
- Los siguientes minutos fueron ocupados por un intensivo recuento de los seres que importunaban a los lugareños con sus innobles actos o con su mera existencia. (...) **Geralt**

escuchó con tranquilidad, asentado con la cabeza en fingida atención, (...) después de lo cual se levantó y le hizo una seña a Jaskier. (...)

Se fueron en silencio, entre los chozos y las tapias, acompañados del ladrido de los perros y la algarada de los niños.

– Geralt –hablo Jaskier–. Todo el camino te has estado quejando de que casa vez te es más difícil encontrar trabajo. Y por lo que escuché hace unos instantes resulta que podrías trabajar aquí hasta el invierno, y sin descanso. (...) Entonces, explícame, ¿por qué seguimos andando?

– **No me ganaría aquí ni un real, Jaskier.**

– ¿Por qué?

– **Porque ni una sola palabra de todo lo que dijeron era verdad.**

– ¿Qué dices?

– **Ninguno de los monstruos de los que hablan existe.**

– ¡Te burlas de mí! (...) No, no es posible. Me fijé en esas gentes y yo conozco bien a las personas. No mentían.

– **No – aceptó el brujo–. No mentían. Creen ciegamente en ello. Lo que no cambia las cosas. (...)**

– Ninguno de esos monstruos... ¿Ninguno? No puede ser. Alguno de los que mencionaron tiene que existir. ¡Aunque no sea más que uno! Reconócelo.

– **Lo reconozco. Es seguro que por aquí hay uno de ellos.**

– ¡Lo ves! ¿Cuál?

– **El murciélago. (El último deseo, 154– 155)**

W przekładzie fragmentu na hiszpański można zauważyć, iż styl wypowiedzi Geralta został zachowany. Hiszpańskojęzyczny wiedźmin, podobnie jak jego pierwowzór, nie jest przesadnie rozmowny oraz używa współczesnej hiszpańszczyzny. Niemniej jednak w tłumaczeniu dochodzi do jednej drobnej, chociaż znaczącej zmiany. Na początku sekwencji mieszkańcy wsi do spisu niebezpiecznych potworów grasujących w okolicy dodają: „I nietopyrze! Nietopyrze tu są!”. W przekładzie wieśniaków zachowana została mniej poprawna gramatycznie (choć akceptowana przez RAE) forma. Zamiast wyrazu *murciélago* w tekście docelowym pojawia się bowiem rzeczownik, który pojawił się w słowniku Królewskiej Akademii tylko z uwagi na powszechny *uzus* w potocznym języku mówionym: *¡Y murciégalos! ¡Murciégalos hay!* Nic nie stało zatem na przeszkodzie, aby odtworzyć ten sam element na końcu fragmentu, kiedy Geralt przedrzeźnia mieszkańców wioski, a jednocześnie zabawnie odpowiada na zarzuty Jaskra. W przekładzie drugie pojawianie się „nietopyrzy” zostało skorygowane, hiszpańskojęzyczny wiedźmin nie powtarza rzeczownika *murciégalo*, a zastępuje ją poprawną pod każdym względem nazwą *murciélago*, co częściowo sprawia, iż w tekście docelowym język Geralta z Rivii zostaje zubożony o celną ripostę, a efekt komiczny w znacznym stopniu osłabiony, gdyż przytoczona sekwencja scen ma swój ciąg dalszy kilka akapitów dalej. „Nietopyrze” powracają w najmniej oczekiwanym momencie:

Jaskier obejrzał się nagle.

– Ktoś jedzie za nami – powiedział podniecony. – Na wozie!

– Niestychane – zadrwił wiedźmin, nie oglądając się. – **Na wozie? a ja myślałem, że tutejsi jeżdżą na nietopyrzach.** (*Ostatnie życzenie*, 175)

De pronto, Jaskier miró hacia atrás.

– Alguien va detrás de nosotros – dijo nervioso-. ¡En un carro!

– Inaudito –se mofó el brujo sin mirar-. **¿En un carro? y yo que pensaba que los de aquí iban en murciélagos.** (*El último deseo*, 156)

Andrzej Sapkowski ponownie wykorzystuje element zaskoczenia w konstruowaniu dialogu między Geraltem a Jaskrem. Wiedźmin ma w pamięci łatwowierność poety i wykorzystuje okazję, aby zażartować z towarzysza. Efekt komiczny ponownie koncentruje się wokół formy „nietopyrz”, która stanowi oś konstrukcyjną przytoczonych dialogów. W przekładzie można jednak zaobserwować ponowną korektę rzeczownika określającego nietoperza, ponownie pojawia się *murciélago*, nie zaś *murciégalo*. Mimo że komizm sytuacyjny zostaje zachowany, pewien aspekt poczucia humoru głównego bohatera nie został w przekładzie wyeksponowany. Tłumacz (lub redakcja) rezygnuje z powtórzenia oryginalnego zamysłu autora, co sprawia, iż idiolekt wiedźmina Geralta w przytoczonych fragmentach przekładu zostaje w pewnej mierze pozbawiony charakterystycznego sarkazmu. Jednak należy podkreślić, iż podobnych wypowiedzi wiedźmina w siedmiotomowym cyklu jest na tyle dużo, że tak drobna modyfikacja w jednym z fragmentów nie wpływa znacząco na ogólny odbiór postaci Geralta z Rivii.

Zróznicowanie idiolektów bohaterów serii książek o wiedźminie sprawia, iż przekład twórczości Andrzeja Sapkowskiego na jakikolwiek inny język staje się niezwykle skomplikowanym zadaniem, wymagającym kreatywności i wyobraźni od tłumacza. Jednakże przetłumaczenie wszelkich stylistycznych i konstrukcyjnych zawiłości prozy Sapkowskiego jest warunkiem koniecznym oddania niepowtarzalnego i kochanego przez czytelników stylu pisarza w innej „rzeczywistości” językowej. Polifonia dzieł Sapkowskiego jest jednocześnie wynikiem nieortodoksyjnego stosunku autora do typowych dla literatury *fantasy* postaci, co zjednało mu rzeszę czytelników (por. Szczepaniak, 2002: 186).

3. Kilka uwag o zróżnicowaniu idiolektów w oryginale i przekładach *Szachownicy flamandzkiej* Artura Péreza-Reverte

Jedną z najbardziej znanych powieści hiszpańskiego mistrza literatury popularnej, Artura Péreza-Reverte, która łączy w sobie wątek kryminalny i elementy powieści sensacyjnej oraz wątki historyczne, jest *Szachownica flamandzka* (autorem przekładu na język polski jest Filip Łobodziński) w oryginale *La tabla de Flandes*, a po francusku *Le tableau du maître flamand* (tłumaczenie: Jean-Pierre'a Quijano)⁷⁴. Powieść Reverte, która należy do silnego polisystemu literatury hiszpańskiej, została zaklasyfikowana jako literatura popularna i stała się bestsellerem w Hiszpanii i na zagranicznych rynkach wydawniczych. Co jednak najistotniejsze, Arturo Pérez-Reverte w swojej powieści tworzy postaci związane ze światem sztuki. Każdy z bohaterów obdarzony został nie tylko szczegółowo opisanym wyglądem, charakterem czy usposobieniem, ale także równie charakterystycznym idiolektem, który odróżnia go od pozostałych postaci powieści. Jak stwierdza Antonio Moreno, Arturo Pérez-Reverte, tworząc swoje postaci, nie zapomina o konieczności zaspokojenia potrzeb czytelnika żyjącego w społeczeństwie, które przykłada coraz większą wartość do walorów wizualnych. Dlatego też autor stara się unikać długich i szczegółowych opisów, a informacje o bohaterach „przemycą” w różnej formie, najczęściej w dialogach. (por. 2000: 282-283) w rezultacie odpowiednia konstrukcja wypowiedzi bohaterów powieści pod względem językowym oraz dobór zawartych w nich informacji pozwala autorowi uniknąć długich sekwencji opisowych, czytelnik zostaje stopniowo wprowadzony w świat powieści, poznaje zamieszkujących go bohaterów obdarzonych zindywidualizowanymi głosami, jakby oglądał dobry film sensacyjny.

Jedną z najciekawszych kreacji w powieści *Szachownica flamandzka* jest postać antykwariusza Cesara, erudyty o wytwornych manierach, posługującego się wysublimowanym językiem. W swoich wypowiedziach Cesar nie stroni od wtrętów

⁷⁴ W przypadku większości analizowanych w niniejszej rozprawie dzieł istnieje tylko jedna wersja tłumaczenia na dany język. Nie sposób zatem porównać kilku wersji przekładu tego samego tekstu na język hiszpański lub polski. Interesującą perspektywą dalszych badań mogłoby być poszerzenie korpusu analizowanych tekstów o przekłady na inne języki (angielski, francuski, portugalski), chociaż, aby tego dokonać, należy poczekać na publikację odpowiednich tłumaczeń. Nie wszystkie analizowane teksty doczekały się bowiem wersji francusko lub anglojęzycznej. Aby udowodnić jednak, że tego typu porównanie stanowi możliwą ścieżkę dalszych badań nad przekładem literatury popularnej, w tej części rozprawy uznaliśmy za stosowne odwołanie się także do przekładu powieści *La tabla de Flandes* na język francuski. Analiza zostaje tym samym wzbogacona poprzez zestawienie ze sobą trzech wersji językowych tej samej powieści, co być może stanie się źródłem inspiracji dla kolejnych rozpraw na temat tłumaczenia literatury popularnej.

w językach obcych, dominują francuski, włoski i łacina. Erudycyjne wtrącenia mają podkreślić jego inteligencję i odczytanie. Łacina i włoski mają również bezpośredni związek z historią sztuki, której dotyczy przedstawiona w powieści zagadka kryminalna. Języki te nie są obce głównej bohaterce, Julii, która posługuje się nimi z racji wykonywanego zawodu konserwatora zabytków, podobnie jej przyjaciel, historyk Alvaro. Jednakże obcojęzyczne sentencje stanowią nieodłączną część idiolektu Cesara i odróżniają repliki antykwariusza od wypowiedzi pozostałych bohaterów, dlatego tak istotny jest ich odpowiedni przekład.

Obcojęzyczne wtręty pojawiają się tak w oryginale, jak w przekładach na język polski i francuski, niemniej jednak tylko w wersji polskojęzycznej zostały one opatrzone stosownym przypisem. Brak tego typu wyjaśnień w wersji francuskojęzycznej można jednak łatwo wyjaśnić. Cesar bardzo często używa powiedzonek i zwrotów w języku francuskim, co powoduje, iż ich bezpośrednie przeniesienie do wersji francuskojęzycznej nie stwarza problemów ani tłumaczowi, ani potencjalnemu czytelnikowi frankofońskiemu. Podobnie sentencje łacińskie czy wtręty z włoskiego są dla owego czytelnika bardziej zrozumiałe, biorąc pod uwagę fakt, iż poruszamy się w kręgu łaciny i języków romańskich. Stąd konieczność wyjaśnienia niektórych zwrotów czytelnikowi polskiemu zdaje się oczywista, podczas gdy taka potrzeba nie zachodzi, jeżeli tłumaczymy powieść dla czytelnika frankofońskiego. Oto kilka przykładowych wypowiedzi erudyty Cesara:

César le dirigió una mirada compungida.

-¿Et te, Bruta?... - se volvió a Sergio. (...) Ni tú tampoco, Menchu, mona... Tal vez tú Max, no me mieras así, guapísimo *condottiero feroce*. (*La tabla de flandes*, 165-166)

César spozrzał na nią skruszony.

-Et tu Brute?*... - zwrócił się do Sergia. (...) Ani ty, birbantko Menchu... Może ty, Maksie, nie patrz tak na mnie, przystojny *condottiero feroce***

przypisy tłumacza: *I ty Bruto? parafraza słów Juliusza Cezara, **wł. srogi kondotierze. (*Szachownica flamandzka*, 159)

César lui lança un regard affligé.

-Et te, Bruta?... - il se retourna vers Sergio. (...) Toi non plus, Menchu, ma très chère... Peut-être toi Max, ne me regarde pas ainsi, magnifique *condottiero feroce*. (*Le tableau du maître flamand*, 138-139)

Przypisy występują jedynie w wersji polskiej, zarówno autor oryginału, jak i tłumacz na język francuski nie umieszczają dodatkowych objaśnień. Mimo to w przypadku wersji francuskojęzycznej nie możemy wykluczyć roli redakcji, która być może takie objaśnienia usunęła. Pozostaje to jedynie w sferze domysłów.

Warto jednak zauważyć pewną modyfikację odbioru tekstu, gdy językiem docelowym jest francuski. W momencie, gdy w oryginale Cesar używa wtrętów właśnie z francuskiego, część jego erudycji naturalnie zanika w przypadku przekładu na tenże język, jak chociażby w tym oto zdaniu:

– Si no fuera por sus talonarios de cheques, te aseguro que a más de uno lo mandarí *chez les grecs*. (*La tabla de flandes*, 256)

– Gdyby nie ich książeczki czekowe, zapewniam cię, że niejednego posłałbym *chez les grecs**. przypis tłumacza: *fr. do diabła. (*Szachownica flamandzka*, 247)

– S'ils n'avaient pas leurs chéquiers, je t'assure que j'en enverrais plus d'un chez les Grecs. (*Le tableau du maître flamand*, 216)

To tylko jeden z przykładów, gdy w wersji francuskiej erudycja Cesara częściowo i naturalnie zanika. Podobnie dzieje się z innymi wyrażeniami jak chociażby *comme il faut*. Doprowadza do zubożenia wypowiedzi antykwariusza, które w wersji oryginalnej oraz w przekładzie na język polski cechuje znacznie większa erudycja. Jean-Pierre Quijano w obliczu tego typu strat nie stosuje jednak kompensacji utraconych elementów poprzez wzbogacenie tekstu w innym miejscu. Możemy na tej podstawie wyciągnąć jeszcze jeden wniosek. Podobny proces zubożenia wielojęzycznych wypowiedzi Cesara można prawdopodobnie zaobserwować, porównując oryginał z przekładem na włoski, antykwariusz stosuje bowiem również „wtręty” z tego języka.

Pierwszą różnicą, którą można zaobserwować po wstępnej analizie przekładu idiolektu Cesara na język polski a wersją francuskojęzyczną jest podejście do tekstu oryginalnego. Jeżeli autor polskiej wersji językowej dzieła podchodzi do tekstu jak do każdej innej pozycji, niezależnie czy jest to literatura wysokoartystyczna czy masowa, tłumacz *Szachownicy flamandzkiej* na język francuski wyraźnie stara się nie zakłócać czytelnikowi lektury do czego mogłoby doprowadzić wprowadzenie przypisów. Brak przypisów w wersji francuskojęzycznej może być po części związany z pokrewieństwem między językiem docelowym i wyjściowym oraz językiem docelowym a zastosowanymi w dziele językami obcymi jak włoski czy łacina. Przepaść między językiem polskim a łaciną czy językami romańskimi jest nieporównywalnie większa. Być może to sam tłumacz na francuski stwierdził, iż dodatkowe elementy i objaśnienia nie są francuskojęzycznemu czytelnikowi do niczego potrzebne lub po prostu nie będzie nimi zainteresowany, podczas gdy tłumacz powieści na język polski wręcz przeciwnie, pragnie doinformować polskiego czytelnika, wychodząc z założenia, iż będzie on zainteresowany dodatkową porcją danych. Nie możemy również wykluczyć, iż w przypadku wersji francuskojęzycznej tłumacz początkowo stosowne objaśnienia

wprowadził, mogły one jednak zostać usunięte przez nadrzędną instancję, czyli redakcję lub samo wydawnictwo.

Niezależnie od tego, czy brak przypisów w wersji francuskojęzycznej jest wynikiem decyzji tłumacza czy też redakcji, zaistniała sytuacja prowadzi do kolejnej obserwacji. Tłumacz powieści Péreza-Reverte na francuski staje się prawie niewidoczny dla czytelnika przekładu, podczas gdy w tłumaczeniu na język polski, Łobodziński zaznacza swoją obecność poprzez zastosowanie przypisów i podpowiada odbiorcy tekstu docelowego, iż czytany przez niego tekst to nie oryginał, a przekład, którego „drugim autorem” jest tłumacz (por. Legeżyńska, 1999: 20-30).

Przypisy są niewątpliwie jedną z najbardziej zauważalnych form działania tłumacza w tekście. Jednak wspomniana rozbieżność między polskim a francuskim przekładem *Szachownicy flamandzkiej*, szczególnie jeżeli chodzi o idiolekty bohaterów, nie ogranicza się jedynie do zastosowania tej jednej procedury i nie dotyczy tylko postaci Cesara.

Rozbieżność pogłębia się, gdy dokładniej przyjrzymy się konstrukcji wszystkich postaci powieści. Stworzeni przez Artura Péreza-Reverte bohaterowie nie są jednowymiarowi, każda z postaci *Szachownicy flamandzkiej* została przez autora obdarzona cechami szczególnymi, które odzwierciedlone są w używanym przez bohaterów języku. Mimo że w oryginale wszyscy mówią tym samym językiem hiszpańskim, jego rejestr zmienia się zależnie od wypowiadającej się w powieści postaci. Wspomniany już antykwariusz César, przyjaciel głównej bohaterki, posługuje się nienagannym i wyszukany językiem, na każdym kroku, podkreślając swoją erudycję. Po przeciwnej stronie tej językowej barykady znajduje się właścicielka galerii i pośrednik handlu dziełami sztuki, Menchu Roch, także przyjaciółka głównej bohaterki, której frywolne zachowanie i dosadne komentarze są przeciwwagą dla odczytanego i wytwornego antykwariusza. Obie postaci różni nie tylko postawa życiowa, ale i sposób wysławiania się, co sprawia, iż każdy z wymienionych bohaterów jest nośnikiem pewnej idei, są to postaci dialogiczne, których wypowiedzi składają się na polifonię.

Zadanie tłumaczy *Szachownicy flamandzkiej* polega na utrzymaniu kontrastu pomiędzy bohaterami. Nie konieczne jest dokładne odtworzenie słów poszczególnych bohaterów, ale stworzenie dla każdego z nich odpowiedniego, spójnego i indywidualnego języka w tekście docelowym. Wspomniane już zneutralizowanie obcości wtrąceń z francuskiego w przypadku wypowiedzi Cesara w przekładzie na ten

właśnie język sprawia, iż kontrast pomiędzy idiolektem antykwariusza a Menchu Roch staje się mniej wyraźny w francuskojęzycznej wersji powieści. Jednakże analizując same wypowiedzi Menchu w przekładzie na polski i francuski, obserwujemy kolejną znaczącą różnicę:

	<i>La tabla de flandes</i>	<i>Szachownica flamandzka</i> (tłum. Filip Łobodziński)	<i>Le tableau du maître flamand</i> (tłum. Jean-Pierre Quijano)
1.	– Ahí está el morbo, cariño – la galerista parpadeó, lánguida y teatral. (s. 20)	– Ot i cała kabała, kotek – właścicielka galerii zatrzepotała powiekami z teatralną lubością. (s. 17)	– C'est bien le drame, ma chère – Menchu battit des paupières, languide et théâtrale. (s.16)
2.	– Todo te lo di con el cuadro, así que búscate la vida, hija. (s. 23)	– Wszystko dałam ci razem z obrazem, więc sama kombinuj, kobieto. (s. 20)	– Je t'ai tout donné avec le tableau. À toi de te débrouiller, ma fille. (s.18)
3.	– Lo tuyo, hija, parece un complejo de Electra travestida de Edipo o viceversa... (s. 51)	– Cierpisz, kotek, na kompleks Elektry przebranej za Edypa albo na odwrót.... (s. 47)	– Ton histoire, ma fille, me semble être un complexe d'Électre travestie en Œdipe, ou vice versa... (s. 42)

Po wstępnej analizie przytoczonych fragmentów można od razu odnieść wrażenie, że w wersji polskojęzycznej słowa wypowiedziane przez Menchu wydają się bardziej dosadne, podczas gdy przekład na język francuski oryginalną dosadność zneutralizował.

Już w pierwszym przykładzie w wersji oryginalnej pojawia się kolokwialne wyrażenie *ahí está el morbo*. W języku hiszpańskim *morbo* może oznaczać nie tylko niezdrowe zainteresowanie jakąś kwestią, ale także „kłopot”, „problem” (w rejestrze potocznym). W przekładzie na język polski wyrażenie to zostało oddane za pomocą równoważnego co do znaczenia i równie potocznego zwrotu „ot i cała kabała”, w wersji francuskiej natomiast wyrażenie *c'est bien le drame*, czyli dosłownie „ot i dramat”, wydaje się znacznie bardziej neutralne. W przykładzie drugim Menchu ponownie posługuje się potocznym rejestrem języka hiszpańskiego. Można to zaobserwować na przykładzie wyrażenia *búscate la vida, hija*, oznaczające tyle, co „daj mi spokój i radź sobie sama”. W przekładzie na język polski typowy dla Menchu prześmiewczo-kolokwialny styl wypowiedzi został zachowany dzięki użyciu potocznego wyrażenia o tym samym znaczeniu, co oryginalna fraza: „sama kombinuj, kobieto”. W wersji francuskojęzycznej natomiast ponownie można stwierdzić, iż zastosowane rozwiązanie *à toi de te débrouiller, ma fille*, mimo że powszechnie stosowane, jest znacznie mniej potoczne niż oryginał lub przekład na język polski.

Na uwagę zasługuje również konsekwentne użycie zwrotu „kotek” (przykłady 1 i 3) lub „kobieto” (przykład 1) w polskojęzycznych wypowiedziach Menchu, nie tylko w przytoczonych przykładach, ale w całej powieści. Zabieg ten dodaje bohaterce

charakteru, nie jest jednak dosłownym tłumaczeniem oryginalnego zwrotu *hija* („córkę”, „córuś”), który w wersji francuskiej przetłumaczono jako *ma fille* (dosł. „moja córka”, „moja córuś”).

Jednakże idiolekt Menchu zyskuje w porównaniu z wypowiedziami antykwariusza Cesara. Oto trzy z nich:

	<i>La tabla de flandes</i>	<i>Szachownica flamandzka</i> (tłum. Filip Łobodziński)	<i>Le tableau du maître flamand</i> (tłum. Jean-Pierre Quijano)
1.	– La vida es breve y la belleza efímera, princesita (s. 51)	– Życie jest krótkie, a piękno ulotne, księżniczko. (s.47)	– La vie est brève et la beauté éphémère, petite princesse. (s. 42)
2.	– Ni hablar del peluquín. A mí no me mezcles en historias con tu Menchu... Yo desde la barrera lo que quieras como mozo de estoques (cuida las espadas del matador de toros) (s. 55)	– Nawet mi nie wspominaj o tej lampucerze. Nie chcę mieć nic wspólnego z twoją Menchu. Zostanę za barierką jak pomocnik torreadora. (s. 51)	– Pas question de frayer avec cette cousette. Je ne veux rien savoir de ta Menchu. À la rigueur je veux bien compter les coups, mais derrière la barrière. C’est tout. (s. 45)
3.	– y estoy a tu disposición, querida. Pero no me obligues a codearme (tener trato habitual) con esa Nefertiti restaurada y sus proxenetas de Turno, vulgo chulos. (s. 55)	– Ależ jestem do twojej dyspozycji, kochanie. Tylko nie każ mi się spoufalać z tą odpacykowaną Neferetiti i jej kolejnymi stręczycielami, czyli nazywając rzecz po imieniu, alfonsami. (s. 51)	– Et je suis à ta disposition, ma chérie. Mais ne m’oblige pas à côtoyer cette Néfertiti restaurée et ses proxénètes de service, de vulgaires gigolos. (s. 45)

Porównując wypowiedzi Cesara i Menchu w trzech wersjach językowych, możemy zauważyć, że polski przekład jest niewątpliwie najbardziej kreatywny. Co się zaś tyczy przytoczonych wypowiedzi Cesara, w wersji francuskiej pominięte zostało odniesienie do hiszpańskich walk byków (przykład 1). Hiszpańskojęzyczne wyrażenie *como mozo de estoque* odnosi się bowiem do jednego z pomocników matadora, który dba o jego miecze. W polskim przekładzie aluzja do tej charakterystycznej dla Hiszpanii tradycji pozostaje nienaruszona: „jak pomocnik torreadora”, we wersji francuskojęzycznej odniesienie znika, a przekład ogranicza się do wyrażenia *computer les coups, mais derrière la barrière* (można je przetłumaczyć dosłownie jako „liczyć punkty/ciosy zza barierki”). Sens pozostaje taki sam, ale niewątpliwie utracone zostało jedno ze stosunkowo niewielu odniesień do kultury hiszpańskiej, które występują w *Szachownicy flamandzkiej*, powieści, w której to zagadka i jej rozwiązanie stanowią główną oś konstrukcyjną.

W drugiej zacytowanej wypowiedzi Cesara warto zwrócić uwagę na wyrażenie frazeologiczne występujące w oryginale: *ni hablar del peluquín*, oznaczające kategorię sprzeciw. Dosłownie wyrażenie to można przełożyć, jako „nawet nie mówmy o tupeciku”. Jest to kolokwialny związek frazeologiczny, który nie ma swojego bezpośredniego odpowiednika ani w języku polskim, ani francuskim. Stąd obaj tłumacze zastosowali w tym przypadku inne rozwiązania niż zwykle „nie ma mowy” czy *pas de question*, wykazując się kreatywnością i ujawniając swe kompetencje drugich autorów. W polskim przekładzie mamy zatem kolokwialne określenie żargonowe „lampucera” w wyrażeniu „nawet mi nie wspominaj o tej lampucerze”, w wersji francuskiej występuje natomiast deprecjonujące, chociaż mniej kolokwialne zdanie *pas question de frayer con cette cousette* (dosł. „nie ma mowy na spoufalanie się z tą początkującą szwaczką”).

W przykładzie 3 można zaobserwować rozbieżność w przekładzie popularnego hiszpańskiego określenia sutenera *chulo* na polski i na francuski. W polskiej wersji istnieje jego bezpośredni ekwiwalent „alfons”, w wersji francuskiej natomiast widzimy pewną zmianę związaną z dwuznacznością użytego terminu. Otóż *gigolo* to nie tylko „sutener”, ale także „żigolak”, co znacznie lepiej odpowiada przedstawionej w powieści rzeczywistości, gdyż Menchu ma raczej wielu przystojnych utrzymanków, nie sutenerów.

Niewątpliwie Menchu i César to bohaterowie stworzeni na zasadzie kontrastu. Mimo że oboje zajmują się dziełami sztuki i są przyjaciółmi głównej bohaterki, poza tym dzieli ich wszystko: płeć, orientacja seksualna, stosunek do życia i pracy. Różnice te widać nie tylko na poziomie opisu analizowanych postaci, ale również na poziomie ich konstrukcji pojmowanej jako całość, w której skład wchodzi charakterystyczny dla każdego z bohaterów język. Skoro w zamierzeniu Menchu i César są przeciwstawionymi sobie i po wieloma względami antagonistycznymi postaciami, ich idiolekty także muszą się diametralnie różnić. Stąd tak istotnym czynnikiem jest odpowiedni, spójny i konsekwentny przekład wypowiedzi bohaterów, których język cechuje dialogiczność, a ich wypowiedzi stanowią o polifonii w analizowanym tekście. Potwierdza się tym samym stwierdzenie, iż przekład to nie zwykła i prosta kopia oryginału, tyle że chronologicznie późniejsza i w innym języku. Przekład to ponowne jego stworzenie pod postacią paralelnego tekstu w języku docelowym, dzięki czemu tłumacz nabywa

kompetencje autorskie ograniczone ramami tekstu wyjściowego, czyli staje się zarazem naśladowcą oryginału i twórcą przekładu na dany język docelowy.

Przedstawione w tej części przykłady i analiza porównawcza trzech wersji językowych tej samej powieści pozwalają potwierdzić znany wszystkim translatorom pogląd, iż wybór odpowiednich technik translatorskich uzależniony jest nie tylko od cech tekstu wyjściowego, ale także od osobistej interpretacji i wyborów tłumacza, który w wielu przypadkach nie tylko jest zmuszony, ale i powinien porzucić ślepe naśladownictwo przekładanego autora i stać się niejako drugim autorem utworu w języku docelowym. Jak stwierdza Anna Legeżyńska (1999: 19), przekład chce maksymalnie zbliżyć się do swojego wzoru, nie pragnie być ani lepszy, ani gorszy od oryginału, dlatego też tłumacz staje się w tej perspektywie „drugim autorem”, czyli zarazem naśladowcą tekstu oryginalnego, ale i twórcą tekstu docelowego. Karl Dedecius dodaje: „Sztuka zakłada wolność. Przekład ogranicza swobodę, ale żąda sztuki” (1988: 103). Dotyczy to tak literatury klasyfikowanej jako wysoka i hermetyczna, jak i literatury zwanej popularną, która pod względem wartości nie zawsze odbiega od ustanowionego kanonu.

4. Heterogeniczna stylistyka i polifonia w *Przygodzie fryzjera damskiego* Eduarda Mendozy a przekład powieści na język polski

Powieść Eduarda Mendozy pt. *Przygoda fryzjera damskiego* jest również doskonałym przykładem wielostylowości i polifonii w literaturze popularnej. Wprawdzie preferowany przez hiszpańskiego pisarza styl narracji jest prosty i bezpośredni, nie oznacza to, że Mendoza całkowicie rezygnuje ze stosowania różnych rejestrów języka. Autor, zapytany w jednym z wywiadów o swój indywidualny styl oraz celowość mieszania formalnych i potocznych rejestrów języka odpowiedział:

Gdy pracowałem jako tłumacz symultaniczny, mówiłem dwoma różniącymi się między sobą językami hiszpańskimi. (...) Wówczas odkryłem, że w ramach każdego języka funkcjonuje wiele innych. Współistnienie tych języków wydało mi się bardzo interesujące. Lubię mieszać je nawet w obrębie jednego paragrafu. Rezultat jest bardzo szokujący i zdajesz sobie sprawę, do jakiego stopnia żyjemy w odseparowanych światach. (Mendoza, 2001)⁷⁵

⁷⁵ Yo, cuando trabajaba como traductor simultáneo, hablaba dos españoles muy distintos entre sí. (...) Descubrí, entonces, que dentro de cada idioma hay muchos otros y la convivencia de estos lenguajes me parecía muy interesante. Me gusta mezclarlos, incluso dentro del mismo párrafo. El resultado es muy chocante y te das cuenta hasta qué punto vivimos en mundos separados. [on-line] <

Eduardo Mendoza w swych powieściach posługuje się wieloma rejestrami języka hiszpańskiego. Wypowiedzi konstruowanych przez pisarza bohaterów mogą zawierać w sobie terminologiczną i stylistyczną sprzeczność, która często wywołuje efekt humorystyczny. Jednakże, mimo że postaci tworzone przez Mendozę z zasady nie są schematyczne, autor dokłada wszelkich starań, aby zaskoczyć czytelnika:

To co najbardziej wyróżnia styl Mendozy, to jego charakterystyczny zabieg stylistyczny, który polega na zaoferowaniu czytelnikowi niesamowitego i zaskakującego spektaklu, podczas którego postaci uciekają się do rejestrów językowych, które nie są dla nich naturalne ani pod względem intelektualnym, ani pod względem ich pochodzenia społecznego. (Chalupa, 2007: 104, przekład własny)⁷⁶

Niemniej jednak, pomimo celowego dysonansu między statusem postaci, a ich pochodzeniem, grupą społeczną, do której należą czy intelektem, Mendoza zachowuje w swych powieściach wielogłos, który wynika z parodiowania obowiązujących konwencji (wchodzi zatem w dialog pomiędzy oczekiwaniami czytelnika związanymi z daną postacią, a jej zaskakującą i nieprzewidywalną konstrukcją w samym dziele) oraz z zachowania pewnych cech osobniczych idiolektów poszczególnych bohaterów, mimo że cechy te nie zawsze odpowiadają przedstawionej na kartach charakterystyce postaci. Dysonans ten stanowi zatem wyjątkową cechę literackiego stylu Eduarda Mendozy, która tym samym zmienia się w tłumaczeniowy inwariant. Niezachowanie wymienionej charakterystyki w przekładzie powieści pisarza na jakikolwiek język obcy spowodować może zaburzenie.

W powieści *Przygoda fryzjera damskiego* pojawia się szereg absurdalnych, a w konsekwencji zabawnych postaci, rozpoczynając od bezimiennego głównego bohatera, a na szoferze Magnolio kończąc. Protagonista powieści jest obdarzony ponadprzeciętnym intelektem przedstawiciel marginesu społecznego, który sam siebie nazywa „elementem przestępczym”. W analizowanym dziele ów „lump” pragnie zerwać z kryminalną przeszłością i podejmuje prace w podrzędnym zakładzie fryzjerskim. To, co cechuje głównego bohatera *Przygody fryzjera damskiego*, to charakterystyczne górnolotne słownictwo, nieadekwatne do sytuacji i statusu społecznej osoby należącej do marginesu. Jak stwierdza José Colmerio: „marginalność głównego bohatera staje się

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/entrevista4.htm>>, data konsultacji: 22.09.2010

⁷⁶ „Lo que más destaca en el estilo de Mendoza es su peculiar procedimiento estilístico que consiste en ofrecer al lector un inusitado y sorprendente espectáculo en el cual los personajes recurren a unos registros lingüísticos que no les son propios ni por su condición intelectual, ni por su extracción social.”

widoczna w anormalności jego zachowań względem norm społecznych” (1989: 411, przekład własny)⁷⁷. Tę charakterystykę doskonale widać w prowadzonej przez głównego bohatera narracji oraz w dialogach z jego udziałem:

- ¿Conocían ustedes el difunto, que Dios tenga en su santa gloria?
- Claro – repuso otro contertulio (...) –. ¿Usted no?
- **Uña y carne** – afirmé –. Y muy amigo de las cuatro hijas del finado.
- Me parece que se confunde usted de entierro – me corrigió un tercero–. Aquí el corpore insepulto es Manuel Pardalot, y sólo tenía una hija, llamada Ivet, de su primer matrimonio.
- ¿Ivet? – dije –, ¿una chica rubia, alta, muy guapa, con unas piernas despampanantes?
- No, señor: una chica morena, baja, feúcha y con unas piernas como un par de zanahorias.
- Efectivamente – admití –, **he debido equivocarme de día, de hora, de iglesia y de muerto. Que ustedes lo pasen bien.** (*La aventura del tocador de señoras*, 85– 86)
- Czy znali panowie zmarłego, świeć Panie nad jego duszą?
- Jasne – odpowiedział drugi (...) – a pan nie?
- **Byliśmy nierozłączni** – stwierdziłem. – i bardzo przyjaźniłem się z jego czterema córkami.
- Chyba pomylił pan pogrzeby – zasugerował trzeci. – Tutejszy *corpus insepultus* to Manuel Pardalot, który miał tylko jedną córkę, Ivet, z pierwszego małżeństwa.
- Ivet? – upewniłem się. – Blondynka, wysoka, śliczna, z niesamowitymi nogami?
- Nie, drogi panie; brunetka, niska, szkaradna, z nogami jak dwie marchewki.
- **Rzeczywiście** – przyznałem. – **Musiałem pomylić dzień, godzinę, kościół i nieboszczyka. Dobrej zabawy życzę panom.** (*Przygoda fryzjera damskiego*, 63)

W zaprezentowanym dialogu główny bohater powieści Eduarda Mendozy uczestniczy w pogrzebie Manuela Pardalota, łamiąc przy tym wszelkie konwenanse. Jego zachowanie jest niezgodne z panującymi normami. Na pytanie, czy znał zmarłego odpowiada: *uña y carne* (dosł. „paznokcie i mięso”, czyli odpowiednik wyrażenia „papużki nierozłączki”), a na końcu życzy swoim interlokutorom: *que ustedes lo pasen bien* (dosł. „niech się panowie dobrze bawią”). Tłumaczenie autorstwa Marzeny Chrobak doskonale oddaje charakter wypowiedzi anonimowego protagonisty powieści. Zachowany zostaje nie tylko charakterystyczny dla bohatera idiolekt, ale i czarny humor związany z dysonansem pomiędzy rozmową a jej pogrzebowym kontekstem.

Postaci głównego bohatera towarzyszy cała gama bohaterów drugoplanowych. Mimo że całą powieść cechuje poczucie humoru ocierające się o groteskę, któremu podporządkowane zostały również dialogi, każda z postaci funkcjonujących w tym absurdalnym świecie zachowuje pewien indywidualizm związany z pochodzeniem, wykonywanym zawodem, środowiskiem, z którego pochodzi czy dominującą cechą charakteru. Zmienne te mają bezpośredni wpływ na używany przez daną postać idiolekt.

⁷⁷ „La marginalidad del protagonista se hace visible en la anormalidad de su actitud y comportamiento respecto a las normas sociales.”

Jednym z drugoplanowych bohaterów jest prezydent miasta Barcelony, którego wypowiedzi zawierają sformułowania charakterystyczne pełnionej przez niego funkcji:

– **Ciudadanas y ciudadanos**, amigos míos, permitidme interrumpir vuestra vacía cháchara para explicaros el motivo de esta convocatoria intempestiva y **del sablazo que le acompaña**. (...) No hace falta que os diga que **me presento a la reelección. Gracias por los aplausos** con que sin duda recibiríais este anuncio si no tuvierais las manos ocupadas. **Vuestro silencio elocuente me anima a seguir**. Sí, amigos, **vuelvo a presentarme** y volveré a ganar. (...) No será fácil. **Nos enfrentamos a un enemigo fuerte**, decidido con tan pocos escrúpulos como nosotros, y encima un poco más joven. (*La aventura del tocador de señoras*, 132– 133)

– **Obywatelki i obywatele**, przyjaciele moi, pozwólcie, że przerwę wam czczą paplaninę i wyjaśnię przyczynę naszego niegroźnego zgromadzenia i **towarzyszącego mu wyłudzenia kasy**. (...) Nie muszę wam mówić, że **będę kandydował na następną kadencję. Dziękuję za owację**, którą bez wątpienia przywitalibyście moje oświadczenie, gdybyście nie mieli zajętych rąk. Wasza wymowna cisza zachęca mnie, bym kontynuował. Tak, przyjaciele, **ponownie wysunę moją kandydaturę** i ponownie wygram. (...) Nie będzie łatwo. **Naprzeciw nas stoi wróg silny**, zdecydowany, równie jak my pozbawiony skrupułów, a w dodatku nico młodszy (*Przygoda fryzjera damskiego*, 98– 99)

Przytoczony cytat to fragment płomiennego przemówienia prezydenta podczas spotkania w domu Reinony i Arderiu. Bohater komunikuje w nim, iż zamierza ponownie ubiegać się o fotel prezydenta Barcelony w zbliżających się wyborach. Mimo że wypowiedź sama w sobie staje się komiczna dzięki kontrastowi pomiędzy typowym dla przedwyborczego przemówienia słownictwem: *ciudadanas y ciudadanos, vuelvo a presentarme, gracias por los aplausos, nos enfrentamos a un enemigo*, a wyjątkową szczerością polityka, który bez wahania stwierdza, iż motywem spotkania jest również *el sablazo que le acompaña*, czyli chęć wyłudzenia pieniędzy. W tekście docelowym najważniejsze staje się zachowanie indywidualnego stylu prezydenckiej przemowy, a w rezultacie również efektu humorystycznego, który wynika z wspomnianego kontrastu. Analizując przekład na język polski, można zauważyć zastosowanie ekwiwalentnego w stosunku do tekstu wyjściowego słownictwa związanego z polityką i językiem kampanii wyborczej: „obywatelki i obywatele”, „ponownie wysunę moją kandydaturę”, „dziękuję za owację”, „naprzeciw nas stoi wróg”. W przekładzie udaje się również odwzorować poczucie humoru Eduarda Mendozy poprzez zastosowanie kontrastującego z okazją i formą przemowy języka potocznego np. W tłumaczeniu wyrażenia *el sablazo que le acompaña*, które w tekście docelowym oddane zostało za pomocą frazy „towarzyszącego mu wyłudzenia kasy”. Tak w tekście wyjściowym, jak i w przekładzie, prezydent Barcelony jest wiarygodny jako polityk, używa stosownego słownictwa, będąc jednocześnie postacią komiczną dzięki swej wyjątkowej szczerości

oraz pewnemu nierozgarnięciu. Ów brak elokwencji, o który często oskarża się całą grupę polityków, prezydent Barcelony demonstruje w typowy dla siebie sposób podczas wizyty złożonej głównemu bohaterowi powieści:

– ¿En qué puedo servirle, señor alcalde?
– **Soy yo quien está al servicio de la ciudadanía. No te preguntes lo que tu ciudad puede hacer por ti, sino lo que tú puedes hacer por tu ciudad, como dijo no sé quién.** ¿Utiliza los transportes públicos? ¿Practica el basureo selectivo? ¿Satisface puntualmente la contribución? Esto es lo único que me importa. (*La aventura del tocador de señoras*, 152)

– Czym mogę służyć, panie prezydencie?
– Mnie? Nie, nie. **To ja jestem na usługi obywateli. Nie pytaj, co twoje miasto może zrobić dla ciebie, lecz co ty możesz zrobić dla swojego miasta, jak powiedział, nie wiem kto.** Czy korzysta pan z transportu miejskiego? Czy segreguje pan śmieci? Czy płaci pan podatki w terminie? Wyłącznie to mnie interesuje. (*Przygoda fryzjera damskiego*, 113– 114)

W zaprezentowanym fragmencie prezydent Barcelony składa przedwyborczą wizytę głównemu bohaterowi powieści. Swoje nagłe pojawienie się w mieszkaniu głównego bohatera tłumaczy, iż spełnia swój obowiązek: *soy yo quien está al servicio de la ciudadanía* (dosł. „to ja jestem tym, który jest na usługach wspólnoty obywatelskiej”), a następnie parafrazuje słynne zdanie Johna F. Kennedy’iego, które w oryginale brzmiało *don't ask what your country can do for you, but what you can do for your country*. W powieści ta kultowa wypowiedź zostaje zmodyfikowana na potrzeby sytuacji wyborów prezydenta miasta: *no te preguntes lo que tu ciudad puede hacer por ti, sino lo que tú puedes hacer por tu ciudad*. Jednakże, aby prezydent nie okazał się postacią nazbyt elokwentną, dodaje po zakończeniu parafrazy: *como dijo no sé quien* (czyli „jak powiedział, nie wiem kto”). Tłumaczka bezbłędnie rozpoznała nawiązanie do jednej z najbardziej znanych wypowiedzi prezydenta Stanów Zjednoczonych, Johna F. Kennedy’iego, który stał się obecnie jedną z ikon popkultury. Dlatego w przekładzie pojawia się analogiczna parafraza: „nie pytaj, co twoje miasto może zrobić dla ciebie, lecz co ty możesz zrobić dla swojego miasta”, a zaraz po niej stosowne wyjaśnienie „jak powiedział, nie wiem kto”, które podkreśla głupotę prezydenta Barcelony, a jednocześnie wprowadza element komizmu do jego wypowiedzi. Na uwagę zasługuje również przekład początku rozmowy. Główny bohater pyta kurtuazyjnie: *¿En qué puedo servirle, señor alcalde?*, co zostaje przetłumaczone na polski za pomocą w pełni ekwiwalentnego zdania „czym mogę służyć, panie prezydencie?” Problematiczny staje się jednak przekład odpowiedzi prezydenta: *soy yo quien está al servicio de la ciudadanía* (dosł. „to ja jestem tym, który jest na usługach wspólnoty obywatelskiej”). Dosłowny

przekład, mimo że gramatycznie poprawny, nie brzmi w języku polskim naturalnie. Stąd tłumaczka decyduje się na modyfikacje, która sprawia, iż odpowiedź prezydenta w tekście docelowym wynika z zadanego pytania: „Mnie? Nie, nie. To ja jestem na usługi obywateli”.

W *Przygodzie fryzjera damskiego* przedstawiona została istna galeria osobliwych postaci. Jednym z najciekawszych, a zarazem najkomiczniejszych bohaterów drugoplanowych jest Abelardo Arderiu, mąż Reinony, który nie grzeszy intelektem, czego jest w pełni świadomy:

– Buenas noches, ¿Se acuerda usted de mí? Nos hemos conocido hace unas horas. Soy Arderiu. Abelardo Arderiu. Puede llamarme Arteriu o Abelardo Arderiu, pero no Abelardo.

– Coño, Arderiu, cómo no te voy a reconocer, si estás igual. Para ti no pasa el tiempo – dije con cierto nerviosismo (...)

– **Le hablaré sin rodeos.** Como usted sabe, soy tonto y los tontos no podemos **dar rodeos** porque nos perdemos. (...) **Le hablaré sin rodeos:** Reinona está en peligro. Todas las mujeres están en peligro, habiendo como hay tanta violencia contra las mujeres. Pero en Reinona a la violencia general se superpone otra particular y específica de ella. **Le hablaré sin rodeos.** (...) ¿Me entiende?

Le dije que sí y aprovecho esta muestra de entendimiento para bajar la mano. Lego agregó:

– Ahora, sin embargo, las cosas se han complicado. ¿**Puedo hablarle sin rodeos?** (*La aventura del tocador de señoras*, 159)

– Dobry wieczór. Pamięta mnie pan? Poznaliśmy się kilka godzin temu. Jestem Arderiu. Abelardo Arteriu. Może pan mówić do mnie Arderiu albo Abelardo Arderiu, ale nie Abelardo.

– Cholera, Arderiu, jakże miałbym cię nie pamiętać, skoro nie zmieniłeś się ani o jotę. Dla ciebie czas w ogóle nie płynie – powiedziałem lekko zdenerwowany (...)

– Będę z panem **rozmawiał bez ogródek.** Jak pan wie, jestem głupi, a my głupcy, nie możemy **mówić z ogródkami**, bo się gubimy. (...) **Będę mówił bez ogródek:** Reinona jest w niebezpieczeństwie. Wszystkie kobiety są w niebezpieczeństwie, biorąc po uwagę aktualny poziom przemocy wobec kobiet. Ale w przypadku Reinony do powszechnej przemocy dochodzi inna, właściwa jej samej. **Będę mówił bez ogródek.** (...) Rozumie mnie pan?

Powiedziałem, że tak, a on skorzystał z tej oznaki zrozumienia i opuścił rękę. Następnie mówił dalej:

– Teraz jednak sprawy się skomplikowały. **Mogę mówić bez ogródek?** (*Przygoda fryzjera damskiego*, 119)

Zacytowany przykład stanowi urywek rozmowy pomiędzy Arderiu a głównym bohaterem. W kilka godzin po przyjęciu u Reinony w domu protagonisty pojawia się kolejno większość postaci drugoplanowych, między innymi także Arderiu. Podczas tej wizyty czytelnik poznaje lepiej męża Reinony oraz jego charakterystyczny sposób wysławiania się. Abelardo Arderiu na wstępie sygnalizuje, iż jest głupcem. Tę cechę odbiorca odnajduje również w samej strukturze jego wypowiedzi. Arderiu często traci wątek, gubi się między jedną a drugą dygresją, odchodzi od tematu. Ma także swoje ulubione powiedzonko: *le hablaré sin rodeos*, które powtarza się wielokrotnie w każdej jego wypowiedzi. Być może na początku słowa te nie śmieszają, ale ich kumulacja w jednej

rozmowie lub dłuższej wypowiedzi sprawia, iż mogą one w końcu wywołać efekt humorystyczny. Ten prosty zabieg wymaga jednak od tłumacza odnalezienia w języku docelowym wyrażenia ekwiwalentnego pod względem funkcji i znaczenia, które sprawdziłoby się we wszystkich kontekstach, w których użyte zostało zdanie *le hablaré sin rodeos* (np.: „będę mówił nie owijając w bawełnę”). Tłumaczka w tekście docelowym wybrała zdanie „będę mówił bez ogródek”, które odzwierciedla sens oryginalnego powiedzonka Arderiu, a jednocześnie jest rozwiązaniem na tyle krótkim, że można je zastosować we wszystkich kontekstach, w których występuje oryginalne wyrażenie *le hablaré sin rodeos*. Dzięki tej tłumaczeniowej konsekwencji w zastosowaniu jednego wybranego wyrażenia wypowiedzi Arderiu w tekście docelowym stają się równie rozpoznawalne i zabawne, co te same słowa bohatera w tekście wyjściowym.

Eduardo Mendoza z premedytacją sytuuje akcję swojej powieści w Barcelonie, stolicy Katalonii. Wybór takiej scenerii pozwala mu bowiem na wprowadzenie postaci, które należą do katalońskiej rzeczywistości, a ich idiolekt cechuje dwujęzyczność, posługują się bowiem językami katalońskim i hiszpańskim. Dzięki wprowadzeniu dwóch epizodycznych bohaterów: policjanta krajowego i policjanta katalońskiego, w tekście wyjściowym pojawia się nie tylko polifonia związana ze zróżnicowaniem głosów wypowiadających się postaci, ale również wielojęzyczność i wielostylowość:

Descolgué el auricular del interfono y pregunte:

– ¿Quién?

– La policía (...)

Acudí a la puerta del piso, donde ya sonaban estrepitosos golpes, dispuesto a mostrar la máxima firmeza y, si esto no funcionaba, la más impúdica y babosa sumisión. Ni esta elección me dejó hacer la pareja, compuesta de un número de la policía nacional y un mosso d'esquadra, que irrumpió en el piso. En virtud de sabe Dios qué pacto, hablé éste antes que aquél diciendo:

– **Que nadie se bellugue. Venimos a escorcollar.**

– **Habl'n'cristian, cag'n Ceuta** – dijo el otro. (...)

– ¿De qué se me acusa?

– De **robatorio**.

– Con agravantes.

– Sin duda se trata de un error, señores. No he robado nada.

– No le hagas caso, Baldiri – dijo el policía más resabiado – . Tós icen lo mesmo. Tú escorcóllalo bien escorcollao y verás como algo sale. (*La aventura del tocador de señoras*, 147– 148)

– Kto tam?

– Policja (...)

Pobiegłem do drzwi mieszkania, w które walili już stróże prawa, zdecydowany na okazanie najwyższej stanowczości, a gdyby to nie odniosło skutku, najwstrętniejszej uległości. Para, która wpadła do pokoju nie dała mi jednak okazji zademonstrowania ani jednego, ani drugiego. Para składała się z szeregowego policjanta krajowego oraz szeregowego policjanta katalońskiego. Na mocy paktu Bóg wie jakiego, ten pierwszy przemówił jako pierwszy:

– Nie ruszać się! Będziemy robić rewizję.

- Mów po ludzku, do kurwy nędzy – powiedział drugi. (...)
- o co jestem oskarżony?
- o kradzież.
- z okolicznościami obciążającymi.
- z pewnością chodzi o jakąś pomyłkę, panowie. Nic nikomu nie ukradłem.
- Nie słuchaj go Baldiri – powiedział policjant krajowy, bardziej przemądrzały. – Oni wszyscy tak mówią. **Zrewiduj go rewizją** i zobaczysz, że coś znajdziesz. (*Przygoda fryzjera damskiego*, 110– 111).

W przedstawionym fragmencie do drzwi głównego bohatera dobija się dwujęzyczny hiszpańsko-kataloński policyjny patrol. Jego pojawienie się podkreśla, iż w Barcelonie, funkcjonują dwa języki oficjalne: kataloński i hiszpański, co przekłada się na charakterystyczną dla Katalonii językowo-kulturową dwoistość. W rezultacie pierwszym językiem *mosso d'esquadra* o wymownym nazwisku Baldiri jest kataloński, stąd w jego wypowiedziach pojawiają się elementy tegoż języka jak: *Que nadie se bellugue*. *Venimos a escorcollar* lub *robatorio*. Jego partner natomiast mówi po hiszpańsku niedbale i niepoprawnie, łącząc ze sobą kolejne wyrazy, nie stroni też od wulgaryzmów jak w zdaniu: *Habl'n'cristian, cag'n Ceuta* (co jest równoznaczne z: *habla en cristiano, me cago en Ceuta* i oznacza dosłownie „mów po chrześcijańsku, sram na Ceutę”, czyli „mów po ludzku, do kurwy nędzy”). Można zaobserwować jednocześnie, że współpraca z Katalończykiem wpływa na słownictwo jego partnera: *Tós icen lo mesmo* (*todos hacen lo mismo*). *Tú escorcollalo*. Opisana różnica językowa wprowadza element humorystyczny związany z dezorientacją językową bohaterów i czytelnika, odzwierciedlając jednocześnie kulturowo-lingwistyczną rzeczywistość Katalonii, regionu, w którym język kataloński współistnieje z hiszpańskim. W przekładzie trudno było zachować oryginalną dwujęzyczność policjantów. Chociaż podział na policjanta krajowego i katalońskiego został odnotowany, rozróżnienie funkcjonariuszy ogranicza się do komentarza narratora. Należy jednak podkreślić, iż wprowadzenie do przekładu elementów języka katalońskiego mogłoby skutecznie zakłócić przyjemność lektury czytelnika, który mógłby uznać obcojęzyczne elementy za zbyt egzotyczne, przez co stanowiące przeszkodę w procesie czytania. Odwrotny proces, czyli adaptacja i wprowadzenie elementów języka kaszubskiego lub gwary śląskiej, doprowadziłaby natomiast do zaburzenia koherencji świata przedstawionego. Trudno byłoby uwierzyć, że w Barcelonie ktokolwiek mówi po śląsku czy kaszubsku. Utrata oryginalnego rozwarstwienia językowego w tym przypadku jest jedną z koniecznych do poniesienia strat w procesie przekładu. W tekście docelowym wypowiedzi stróżów prawa nie różnią się zatem między sobą, ani nie odróżniają na tle idiolektu głównego bohatera. Znika

jednak nie tylko dwujęzyczność, ale i większość tych cech języka policjanta krajowego, które nie mają bezpośredniego związku z powszechną w Katalonii dwujęzycznością. W tekście docelowym wypowiedzi hiszpańskojęzycznego policjanta pozbawione zostały takich cech jak błędy czy niedokładna wymowa poszczególnych wyrazów. Jedynym elementem wskazującym na problemy językowe policjanta krajowego jest pleonastyczne wyrażenie „zrewiduj go rewizją”.

Obok szeregowych, choć dwujęzycznych policjantów, w powieści Mendozy pojawia się również emerytowany komisarz Flores, który został oddelegowany na zasłużony odpoczynek do szpitala psychiatrycznego:

– Me engañaron. Verás cómo fue: Estaba yo un día en mi despacho y entraron cuatro tipos de Madrid. Compañeros, hacían ver que eran. Camaradas. Hablaban como si lo supieran todo. Oyéndoles yo pensaba: **joder, éstos se la meten cada día al ministro y luego el ministro se la mete a ellos**. Ya sabes cómo funcionan cosas en Madrid. (...) Me dijeron: hemos encontrado un sitio ideal para tu retiro, **macho**. Estarás divinamente. **Tócate los huevos**. Me dijeron: hecho a tu medida, joder. El paraje, la gente, todo. **Aire puto, pajaritos y tú tranquilo, tío, relajado**. Conectado al mundo entero vía satélite, y la próstata, a tomar por el saco. (*La aventura del tocador de señoras*, 215– 216)

– Oszukali mnie. Opowiem ci: siedziałem pewnego dnia w moim biurze, gdy weszło czterech typów z Madrytu. Mówili, że niby koledzy. Kumple. Mówili, jakoby się znali na wszystkim. Słuchałem ich i myślałem: **kurde, ci to codziennie rzną ministra, a minister ich**. Wiesz, jak to się robi w Madrycie. (...) Powiedzieli: znaleźliśmy dla ciebie idealne miejsce na emeryturę, **facet**. Będzie ci bosko. **Za chuja – pomyślałem**. Ale oni dalej: w sam raz dla ciebie, **kurde**. Okolica, ludzie, wsio. **Czyste powietrze, ptaszki, a ty spoko, gościu, zrelaksowany**. Połączony z całym światem przez satelitę, a prostata, zapomnij. (*Przygoda fryzjera damskiego*, 161)

Przytoczony fragment wypowiedzi komisarza Floresa sam w sobie jest polifoniczny. Bohater nie tylko referuje swoje myśli i wypowiedzi, ale także słowa dwóch „typów”, którzy przyjechali, aby zabrać go do szpitala psychiatrycznego na zasłużoną emeryturę. Jednakże idiolekt komisarza zlewa się z wypowiedziami przyjezdnych madrytczyków pod względem stylistycznym. Fragment obfituje w przekleństwa jak *joder* (w przekładzie „kurde”) oraz wyrażenia kolokwialne jak fraza: *tócate los huevos* (dosł. „dotknij sobie jaj”), która stanowi potoczne wyrażenie zaskoczenia. Pojawiają się też aluzje seksualne: *éstos se la meten cada día al ministro y luego el ministro se la mete a ellos*. Przekład, podobnie jak relacja komisarza, zawiera wymienione cechy idiolektu bohatera. Aluzja seksualna została przełożona za pomocą wieloznacznego i dosyć wulgarnego w danym kontekście czasownika „rznąć”: „ci to codziennie rzną ministra, a minister ich”. Tłumaczka konsekwentnie zastępuje przekleństwo o średnim stopniu nacechowania: *joder* polskim „kurde”. W tekście docelowym zastosowany został również

slang młodzieżowy w tłumaczeniu zdania: *aire puto, pajaritos y tú tranquilo, tío, relajado*. O potocznym i slangowym charakterze wypowiedzi w języku wyjściowym świadczą użycie przymiotnika *puto* w znaczeniu „wspaniały”, „cudowny” oraz rzeczownika *tío* w sensie „facet”, „stary”, „gościu”. W przekładzie na język polski zaobserwować można jednak drobną zmianę. Wyrażenie *aire puto* zostało w przekładzie zneutralizowane i oddane za pomocą epitetu „czyste powietrze”, element języka potocznego został zrekompensowany w przekładzie *tú tranquilo* jako „a ty spoko”. Natomiast rzeczownik *tío* został w języku docelowym zastąpiony ekwiwalentnym „gościu”.

Mimo że elementy slangowe w przekładzie nie występują dokładnie w tych samych miejscach, co w oryginale, ogólny wydźwięk zdania i całego fragmentu pozostaje adekwatny w stosunku do tekstu wyjściowego. W konsekwencji wypowiedź komisarza zachowuje swój zindywidualizowany charakter, stając się częścią polifonii głosów bohaterów powieści Eduarda Mendozy.

Na uwagę zasługuje również przekład wyrażającej zaskoczenie frazy *tócate los huevos* za pomocą wulgarnego w języku polskim „za chuja – pomyślałem”. Zaproponowane tłumaczenie nie wyraża tego samego uczucia zaskoczenia, co *tócate los huevos*, którego „ugrzeszczona” wersja w języku polskim to „też mi niespodzianka”. Jak można jednak zaobserwować, analizując *uzus* hiszpańskojęzycznego wyrażenia na forach i blogach internetowych, jego słownikowe znaczenie ulega zmianom i zależnie od kontekstu fraza *tócate los huevos* staje się wulgarniejszym synonimem polskiej formy „odczep się”. Użyte w tłumaczeniu wulgarne sformułowanie „za chuja” (czyli „nie ma mowy”, „na pewno nie”) wpisuje się w mikrokontekst, jeżeli przyjmuje się, iż hiszpańskojęzyczny związek wyrazowy odnosi się do znaczenia, które odnajdujemy w Internecie. Jednak w tekście wyjściowym analizowany element może równie dobrze stanowić zwrot komisarza do słuchacza (głównego bohatera), do którego Flores kieruje się na początku wypowiedzi słowami: *verás cómo fue* (w tekście docelowym „opowiem ci”). Na uwagę zasługuje jeszcze jeden szczegół, w oryginale słowa madryckich funkcjonariuszy wprowadzone są dwukrotnie przez *me dijeron*, podczas gdy w tekście docelowym pierwsza forma została przetłumaczona jako „powiedzieli”, a druga jako „ale oni dalej”. W przekładzie pojawia się również dodatkowy komentarz „pomyślałem”, którego nie ma w oryginale. W tekście docelowym zaobserwować można zatem chęć podkreślenia niezwerbalizowanego sprzeciwu komisarza wobec odejścia na emeryturę,

podczas gdy wydaje się, iż w oryginale jest to zwrot do słuchacza, aby zatrzymać jego uwagę.

W przedstawionych fragmentach powieści *Przygoda fryzjera damskiego* (w oryginale i przekładzie na język polski) możemy zaobserwować polifonię, na którą składają się głosy bohaterów pierwszo i drugoplanowych oraz postaci stanowiących tło. Warto jednak zauważyć, iż w utworze pojawia się napięcie między wyrafinowanym i górnolotnym językiem postaci, a przyziemną sytuacją, która zostaje opisana za jego pomocą (por. Cholupa, 2007: 105). Eduardo Mendoza gra z czytelnikiem i jego przyzwyczajeniami, oferując w zamian efekt humorystyczny i dobrą zabawę podczas lektury, czyli dwie składowe decydujące o sukcesie jego powieści na rynku wydawniczym. Jednakże nastawienie, które tak wyraźnie widać w kompozycji tekstu i użytym języku literackim, nie stanowi przeszkody w kreowaniu postaci obdarzonych niezależnymi głosami. Rozwarstwienie owych głosów nie jest być może naznaczone użyciem takich zabiegów jak archaizacja czy stylizacja gwarowa, niemniej jednak, każdy bohater posiada indywidualne cechy językowe związane z jego charakterystyką lub wynikające z wizji autora. Stąd oddanie polifonii w przekładzie *Przygody fryzjera damskiego* staje się jednym z kluczowych elementów, bez którego niemożliwym byłoby zachowanie w tekście docelowym indywidualnego stylu pisarza. W zacytowanych przykładach tłumaczenia powieści na język polski opisana wielostylowość wypowiedzi została odpowiednio oddana, jednakże nie można powiedzieć tego samego o wielojęzyczności wynikającej z usytuowania akcji powieści w Barcelonie, mieście języka katalońskiego i hiszpańskiego. Oddanie katalońsko-hiszpańskiej dwujęzyczności w języku polskim wiązałoby się jednak z adaptacją (zastosowaniem przykładowo języka kaszubskiego, co w barcelońskiej scenerii stałoby się nazbyt groteskowe, żeby nie powiedzieć idiotyczne z perspektywy polskojęzycznego czytelnika) lub z daleko posuniętą egzotyzacją (pozostawienie fragmentów w języku katalońskim mogłoby stanowić realną przeszkodę w zrozumieniu tekstu oraz konieczność zastosowania przypisów). Oba te rozwiązania są możliwe, ale stanowią zbyt dużą ingerencję w płynność lektury, której czytelnikowi literatury popularnej nie należy nazbyt utrudniać. Neutralizacja efektu dwujęzyczności w przekładzie na język polski jest najlepszym rozwiązaniem, które nie zakłóci przyjemności odbioru, ani nie zaburzy spójności groteskowego, ale jednak w miarę koherentnego świata przedstawionego w powieści.

5. Polifonia –podsumowanie

Polifonia dotyczy nie tylko powieści należących do szeroko pojętego kanonu literackiego, ale także literatury popularnej, gdyż wielojęzyczność i wielostylowość stanowią podstawowy element konstrukcji wiarygodnych i ciekawych postaci. Polifonia wynikająca z pluralności stylów i rozwarstwienia językowego jest jednocześnie jedną z poważniejszych komplikacji w kompozycji tekstu, która wymaga odpowiedniego i wyważonego przekładu niezależnie od typu czy klasyfikacji tłumaczonego utworu (por. Krysztofiak, 1996: 104-105).

Przytoczone w tej części analizy przykłady nie tylko dowodzą istnienia polifoniczności w powieściach popularnych, ale także wykazują, jak istotnym czynnikiem jest stosowny jej przekład na języki obce, aby tekst docelowy zyskał potencjał odbiorczy (jego realny odbiór przez członków kultury docelowej nastąpi dopiero po zakończeniu procesu przekładu i publikacji).

W tekstach literatury popularnej polifonia stanowi nie tylko element kreacji postaci i część konstrukcji całego dzieła, ale także jeden z czynników uprzyjemniających odbiór utworu, który sprawia, iż literatura popularna odzwierciedla popkulturową tendencję dążenia do doznawania przyjemności poprzez jej produkty. Tak Sapkowski, jak Pérez-Reverte czy Mendoza mogliby opowiedzieć te same historie językiem prostym i ujednoliconym. Jednakże takie powieści, w których wszyscy bohaterowie niezależnie od wieku, płci czy zawodu, mówiliby w ten sam sposób i używaliby tego samego słownictwa, byłyby monotonne, mniej komunikatywne, a w konsekwencji nudne dla potencjalnego odbiorcy.

Wybór techniki opartej na polifoniczności wypowiedzi bohaterów, którzy zaczynają funkcjonować niezależnie od świadomości autora (przynajmniej sprawiają takie wrażenie), nie tylko powoduje, iż powieść jest lepsza warsztatowo, ale także daje czytelnikowi możliwość przeniknięcia do wiarygodnego i pasjonującego, chociaż nadal fikcyjnego, świata powieści, co wpływa na jej popularność wśród potencjalnych odbiorców.

Cytując za znanym polskim pisarzem, Michałem Witkowskim:

Pytanie: „czy to się sprzeda”, jest dla mnie zawsze bardzo ważne, ale jeszcze ważniejsze brzmi: czy to będzie książka żywa, czytana czy tylko analizowana przez krytyków i recenzowana w pismach? (2010: 61)

Logicznie rzecz ujmując, jeżeli dana powieść (także dzięki polifoniczności wypowiedzi) uzyskuje pożądaną popularność wśród czytelników, zaczyna funkcjonować w kręgach popkultury kultury wyjściowej, może tym samym zacząć wpływać na inne teksty tejże popkultury oraz na samo formowanie się najnowszych jej tendencji i mód. Odpowiedni przekład tekstu z zachowaniem jego polifoniczności jest zatem jednym z czynników, który może sprawić, iż powieść zacznie funkcjonować w podobny (choć nigdy taki sam) sposób w docelowym polisystemie literackim, a przez co także w docelowej kulturze i popkulturze, stając się dziełem „kultowym”, czyli wyznaczającym literackie kierunki, jak to miało miejsce z prozą Andrzeja Sapkowskiego w hiszpańskiej popkulturze (choć w ograniczonym zakresie miłośników literatury *fantasy*)⁷⁸.

Jeżeli język *cool* to zespół środków ekspresji językowej, który cechuje nastawienie na zaspokojenie potrzeb czytelnika i dotarcie do najszerszego grona potencjalnych odbiorców, polifonia obecna w literaturze popularnej pełni podobną funkcję, jednakże operuje nie bezpośrednio z poziomu języka, ale z poziomu konstrukcji, jest zatem częścią bardziej ogólnego pojęcia, które możemy nazwać konstrukcją *cool* czyli zbiorem technik, które służą do odpowiedniego „złożenia” materiału językowego w tekst, który wywołuje przyjemne wrażenie *cool* (związane z doznawaną przyjemnością lektury). Zastosowanie takiej konstrukcji zwiększa potencjał dzieła i może sprawić, iż stanie się ono popularniejsze.

⁷⁸ Na forach internetowych oraz w hiszpańskich pozycjach wydawniczych należących do szeroko pojętej popkultury odnajdujemy częste odniesienia do prozy Andrzeja Sapkowskiego, niektórzy hiszpańscy twórcy, jak Blanca Martínez Sancho, otwarcie stwierdzają, iż proza polskiego pisarza stanowi dla nich źródło inspiracji (*Artifex, Antología de Literatura Fantástica*, 2005: 211).



1. Popkultura jako „kultura repetycji”, czyli kilka słów o intertekstualności

Intertekstualność to pojęcie niezwykle szerokie i ostatnio bardzo modne, które odnosi się najczęściej do literatury, chociaż może być równie dobrze używane w kontekście sztuk plastycznych, muzyki czy kinematografii. Pojęcie to oznacza *grosso modo* odwoływanie się w szeroko pojętych tekstach kultury do przeszłych dokonań, dzieł literackich, sztuki plastycznej, muzyki, czyli do tego, co już było. Intertekstualność wpisuje się zatem w jeden z najważniejszych i najsilniejszych tendencji popkultury i literatury popularnej. Marek Krajewski nazywa to zjawisko kulturą repetycji:

Pojawienie się *kultury repetycji*, i to jako jednego z najistotniejszych trendów określających kształt współczesnej kultury popularnej, wynika (...) zarówno z globalnych zmian kulturowych i społecznych (...), jak i z charakteru, jaki przybiera dziś sama kultura popularna. W coraz większym stopniu opiera się ona bowiem na procederze powtarzania raz jeszcze lub wielokrotnie tego, co już było, co się już wydarzyło, co było już modne. Mechanizm powtarzania tego, co już raz się wydarzyło (...) wykorzystywanie wciąż tych samych kodów reprezentacji i narracyjnych struktur jawi się więc dzisiaj jako podstawowy mechanizm kultury popularnej. (2005: 210)

Popkultura zawdzięcza zatem swoją żywotność i popularność zasobom kultury wyższej, z której od początku czerpała i czerpie modele, przetwarzając je na potrzeby swojego odbiorcy. Elementy kultury wysokiej były zatem od zawsze przetwarzane przez tak zwany przemysł kulturowy i podawane w formie bardziej przyswajalnej przeciętnemu odbiorcy. Literatura popularna, stanowiąca część szeroko pojętej popkultury, podlegała i podlega tym samym mechanizmom nawiązań i aluzji intertekstualnych. „Współzależność literatury wysokoartystycznej i popularnej jest szczególnym przypadkiem zjawiska powszechniejszego, mianowicie intertekstualizmu” (Żabski, 1994: 76). Przy czym warto odnotować, iż, odnosząc się do zależności intertekstualnych w ramach literatury popularnej, można wyróżnić zarówno intertekstualność wewnątrzobiegową (literatura popularna nawiązuje do innych dzieł literatury popularnej), jak i międzyobiegową (zależność literatura popularna – literatura wysokoartystyczna). Tak popkultura, jak i literatura popularna, stały się w pewnym momencie rozwoju estetycznie i narracyjnie samowystarczalne i obecnie mogą, choć nie muszą, czerpać z kultury wysokiej (por. Krajewski, 2005: 2011).

Popkultura, a także literatura popularna, nie oferują nigdy niczego całkowicie nowego, stwarzają jedynie pozory „nowości”. Umberto Eco, analizując powieści Iana

Fleminga, dochodzi do wniosków, które mogą zostać rozszerzone na całość literatury popularnej:

Jasne jest więc, dlaczego powieści Fleminga osiągnęły tak wielką popularność: uruchamiają one sieć elementarnych skojarzeń, odwołują się do pierwotnej i głębokiej dynamiki. Podobają się zatem wyrafinowanemu czytelnikowi, który doznaje estetycznej satysfakcji, odkrywając w nich prostotę dawnej epiki. (2008b: 227)

Repetycja popkulturowych schematów oraz powtarzalność wątków i technik narracyjnych w literaturze popularnej powoduje wytworzenie dobrze znanego kodu, który pozwala odbiorcy produktu utwierdzić się w przekonaniu, iż potrafi poruszać się w tym pozornie nowym zakresie kulturowym czy literackim rządzonego przez tak zwany przemysł kulturowy. Mechanizm rządzący owym przemysłem opisywany jest w dość negatywnym świetle przez Maxa Horkheimera i Theodora Adorno:

Wszelka kultura masowa pod rządami monopolu jest identyczna, a jej szkielet, fabrykowane przez monopol rusztowanie pojęć, zaczyna się zarysowywać. Władcy nie są nawet specjalnie zainteresowani osłanianiem tej konstrukcji, im brutalniej ona sama się do siebie przyznaje, tym większa jej potęga. (1994: 138-139)

Przemysł kulturowy, w którego skład wchodzi także literatura popularna, co warto przypomnieć, wykorzystuje znane struktury, kody i konstrukcje narracyjne, łącząc elementy naturalne i swojskie z pewną „nowością” wynikającą zazwyczaj ze zmiany „opakowania”, co w przypadku literatury oznacza tyle, co np. transformacja polimorficznego gatunku powieściowego lub odpowiednia stylizację. Dzięki temu połączeniu, to, co pozornie nowe, staje się łatwo przyswajalne. Jednakże warto dodać, iż repetycja jest mimo wszystko procesem istotnym z punktu widzenia przekształcania się elementów kultury popularnej w tak zwaną kulturę pełnoprawną. To właśnie powtarzanie tworzy tradycje, a w rezultacie kanon, także literacki (por. Krajewski, 2005: 214). W rezultacie, intertekstualność, rozumiana jako sieć odniesień między tekstowych, stanowi jedną z głównych technik tak popkultury, jak literatury popularnej, gdyż „przyjemność płynąca z lektury jest wynikiem nie tego, co nowe i niewiarygodne, lecz tego co oczywiste i zwyczajne” (Eco, 2008b: 235).

Skoro literatura popularna stanowi część popkultury, a ta jest kulturą repetycji, intertekstualność stanowi w konsekwencji jedną z cech popularnej literackiej twórczości ostatnich lat. Dlatego też, zanim postawione zostaną pytania na temat funkcji i natury intertekstualności w literaturze popularnej oraz jej implikacji dla procesu przekładu tejże literatury na języki obce, należy stworzyć operatywną dla niniejszej rozprawy definicję pojęcia, o którym mowa.

O intertekstualności pierwsza zaczęła pisać Julia Kristeva, opierając się na tekstach Michaiła Bachtina, wywodząc swoją koncepcję od bachtinowskiej polifonii i dialogiczności.⁷⁹ Mimo że wprowadzone do teorii literatury stosunkowo dawno, pojęcie to jest nadal żywotne i wyjątkowo modne:

Kategoria intertekstualności jest wciąż niezwykle aktualna, gdyż współczesna praktyka literacka niejako „wymusiła” wprowadzenie terminu odpowiadającego jej strategiom. Można powiedzieć, że „mówienie intertekstualne” wyrosło z konieczności, stając się jednocześnie znakiem nowej świadomości humanistycznej w dobie postmodernizmu – szeroko pojmowanego fenomenu kulturowego, którego konstytutywnymi zjawiskami są dekonstrukcjonizm i właśnie intertekstualność. (Majkiewicz, 2008: 9)

Popularność zagadnienia intertekstualności wśród teoretyków literatury oraz teoretyków przekładu sprawiła, iż zakres pojęcia zaczął się systematycznie rozszerzać. Przyswajane było przez wiele różnych literaturoznawczych metodologii, a co z tym związane, wyodrębnionych zostało wiele odmian intertekstualności. Obecnie jej definicję, wielokrotnie redefiniowane w obrębie różnych światopoglądów literaturoznawczych i filozoficznych, trudno przedstawić w jednym zdaniu.

Julia Kristeva definiuje intertekstualność jako charakterystykę każdego tekstu, który sam w sobie stanowi „mozaikę cytatów” i jest jednocześnie wynikiem absorpcji i transformacji innych, wcześniejszych tekstów (por. Kristeva, 1969: 145-146). Według badaczki każdy tekst jest tworem dynamicznym, niejednorodnym i otwartym na wpływy z zewnątrz, a nie statycznym i zamkniętym w swojej strukturze tworem autonomicznym (por. Martínez Fernández, 2001: 57). Roland Barthes dodaje natomiast, iż każdy tekst jest „intertekstem”, nową siecią znanych cytatów, gdyż można odnotować w nim obecność innych tekstów. Obecność ta zaznacza się na różnych poziomach, w mniej lub bardziej widocznej formie, może to być zarówno zastosowanie danego sformułowania, konwencji, modelu rytmicznego, odniesienia do innych tekstów, ale i do szeroko pojętych tekstów kultury (por. 1973: 1013-17).⁸⁰ Definicja Barthesa, mimo że niejednoznaczna i „totalizująca”, rozszerza znacząco zakres pojęcia intertekstualności.

Uogólniając, obecnie można wyróżnić dwie dominujące tendencje dotyczące zagadnienia intertekstualności. Pierwsze podejście postuluje bardzo szerokie

⁷⁹ Po raz pierwszy pojęcie intertekstualności pojawia się w artykule badaczki pt.: „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” (1967), który został włączony w książkę autorki zatytułowaną *Semeiotiké* (1969).

⁸⁰ „Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. (...) L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets” (Barthes, 1973: 1014).

rozumienie intertekstualności jako każdy rodzaj relacji, która tworzy się między tekstami literackimi i pozaliterackimi. Druga tendencja znacznie zawężyła zakres badanego pojęcia do wewnątrztekstowych relacji, w które wchodzi analizowane dzieło⁸¹. Jak uzupełnia José Enrique Martínez Fernández, szeroka koncepcja intertekstualności uznaje za takową każdą relację analizowanego dzieła z innym tekstem literackim lub szeroko pojętym tekstem kultury, podczas gdy koncepcja ograniczona redukuje zagadnienie intertekstualności do konkretnych zapożyczeń i aluzji, które stanowią swoiste ćwiczenie pisarskie i czytelnicze (por. 2001: 63). Rozróżnienie podejścia do pojęcia intertekstualności na koncepcję szeroką i koncepcję ograniczoną zaznacza się wyraźnie wraz z publikacją tekstu Gerarda Genette'a *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982)⁸², autor zawężył w nim pojęcie intertekstualności, które staje się dla Genette'a jednym z pięciu typów relacji transtekstualnych. Niemniej jednak, wyróżnione przez Genette'a typy związków transtekstualnych spotkały się z krytyką. Francuski teoretyk definiuje intertekstualność jako rzeczywistą i namacalną obecność tekstu 2 w tekście 1 (w postaci cytatu, aluzji, plagiatu). Jednakże, jeśli tekst 2, do którego nawiązuje tekst 1, jest tekstem wcześniejszym (co wydaje się jednak warunkiem koniecznym do zaistnienia aluzji), wówczas nie mamy do czynienia z intertekstualnością, a hipertekstualnością (por. Genette, 1982: 11-16). Michał Głowiński krytykuje podział Genette'a i proponuje połączenie intertekstualności z hipertekstualnością, jednocześnie uznaje paratekstualność jako jeden z możliwych typów metatekstualności (por. 2000: 12).

⁸¹ Michaël Riffaterre ogranicza zjawisko intertekstualności do percepcji samego czytelnika: „L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première.” (Michaël Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, 1980, s. 4-18) Jednakże to ograniczenie paradoksalnie wprowadza znak równości między intertekstualnością a literackością, negując istnienie tekstów „aintertekstualnych”, czemu sprzeciwia się Edward Balcerzan (por. 2009: 12-13).

⁸² Gérard Genette jako pierwszy podjął w tym dziele próbę określenia i podziału relacji intertekstualnych, wprowadzając tym samym podział na jej kilka typów. Za nadrzędną kategorię Genette uznaje transtekstualność (*la transtextualité*), czyli kategorię obejmującą wszystkie relacje między tekstami. W ramach transtekstualności wyróżnić można pięć typów związków między tekstami: intertekstualność (*l'intertextualité*), paratekstualność (*la paratextualité*), metatekstualność (*la metatextualité*), hipertekstualność (*l'hipertextualité*) i architekstualność (*l'architextualité*). Pierwszy typ, czyli intertekstualność odnosi się do realnej obecności jednego tekstu w drugim w postaci cytatu (eksplicytnego, wziętego w cudzysłów lub implicytnego, czyli plagiatu) lub aluzji. Paratekstualność dotyczy natomiast związku tekstu z jego paratekstami (jak tytuł, prolog, epilog, motta, etc.). Metatekstualność to termin opisujący natomiast związek między jednym tekstem, a drugim, który stanowi analizę lub relację krytyczną dotyczącą pierwszego tekstu. Hipertekstualność według Genette'a to relacja tekstu B (zwanego hipotekstem) z tekstem A (hipertekstem), który jest dziełem wcześniejszym w stosunku do tekstu B. W końcu Genette charakteryzuje architekstualność, czyli związek na osi tekst – gatunek (por. Genette, 1982: 9-20). Rozróżnienie to, chociaż ciekawe i kompleksowe, spotkało się z falą krytyki, jako zbyt szczegółowe i częściowo mało spójne (por. Głowiński, 2000; Markiewicz, 1989).

Henryk Markiewicz natomiast zgadza się, iż typologia Genette'a ma swoje wady, uważa jednak, że zamiast łączyć ze sobą poszczególne typy relacji tekstowych, należałoby podział wzbogacić, a kategorię intertekstualności jeszcze wyraźniej podzielić. W rezultacie badacz wyróżnia dziewięć typów modalności relacji intertekstualnych, zaznaczając jednocześnie, iż przejścia między poszczególnymi z nich są płynne, dlatego w analizie relacji między tekstami może dojść do współwystępowania kilku modalności (por. 1989: 219-225).

Wielość wizji i prób definicji oraz podziału intertekstualności⁸³ sprawia, iż koniecznym staje się wybór konkretnego podejścia w zależności od typu i charakterystyki przeprowadzanej analizy. Ponieważ, odnosząc pojęcie intertekstualności do teorii przekładu, nie można ograniczać się do związków i odniesień wewnątrzliterackich, najbardziej operatywnym dla niniejszej analizy jest tak zwane szerokie rozumienie intertekstualności oraz wizja zaproponowana przez Ryszarda Nycza, który stwierdza:

Intertekstualność to kategoria obejmująca ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz „architektów” (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego. (...) Relacji międzytekstowych nie da się ograniczyć do odniesień wewnątrzliterackich. Obejmują one wszak w równej mierze związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i – nierzadko intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, itp.). (2000: 82-83)

Sieć odniesień intertekstualnych może obejmować zatem nie tylko aluzje wewnątrzliterackie (związki analizowanego tekstu z jego literackimi pre-tekstami), ale i wszelkiego rodzaju związki danego tekstu z szeroko pojętymi tekstami kultury (jak film, muzyka, sztuki wizualne, etc.). Jak dodaje Roland Barthes, konotacje kulturowe i struktury myśli wchodzą w skład konstrukcji intertekstualności (Hatim & Mason, 1995: 163). W konsekwencji można wyodrębnić trzy główne typy relacji międzytekstowych: 1. tekst–tekst, 2. tekst–gatunek oraz 3. tekst–tekst kultury. Intertekstualny związek typu pierwszego opisuje relacje zachodzące między analizowanym tekstem (intertekstem), a jego pre-tekstami, czyli tekstami literackimi chronologicznie wcześniejszymi, do których ów intertekst nawiązuje. Relacje typu drugiego obejmują przede wszystkim związki formalne i strukturalne intertekstu z jego wzorcem gatunkowym, podczas gdy

⁸³ O intertekstualności pisali również między innymi: Judith Still i Michael Worton (1990), Ryszard Nycz (1995), Stanisław Balbus (1996), Nathalie Limat-Letelier (1998) czy Włodzimierz Bolecki (1998). Edward Balcerzan w książce *Tłumaczenie jako „wojna światów”* (2009) również poświęca jej rozdział zatytułowany „Cudze słowo w cudzym słowie”.

ostatni z przedstawionych typów związków międzytekstowych odnosi się do relacji tekstu literackiego z tekstami pochodzącymi z innego systemu semiotycznego (por. Majkiewicz, 2008: 21). Podział ten nie tylko upraszcza, ale także uściśla kategorię intertekstualności w odniesieniu do teorii przekładu. W samym procesie tłumaczeniowym szczególnie istotne stają się relacje typu pierwszego i trzeciego, gdyż to nawiązania do innych tekstów literackich oraz do szeroko pojętej rzeczywistości kulturowej mogą stanowić najpoważniejsze translatorskie wyzwanie.

Warto jednak sprecyzować, iż nie wszyscy badacze i traduktolodzy odnoszą się przychylnie do włączania w intertekstualność również tak zwanych tekstów kultury. Edward Balcerzan, krytykując pracę Anny Majkiewicz i szeroką definicję intertekstualności Ryszarda Nycza, proponuje ponownie określić termin „tekst”. Według Balcerzana tekst powinien przede wszystkim spełniać elementarne znamiona tekstowości, jest to zatem konstrukcja, którą można traktować jako wypowiedź, posiadająca swojego nadawcę i potencjalnego odbiorcę, początek i koniec oraz cechująca się podzielnością. W rezultacie badacz proponuje pojęcie paradygmatyczności, które mieści w sobie zarówno intertekstualność rozumianą jako wewnątrzliterackie związki międzytekstowe, jak i wszystkie zjawiska zewnętrzne, do których analizowany tekst się odnosi (por. 2009: 34-25).

W niniejszej analizie za operatywną uznana została szeroka koncepcja intertekstualności Rolanda Barthesa, Ryszarda Nycza czy w końcu Anny Majkiewicz. Jednak, w związku z zarysowaną polemiką między zwolennikami szerokiej i wąskiej koncepcji intertekstualności, intertekstualne relacje wewnątrzliterackie oraz nawiązania intersemiotyczne do tak zwanych „tekstów kultury” i elementów kulturowych oraz ich implikacje dla procesu i odbioru przekładu przeanalizowane zostały oddzielnie, podobnie jak relacje typu „tekst-tekst kultury”, ujęte w odrębnym podrozdziale.

2. Intertekstualność jako problem translatologiczny

Badania nad problemem intertekstualności w obrębie literaturoznawstwa pozwoliły zintegrować ze sobą badania nad tekstem oraz badania nad jego kontekstem, co znalazło swoje przełożenie na teorię i praktykę przekładu. Dzięki refleksji nad intertekstualnością dzieł literackich, przekładoznawcy uzyskali nową metodę opisu

i analizy związków między tekstem tłumaczonym, a jego literackim i pozaliterackim kontekstem, która uwzględnia wieloaspektowość dzieł literackich i wpływa na konstrukcję dominanty semantycznej, która staje się sumą cech samego tekstu, jego społecznego, kulturowego i historycznego kontekstu oraz kompetencji odbiorcy (por. Majkiewicz, 2008: 38). Dodatkową zaletą wprowadzenia intertekstualności w zakres teorii, a przede wszystkim krytyki przekładu jest porzucenie badań i analiz przekładów na zasadzie opozycji binarnych (np.: ekwiwalentny – nieekwiwalentny) oraz rozszerzenie pojęcia wierności tłumaczenia o szereg dodatkowych czynników pozatekstualnych, które wpływają na możliwość oddania oryginalnych zabiegów pisarza w tłumaczeniu na języki obce. Urszula Dąbska-Prokop dodaje, iż złożoność postmodernistycznego fenomenu intertekstualności, sprawia, że ciężar badawczy zostaje przeniesiony z trójkąta: autor – dzieło – tradycja na zależność: tekst – dyskurs – kultura, co wpływa na proces przekładu (por. 2000: 103). W konsekwencji występowania w dziełach literackich sieci aluzji do innych tekstów literackich lub tekstów kultury, tłumacz (jako pierwszy odbiorca) staje przed wyzwaniem. Basil Hatim oraz Ian Mason dodają, iż przekład intertekstualności jest o tyle trudny, iż w jej przypadku chodzi o coś więcej niż zwykły proces aluzji do innego tekstu:

Tekst spogląda w stronę tego, co go poprzedza, dodając do swej ideologicznie neutralnej formy cały blok znaczeniowy, który go podtrzymuje, a jednocześnie ów tekst karmi się doświadczeniem, wcześniejszą informacją, itp., taka jest właśnie, w skrócie, funkcja intertekstualności. (1995: 158, przekład własny)⁸⁴

Intertekstualność, poza wyzwaniem translatorskim, jest jednocześnie jedną z wewnętrznych cech samego przekładu, który jest produktem stworzonym na bazie innego tekstu:

W przypadku przekładu mamy do czynienia ze swoistą intertekstualnością genetyczną – tekst oryginału uczestniczy w narodzinach tekstów swoich tłumaczeń. Co więcej, relacje między tymi tekstami są bardzo silne; są to relacje ciągłego poszukiwania jedności i tożsamości bez osiągnięcia czystej identyczności. (Dąbska-Prokop, 2000: 103).

Tłumaczenie staje się zatem jednym ze środków komunikacji między kulturami, które wchodzi we wzajemną relację (por. Heydel, 1995: 76). Jednocześnie intertekstualność tłumaczonego dzieła wpływa znacząco na poziom trudności jego przekładu na języki obce, gdyż tłumacz musi wykazać się nie tylko kompetencjami językowymi, ale także

⁸⁴ „Un texto mira hacia lo que lo precede, añadiendo a su forma ideológicamente neutra todo el volumen de significación que lo sustenta y se nutre de la experiencia, de la previa información, etc. ésta es, en suma, la función de la intertextualidad”.

literacko–kulturowymi, aby móc rozszyfrować sieć intertekstualnych aluzji tekstu wyjściowego, zinterpretować ich znaczenie, a następnie stosownie oddać w tekście docelowym. Sam proces tłumaczenia zakłada bowiem „wyrwanie” oryginalnego tekstu z jego kontekstu kultury wyjściowej i „przesadzenie go” w nowe środowisko kultury docelowej, co niejednokrotnie niesie ze sobą utratę części relacji intertekstualnych:

Ponieważ często przedmiotem przywołania są teksty nie zawsze powszechnie znane, wówczas szansa ich dostrzeżenia jest różna. Na pierwszy plan wśród kompetencji tłumacza wysuwa się wtedy umiejętność rozpoznania „żywiołu intertekstualnego” i rekonstrukcji sygnałów (markerów) intertekstualnych. (Majkiewicz, 2008: 29)

Zadanie dobrego tłumacza polega zatem nie tylko na oddaniu w tekście docelowym indywidualnego stylu autora, ale również na odszyfrowaniu możliwie największej ilości aluzji i zapożyczeń z innych tekstów, które zostały zakodowane w tekście wyjściowym, a następnie na stosownym oddaniu tych elementów w tekście docelowym (por. Krysztofiak, 1996: 102).

W rezultacie zachowanie intertekstualności w przekładzie wiąże się z indywidualnymi intelektualnymi kompetencjami tłumacza. Należy jednocześnie mieć na względzie, iż nie zawsze nawiązanie intertekstualne będzie w oryginale nawiązaniem jawnym (najbardziej oczywiste nawiązania to wyróżnione w tekście cytaty). O przywołaniu pre-tekstu mogą świadczyć także inne wyraźne wskaźniki, jak pojawienie się nazwiska autora pre-tekstu lub postaci w nim występującej. Znaczna część aluzji ma jednak charakter implicytny, a nawet niejawny (mogą być to na przykład nawiązania lub transformacje tematyczne, parodia czy parafraza) (por. Majkiewicz, 2008: 23).

Reasumując, złożone pojęcie intertekstualności wpływa nie tylko na teorię, ale i na praktykę przekładu literackiego, stanowiąc jedno z najtrudniejszych wyzwań translatorskich, które sprawdza nie tylko kompetencje językowe tłumacza, ale także jego erudycję, zdolności interpretacyjne i biegłość w rozszyfrowywaniu nawiązań zastosowanych przez autora w tekście wyjściowym. Jest to zjawisko, które dotyczy tak dzieł zaliczanych do kanonu literatury wysokoartystycznej, jak i twórczości nurtu popularnego. Mając jednak na względzie, iż popkultura jest kulturą repetycji, można zaryzykować stwierdzenie, iż intertekstualność w postaci nawiązań do tego, co już było, jest jedną z głównych cech literatury popularnej, która w popkulturę wrasta, ale i z niej czerpie.

Wszelkie nawiązania tak do literatury wysokiej, jak i do dzieł należących do nurtu literatury popularnej i do szeroko pojętych tekstów kultury, stanowić mogą grę z czytelnikiem, którego potrzeby winny być zaspokojone podczas lektury, a sam proces czytania powinien dawać mu swoistą intelektualną satysfakcję. Jednak, w jakim stopniu literatura popularna jest literaturą repetycji? Jaką konkretną rolę spełnia intertekstualność w literaturze popularnej? Jakie są tego konsekwencje dla czytelnika oryginału, jakie dla tłumacza i procesu przekładu, a jak ową intertekstualność odbierze czytelnik tekstu docelowego? w tej części, na bazie analizy odpowiednio dobranego materiału egzemplifikacyjnego, podjęta zostanie próba odpowiedzi na zadane pytania i zdefiniowania roli szeroko pojętej intertekstualności wewnątrzliterackiej w ramach literatury, a co z tym związane także kultury popularnej.

2.1. Intertekstualność w *Cykle o wiedźminie* Andrzeja Sapkowskiego i kryminale *Koniec świata w Breslau* Marka Krajewskiego a tłumaczenie na hiszpański

Jedną z głównych cech całego *Cyklu o wiedźminie* jest jego intertekstualność, która przejawia się na wielu poziomach. Proza Andrzeja Sapkowskiego, mimo że klasyfikowana jako literatura popularna, zawiera liczne elementy postmodernistycznej gry z tym, co już zostało napisane czy powiedziane:

Postmodernizm, kierunek dominujący obecnie w literaturze głównego nurtu, koncentruje się właśnie na czytelniku. Współczesne teksty starają się wciągnąć odbiorcę w rozliczne pułapki, skompromitować jego schematyczny i stereotypowy sposób myślenia, schwytając w błędne koło mechanicznego czytania po to, by w końcu zmusić do myślenia. Twórczość Andrzeja Sapkowskiego, przeznaczona dla szerokiej publiczności, należy raczej do literatury popularnej. Jednak jego styl nawiązuje do postmodernistów: „Grę z Tym, Co Już Było”, „Grę z Językiem” i „Grę z Czytelnikiem”. (Materska & Popiołek, 1994).

Intertekstualność jest zatem nieodłączną cechą twórczości Sapkowskiego, który poprzez wprowadzanie do swoich dzieł aluzji literackich i kulturowych wzbogaca je oraz daje czytelnikowi możliwość rozszyfrowania nawiązań i odniesień, aby zaspokoić potrzeby jego intelektu.

Jednakże sieć nawiązań intertekstualnych różni się w kolejnych częściach cyklu. Dwa pierwsze tomy to zbiory opowiadań, które stanowią preludium dla pięciu kolejnych powieści rozwijających niektóre poruszone przez autora wątki. Opowiadania, jako krótkie formy literackie, stają się ciekawym polem do intertekstualnych manewrów, podczas gdy w powieściach referencje i aluzje mają zgoła inny charakter. Jako że oba

zbiory opowiadań: *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia*, ukazały się jako pierwsze, także im należy oddać pierwszeństwo w analizie intertekstualności i jej przekładu na język hiszpański.

Z wielości intertekstualnych aluzji oraz bogactwa stosowanych przez autora pretekstów tłumacz *Sagi o wiedźminie* na hiszpański zdaje sobie doskonale sprawę:

W twórczości Sapkowskiego odnajdujemy doskonale wplecioną mnogość odniesień literackich i historycznych: pojawia się archetyp Pięknej i Bestii (...), Królewna Śnieżka jest prowadzona do lasu przez drwala, który ją gwałci... (Faraldo, 2002: 4, przekład własny)⁸⁵

Dwa zbiory opowiadań, które rozpoczynają wiedźmiński cykl, zawierają liczne aluzje do tekstów literackich w zakorzenionych w tak zwanej kulturze ogólnej lub zaczerpniętych z literatury i kultury Polski i Europy Wschodniej. W pierwszym przypadku przekład na języki obce ogranicza się do rozszyfrowania owych odniesień i oddania ich w języku docelowym, co w dobie daleko posuniętej globalizacji nie powinno stanowić potencjalnego problemu translatorskiego, ani też zmienić się w przeszkodę w odbiorze tekstu docelowego przez jego potencjalnego czytelnika.

Prawdziwym wyzwaniem tłumaczeniowym mogą okazać się intertekstualne nawiązania drugiego typu (oscylujące wokół kultury polskiej i kultur ościennych, których specyfika jest mniej znana czytelnikowi obcojęzycznemu z Europy Zachodniej). W przypadku, gdy odniesienia, aluzje lub cytaty zostały zaczerpnięte z tekstów kultury ojczystej autora i nie są to teksty powszechnie znane, tłumacz staje przed dylematem. Po właściwym rozszyfrowaniu nawiązania (czytelny dla odbiorcy kultury wyjściowej, ale prawdopodobnie zupełnie obcego czytelnikowi przekładu) musi zdecydować, czy w tekście docelowym warto zostawić element obcy (stosując tym samym strategię egzotyzacji), czy może lepiej zastąpić go ekwiwalentem kulturowym, który pełni tę samą funkcję, ale jest znany w kulturze docelowej (jest to strategia adaptacji)⁸⁶. W artykule poświęconym twórczości Andrzeja Sapkowskiego, José María Faraldo podkreśla także tę cechę stylu polskiego autora:

⁸⁵ „En la obra de Sapkowski hallamos también multitud de referencias literarias e históricas muy bien trabadas: aparece el arquetipo de la Bella y la Bestia (...), Blancanieves es llevada al bosque por un leñador que la viola...”

⁸⁶ Skondensowane definicje adaptacji i egzotyzacji znajdują się w *Małej encyklopedii przekładoznawstwa* pod redakcją Urszuli Dąbbskiej-Prokop (2000: 27-32; 67) oraz w trzecim podrozdziale tej części rozprawy pt. *Tłumaczenie jako most interkulturowy*.

Znajdziemy tu także bogactwo przejawów mitologii słowiańskiej, co okaże się bardzo egzotyczne dla zagranicznych czytelników, podobnie odwołania do polskiej historii i przeszłości, jak sporadyczne zastosowanie typowego, oficjalnego języka czasów komunizmu. (2002: 4, przekład własny)⁸⁷

W przypadku intertekstualnych aluzji zakorzenionych w kulturze docelowej, ich ominięcie w przekładzie może być wynikiem nieświadomości tłumacza lub niemożności oddania referencji w tekście docelowym, co nie jest uważane za błąd. Marianne Lederer wyjaśnia, iż tłumacz powinien być „dwukulturowy” i pomóc czytelnikowi zrozumieć ukryte w tekście elementy implicytne, jak aluzje intertekstualne, lecz należy pamiętać, że nie jest on wszechwiedzący. Ominięcie niektórych nawiązań jest wynikiem statusu tłumacza – uważnego czytelnika, który tylko powinien (a nie musi) rozszyfrować wszystko (por. 1994: 125-127).

Zadanie tłumacza, który podejmuje się przekładu dzieła charakteryzującego się wysokim natężeniem odniesień i aluzji intertekstualnych, znacznie się komplikuje. W pierwszej kolejności powinien on wytropić oraz rozszyfrować nawiązania do innych tekstów i określić ich funkcję w dziele, aby następnie sklasyfikować je na te, które można oddać bez problemu w tekście docelowym, oraz te, które należy zaadaptować na potrzeby kultury docelowej (przypis, wyjaśnienie, zastąpienie ekwiwalentem funkcjonalnym lub kulturowym, etc.) lub zrekompensować ich utratę oraz takie, które warto pozostawić bez dodatkowych wyjaśnień, jako elementy egzotyczne.

Przed rozpoczęciem analizy intertekstualność i jej przekład w zbiorach opowiadań: *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia* (które stanowią preludium historii przedstawionej w powieściach), warto podkreślić ogólną charakterystykę konstrukcji samych opowiadań. Sapkowski bawi się konwencją gatunku, tworząc związki intertekstualne między swoimi opowiadaniem a znanymi baśniami, które należą do tradycji literatury zachodniej. Pisarz często (szczególnie w pierwszym tomie) wykorzystuje elementy fabularne i wątki powszechnie znanych baśni jak *Królewna Śnieżka*, *Mała Syrenka*, *Piękna i Bestia*, *Aladyn*, *Kopciuszek*, nie rezygnując jednak z odniesień do rodzimej twórczości tego typu oraz eksploatacji ogólnych motywów baśniowych jak: prawo niespodzianki, zaklęte królowny, smoki strzegące skarbów, itp.:

⁸⁷ „Encontramos también en abundancia aspectos de la mitología eslava, algo que resultará muy exótico para los lectores foráneos y también referencias a la historia y el pasado polacos, como la esporádica aparición del lenguaje oficial típico de la época comunista”.

Autor Krwi elfów początkowo konstruował fabuły swoich opowiadań na znanych motywach polskich baśni braci Grimm, a także innych twórców. (...) To, co wydawało się wówczas kaprysem autora, z czasem zmieniło się w jego firmowy znak. (Szczepaniak, 2002: 182-183)

Obok aluzji do baśni braci Grimm czy Charlesa Perarulta, Sapkowski sięga po legendy zakorzenione w polskiej rzeczywistości kulturowej, czego przykładem może być *Baśń o Szewczyku Dratewce*. W opowiadaniu *Kraniec świata* (z tomu *Ostatnie życzenie*) pojawia się wiele odniesień do polskich podań z diabłem w roli głównej, natomiast opowiadanie rozpoczynające *Cykl o wiedźminie* zatytułowane *Wiedźmin* jest unowocześnioną wersją legendy Romana Zmorskiego pt. *Strzyga*, która powstała w epoce Romantyzmu (por. Szczepaniak, 2002: 182; Roszczyńska, 2003: 257-266). Andrzej Sapkowski wykorzystuje i przetwarza motywy lub całe wątki charakterystyczne dla baśni i legend, z którymi czytelnik jest zaznajomiony od dzieciństwa, stanowi to element intertekstualnej gry pisarza z potencjalnym odbiorcą:

Kolejny element ulubionej przez Sapkowskiego Gry z Tym, Co Już Było stanowią bohaterowie dobrze znani, postacie, których imiona są już dzisiaj ogólnie komunikatywnymi hasłami. Królewna Śnieżka, Szewczyk Dratewka czy Mała Syrenka - słowa te wzbudzają w nas określone skojarzenia. Oczekujemy, że autor opowie nam o nich tak, jak zwykle robią to bajarze. Nic bardziej mylnego. Sapkowski woli oddać głos samym postaciom (warto przy tym zauważyć, że w tradycyjnych bajkach są one zawsze nieme, traktowane podmiotowo). (Materska & Popiołek, 1994)

Intertekstualny charakter opowiadań z dwóch pierwszych tomów cyklu polega w dużej mierze na parodii i ponownym opowiedzeniu (z ang. *retelling*⁸⁸) znanych legend i podań z odpowiednim dystansem oraz dozą ironii. W przypadku opowiadań, których fabuła oparta została na powszechnie znanych baśniach, legendach i podaniach, zachowanie oryginalnej intertekstualności nie stanowi większego problemu translatorskiego. Baśnie jak *Królewna Śnieżka* czy *Piękna i Bestia* są tak samo popularne w kulturze wyjściowej, jak w kulturze docelowej, zatem czytelnik przekładu jest w stanie zrozumieć kompozycję utworu bez konieczności dodatkowej ingerencji ze strony tłumacza. W rezultacie ten poziom intertekstualności nie wymaga niczego więcej, jak przekładu na język docelowy, a wszelkiego rodzaju dodatkowe wstępy, przypisy, wyjaśnienia są w tym przypadku zbędne.

⁸⁸ *Retelling* to termin, który w języku polskim można oddać jedynie w sposób opisowy, jako ponowne opowiedzenie bardziej lub mniej znanych historii. Jak stwierdza Andrzej Sapkowski w *Rękopisie znalezionym w smoczej jaskini*: „*retelling* w fantasy zawiera dwa elementy – jednym jest (...) „jak to było naprawdę”, albowiem ambicją autora jest, aby czytelnik – w ramach zaakceptowanej konwencji – daną wersję mitu czy baśni przyjął jako prawdziwą (...). Drugim elementem jest euhemeryzacja, zabieg polegający na eliminowaniu elementów bajkowości, pozostawiając magię” (2001: 39).

Poważny problem translatorski stanowić mogą jednak bardziej subtelne nawiązania do kultury polskiej i słowiańskiej. Istnieje bardzo duże ryzyko, że wszelkie aluzje do polskich legend nie zostaną zauważone przez czytelnika przekładu na język hiszpański. Nawet jeżeli tłumacz wychwyciłby i zachował wszystkie intertekstualne odniesienia do baśni polskich i słowiańskich, jest bardzo mało prawdopodobnym, aby przeciętny odbiorca tekstu docelowego je zauważył, jeżeli nie będą opatrzone dodatkowym objaśnieniem. A ponieważ przypisy czy wstępy w hiszpańskojęzycznej wersji *Ostatniego życzenia* i *Miecza przeznaczenia* nie występują, bardziej uzasadniona wydaje się teza, iż czytelnik przekładu, który natknie się w tekście docelowym na podobną aluzję intertekstualną, zakwalifikuje ją jako element wewnętrznej logiki paralelnego świata *fantasy*, który nie ma związku z rzeczywistością pozatekstową, a nie jako odniesienie do legend, mitów czy literatury ze strefy kulturowej autora. Mimo że istnieje wiele sposobów zaznaczenia w przekładzie oryginalnej intertekstualności, jej odczytanie przez czytelnika docelowego zależy, w większości przypadków, od profilu odbiorcy, nie zaś od samego tłumacza (por. Bednarczyk, 2001: 68-71). Mimo że to tłumacz decyduje, co zrobić z zawartymi w oryginale nawiązaniem do innych tekstów kultury (czy je zachować, takimi, jakimi są, oznaczyć w tekście dodatkowym przypisem, pominąć, etc.), efekt końcowy jest w dużej mierze uwarunkowany wrażliwością czytelnika tekstu docelowego.

Pomimo wysuniętej tezy, warto sprawdzić, jak owe teoretyczne trudności przekładają się na praktykę przekładu i porównać odpowiednie fragmenty oryginału z ich przekładem na język hiszpański. W trakcie analizy fragmentów opowiadania *Kraniec świata* pojawiło się już intertekstualne odniesienie do polskiej historii i literatury w postaci wrażenia „i palą diabłu ogarek” (*Ostatnie życzenie*, 82), w przekładzie *le encienden fuego al diablo* (*El último deseo*, 163), którego wydźwięk i legendarna konotacja okazały się nieprzekładalne na język hiszpański, chociaż tłumacz prawdopodobnie świadomie zrezygnował z zastosowania części hiszpańskiego powiedzenia *enciendenle una vela al diablo*, które wprawdzie nie zastąpiłoby całkowicie oryginalnego nawiązania, ale z pewnością zrekompensowałoby część strat. Przykład ten, który pojawił się przypadkowo w momencie analizy innych elementów stylu Sapkowskiego, stanowił wprowadzenie do problematyki wszechobecnej w dziełach pisarza intertekstualności. Relacje intertekstualne tekst–tekst mogą zarówno ograniczać się do jednego zdania lub przejawiać się w konstrukcji obszernego fragmentu lub całego

opowiadania. W obu zbiorach opowiadań pisarz często posługuje się powszechnie znanymi baśniami jako fundamentem pod konstrukcję własnej wersji opowieści, co nie przeszkadza mu jednak we wprowadzaniu dodatkowych baśniowych motywów w postaci pojedynczych wypowiedzi czy epizodów. W opowiadaniu *Kwestia ceny*, w którym pisarz przetwarza baśniowy motyw prawa niespodzianki, pojawia się fragment będący ewidentnym nawiązaniem do baśni pt. *Kopciuszek*:

Za równie wielki zaszczyt uważam, że królowa raczyła słyszeć o mnie i że na podstawie tego, co słyszała, nie chce wykorzystywać mnie do banalnych spraw. Zeszłej zimy książę Hrobarik, nie będąc tak łaskawy, próbował wynająć mnie do szukania **ślicznotki**, która mając dość jego ordynarnych zalotów, uciekła z balu, gubiąc pantofelek. Trudno mi było go przekonać, że do tego potrzebny jest wielki łowczy, a nie wiedźmin. (*Ostatnie życzenie*, 132)

También considero un gran honor el que la reina haya oído hablar de mí y de que, a causa de lo que escuchara, no quiera utilizarme para tan banales asuntos. El invierno pasado, el príncipe Hrobarik, que no es tan benévolo, intentó contratarme para que le encontrara **una hermosa doncella** que, hasta de sus vulgares requiebros, se escapó del baile y perdió una zapatilla. Me fue difícil convencerle de que para eso le era preciso un buen cazador y no un brujo. (*El último deseo*, 119)

W przytoczonym cytacie pojawia się jasna aluzja do jednej z najpopularniejszych baśni na świecie. Najważniejszym elementem konstrukcji niniejszego fragmentu jest wykorzystanie motywu Kopciuszka uciekającego z balu, na który nałożony został typowy dla stylu Sapkowskiego, ironiczny filtr. Zachowanie relacji intertekstualnej, pomimo że ma ona charakter implicytny, nie nastręcza w przekładzie większych trudności, gdyż wykorzystana baśń znana jest czytelnikom na całym świecie. Jednakże warto zwrócić uwagę na tłumaczenie rzeczownika „ślicznotka” jako *una hermosa doncella*. Użycie w tekście wyjściowym nacechowanego emocjonalnie, ale także powszechnego w języku potocznym (np. w sytuacji podrywu) rzeczownika „ślicznotka” to element gry z konwencją, który podkreśla, iż opowieść o księciu Hrobariku przypomina bajkę o Kopciuszu, ale nią nie jest. Przedstawiony cytat jest fragmentem wypowiedzi wiedźmina Geralta podczas rozmowy z Calanthe, królową Cintry. Ton rozmowy jest poważny, a używane słownictwo neutralne i politycznie poprawne. W rezultacie każdy element nacechowany emocjonalnie stanowi ważny i bardzo widoczny akcent i przejaw ironii w tekście. W przekładzie na hiszpański, w miejscu „ślicznotki” pojawia się *una hermosa doncella* (archaizm, dosłownie „przepiękna panna”). Rzeczownik nacechowany emocjonalnie został zatem zastąpiony neutralnym epitetem doskonale wpisującym się w konwencję baśni, nie stanowiący zatem elementu zerwania z konwencją.

W innym opowiadaniu, *Mniejsze zło*, z tomu *Ostatnie życzenie*, także mamy do czynienia z baśniową intertekstualnością. Tym razem jest to nawiązanie do historii Królowny Śnieżki z wykorzystaniem klasycznego dla tej baśni cytatu, który jest powszechnie znany i powtarzany:

Żoną Fredefalka, księcia Creyden, była Aridea, mądra, wykształcona kobieta. Miała w rodzie wielu wybitnych adeptów kunsztu czarnoksięskiego i zapewne w drodze dziedzictwa przejęła dość rzadki i potężny artefakt, Zwierciadło Nehaleni. Jak wiesz, Zwierciadła Nehaleni służyły głównie prorokom i wyroczniom, bo bezbłędnie, choć zawile, przepowiadają przyszłość. Aridea dość często zwracała się do Zwierciadła...

– Ze zwyczajowym pytaniem, jak sądzę – przerwał Geralt. – **„Kto jest najpiękniejszy na świecie?”** Jak wiem, wszystkie Zwierciadła Nehaleni dzielą się na uprzejme i na rozbite.

– Mylisz się. Arideę bardziej interesowały losy kraju. A na jej pytania Zwierciadło przepowiedziało paskudną śmierć jej samej i całego mnóstwa ludzi z ręki bądź z winy córki Fredefalka z pierwszego małżeństwa. (*Ostatnie życzenie*, 89)

La mujer de Fredefalk, el conde de Creyden, era Aridea, una mujer sabia y bien educada. Tenía entre sus antecesores a muchos famosos adeptos del arte de la nigromancia y, seguramente por ello, había recibido en herencia un artefacto bastante raro y potente, un Espejo de Nehalena. Como sabes, los Espejos de Nehalena los usaban sobre todo profetas y adivinos porque eran capaces de vaticinar el futuro, sin fallos pero bastante confusamente. Aridea a menudo acudía al Espejo...

– Con la pregunta habitual, como me figuro – le interrumpió Geralt –: **“¿Quién es la más hermosa del mundo?”**. Por lo que sé, todos los Espejos de Nehalena se dividen en dos tipos: los mentirosos y los rotos.

– Te equivocas. A Aridea le interesaba más el destino del país. Y a sus preguntas el Espejo respondía vaticinándole una muerte horrible a ella, y a una gran cantidad de personas, a manos o a causa de la hija del primer matrimonio de Fredefalk. (*El último deseo*, 81)

Zaprezentowany fragment zawiera jasną aluzję do baśni o Królowie Śnieżce, włącznie z pytaniem „Kto jest najpiękniejszy na świecie?”, które, jako cytat, zostało wzięte w cudzysłów. Analizując przytoczony wyjątek z tekstu ponownie, można dopatrzyć się intertekstualnej gry z baśniową konwencją poprzez zastosowanie ironicznej perspektywy w odniesieniu chociażby do podziału zwierciadeł Neheleni „na uprzejme i na rozbite”. Ponieważ pre-tekst, do którego odnosi się analizowany intertekst jest powszechnie znany, przekład fragmentu na język hiszpański staje się formalnością, tłumacz posługuje się bowiem znanym z hiszpańskich wersji baśni pytaniem *¿Quién es la más hermosa del mundo?*.

Jednakże na uwagę zasługuje przekład fragmentu: „Jak wiesz, wszystkie Zwierciadła Neheleni dzielą się na uprzejme i na rozbite”. Zdanie to jest doskonałym przykładem charakterystycznej dla stylu Andrzeja Sapkowskiego ironii zbudowanej za pośrednictwem insynuacji, że lustro, oceniając urodę właścicielki, może skłamać i pozostać w jednym kawałku lub powiedzieć prawdę, co, jeżeli jego właścicielka jest mniej urodziwa, nie spotka się z jej aprobatą. Autor decyduje się jednak na eufemizm

„uprzejme”, żeby nie powiedzieć wprost „kłamliwe”, pozostawiając tym samym pole do interpretacji odbiorcy tekstu. W przekładzie na hiszpański subtelna ironia zostaje przedstawiona w sposób zdecydowanie bardziej bezpośredni: *Por lo que sé, todos los Espejos de Nehalena se dividen en dos tipos: los mentirosos y los rotos*. W rezultacie, mimo że sens fragmentu pozostaje tożsamy, w tekście docelowym znika ironiczny eufemizm, a dowolność interpretacyjną zastępuje konkretna wizja tłumacza jako pierwszego czytelnika oryginału.

Zaprezentowane przykłady udowodniają, jak istotna jest rola relacji intertekstualnych w twórczości Andrzeja Sapkowskiego. Aluzje i nawiązania do powszechnie znanych baśni nie stanowiły problemu translatorskiego (co można wywnioskować z przytoczonych przykładów), który pojawić się może jednak w przypadku odniesień do tekstów funkcjonujących w literaturze i kulturze polskiej lub ogólno-słowiańskiej, a nieznanymi czytelnikowi kultury docelowej.

W *Ostatnim życzeniu* znalazły się dwa opowiadania oparte na schematach fabularnych polskich podań i legend. Są to teksty: *Wiedźmin* i *Kraniec świata*, które zawierają znacznie większą ilość aluzji i nawiązań do kultury i literatury polskiej niż pozostałe opowiadania z pierwszego tomu. Czytelnik tekstu wyjściowego dostrzega i rozpoznaje aluzje dzięki pozostawionym przez autora „ślodom”: porzekadłom, opisom krajobrazu, zwyczajom. Połączenie danego fragmentu prozy Sapkowskiego i konkretnego pre-tekstu często następuje automatycznie. Ponadto czytelnik oryginału, mimo że doskonale zdaje sobie sprawę, iż akcja umieszczona została w nierzeczywistym i paralelnym świecie, jest w stanie zauważyć, że wykreowana przez Sapkowskiego przestrzeń nie pozostaje całkowicie odcięta od rzeczywistości empirycznej i kulturowej (por. Roszczynialska, 2003: 265).

Opowiadanie *Wiedźmin*, które zapoczątkowało przygodę Andrzeja Sapkowskiego z literaturą, zanim zostało opublikowane w tomie *Ostatnie życzenie*, pojawiło się w latach osiemdziesiątych na łamach czasopisma „Fantastyka” i od razu wzbudziło kontrowersje. Czytelnicy podzielili się bowiem na entuzjastów tekstu Sapkowskiego oraz krytyków, którzy oskarżali autora o plagiat. Magdalena Roszczynialska, w artykule poświęconym temu konkretnemu zagadnieniu, wspomina o liście napisanym przez jedną z czytelniczek czasopisma:

Szanowna redakcjo! Opublikowane przez was opowiadanie *Wiedźmin* jest bezczelnym plagiatem baśni opracowanej przez Romana Zmorskiego pt. *Strzyga*, wydanej w roku 1852 w zbiorze *Podania i baśnie ludu polskiego*. Jedynie początek opowiadania został przez pana Sapkowskiego trochę zmieniony – reszta prawie dokładnie według tekstu Zmorskiego. Mam nadzieję, że nie pozostawicie tak tej sprawy. (2003: 263)

Przytoczony fragment listu oburzonej czytelniczki świadczy, iż relacja między *Strzygą* Zmorskiego i *Wiedźminem* Sapkowskiego jest oczywista dla co najmniej części czytelników tekstu wyjściowego. Autorka listu myli jednak wybraną przez pisarza konwencję intertekstualnych nawiązań i gry z czytelnikiem z plagiatem. Na tej podstawie można wywnioskować, iż intertekstualna aluzja do *Podania i baśni ludu polskiego* na poziomie konstrukcji utworu jest jasna dla pewnej grupy odbiorców kultury wyjściowej, ale najprawdopodobniej nie dla czytelników przekładów tekstu na języki obce. *Strzyga* jest bowiem podaniem głęboko zakorzenionym w literaturze i kulturze polskiej, które wprawdzie zostało spisane przez Zmorskiego w XIX wieku, ale funkcjonowało wcześniej, stanowiąc podstawę fabuły wielu innych baśni i legend. Dlatego podczas „transplantacji” opowiadania *Wiedźmin* z kultury wyjściowej do docelowej nieuniknionym stało się pozbawienie tekstu części nawiązań do tekstów kultury autora. Proces ten opisuje szczegółowo Anna Bednarczyk, która podkreśla, iż różnice interpretacyjne można odnotować już na poziomie lektury tekstu wyjściowego, mimo że jego czytelnicy należą do kręgu kultury wyjściowej. W rezultacie przeniesienie tekstu z jednej kultury do drugiej w konkretnej formie docelowej zależy od interpretacji tłumacza – pierwszego czytelnika, a późniejszy odbiór przekładu to już kwestia osobistych kompetencji jego odbiorców (por. 2001: 22-26). Przekład tekstu, czyli przeniesienie go z naturalnego „środowiska literackiego” na obcy kulturowo teren, zawsze oznacza zerwanie części jego połączeń z kulturą, w której powstał. Nie jest to jednak równoznaczne z niemożliwością odniesienia sukcesu w polisystemie literackim kultury docelowej, co jest w dużej mierze uwarunkowane jakością przekładu i rzetelnością pracy tłumacza (por. Heydel, 1995: 75-76).

Wewnątrzliterackie relacje intertekstualne nawiązane z tekstami należącymi do kultury wyjściowej, które odnajdujemy w opowiadaniach z *Cyklu o wiedźminie*, stanowią poważny translatorski problem. Związek między baśnią *Strzyga* a opowiadaniem *Wiedźmin* jest zauważalny tylko na poziomie strukturalno-tematycznym, co sprawia, iż aluzja przestaje być widoczna w przekładzie. Nie jest to jednak jedyna forma wykorzystywania przez Sapkowskiego podań zakorzenionych w polskiej kulturze. W tym samym tekście odnaleźć można bowiem inne odniesienia do słowiańskich podań,

które odzwierciedlają zamysł autora polegający na ponownym opowiedzeniu znanych historii, ale z innego punktu widzenia:

- (...) Ostatnio, co prawda, był jeden, ale chciał te trzy tysiące koniecznie z góry. No to wsadziliśmy go do worka i wrzuciliśmy do jeziora.
- Oszustów nie brakuje.
- Nie, nie brakuje. Jest ich nawet sporo (...) Dlatego jak pójdziesz do pałacu, nie żądaj złota z góry. Jeżeli tam w ogóle pójdziesz.
- Pójdę.
- Ano, twoja sprawa. Pamiętaj jednak o mojej radzie. Jeżeli zaś już o nagrodzie mowa, ostatnio zaczęło się mówić o jej drugiej części, wspomniałem ci. Królowna za żonę. Nie wiem, kto to wymyślił, ale jeżeli strzyga wygląda tak, jak opowiadają, to żart jest wyjątkowo ponury. Wszakże nie zabrakło durniów, którzy pognali do dworzyszczu galopem, jak tylko wieść gruchnęła, że jest okazja wejść do królewskiej rodziny. **Konkretnie, dwóch czeladników szewskich. Dlaczego szewcy są tacy głupi, Geralt?** (*Ostatnie życzenie*, 15)
- (...) Últimamente, es cierto, hubo uno, pero quería tres mil por adelantado. Así, que le metimos en un saco y le echamos al lago.
- No faltan **pícaros**.
- No, no faltan. De hecho, más bien sobran (...) Por eso, si vas al palacio, no pidas dinero por adelantado. Si es que vas a ir.
- Voy a ir.
- Bueno, es asunto tuyo. Sin embargo, no olvides mi consejo. Y ya que hablamos de la recompensa, últimamente se ha empezado a hablar de su segunda parte, como te he mencionado antes. La mano de la princesa. No sé a quién se le ocurrió, pero si la estrige tiene el aspecto que se dice, se trata de una broma bastante pesada. No obstante, no faltaron idiotas que se fueron al palacio a galope en cuanto cundió la noticia de que había una oportunidad de entrar dentro de la familia real. **En concreto, dos aprendices de zapatero. ¿Por qué los zapateros son tan tontos, Geralt?** (*El último deseo*, 14)

W drugiej części przytoczonego fragmentu znalazła się aluzja do literackiego stereotypu szewca, który funkcjonuje w polskiej rzeczywistości po dziś dzień. Jego korzeni należy poszukiwać w legendzie o Dratewce i Smoku Wawelskim, w której przebiegły szewczyk posługuje się sprytem wynikającym z jego pozycji i uwarunkowań społecznych, nie zaś mądrością czy inteligencją. Dodatkowo zawód szewca obrósł w kulturze polskiej licznymi stereotypami. Szewc kojarzy się zwyczajowo z osobą biedną (stąd powiedzenie „szewc bez butów chodzi”) i często głupią jak przysłowiowy but, który stanowi podstawę jego pracy. Obraz ten został pogłębiony i zmodyfikowany przez znany doskonale w polskich kręgach kulturowych dramat Witkacego pt. *Szewcy*, w którym autor przedstawia osoby wykonujące ten fach w opozycji do władzy arystokracji. W dziele Witkacego mistrz szewski jest jednak osobą inteligentną, filozofem, który poszukuje ideałów. To jego dwaj czeladnicy wykazują się brakiem intelektu. W rezultacie zacytowany fragment zawiera implicytną aluzję do stereotypowej wizji szewca jako postaci literackiej, wizji utrwalonej w polskiej kulturze. Jednocześnie słusznym wydaje się być stwierdzenie, że wzmianka o dwóch czeladnikach szewskich

może stanowić intertekstualną aluzję do wspomnianego dramatu Witkacego. Zatem fragment, mimo że leksykalnie nieskomplikowany, stanowi poważny translatorski problem. Oba pre-teksty (historia Dratewki i sztuka Witkacego), do których nawiązuje, to dzieła typowo polskie. W konsekwencji polski i hiszpański obraz szewca różnią się chociażby pod względem tradycji literackiej obu krajów. Postać, która posiada tyle konotacji w języku polskim, „niesie” wraz z sobą „bagaż” kulturowy i literacki, którego nie odnajdziemy w kulturze hiszpańskiej.

Fragment dotyczący czeladników szewskich nie został w przekładzie opatrzony dodatkowym wyjaśnieniem, którego zastosowanie wiązałoby się z wprowadzeniem przypisu, który to mógłby zakłócić lekturę czytelnika tekstu docelowego. W związku z tym nie sposób było oddać całości intertekstualnej aluzji do ukształtowanego przez literaturę i kulturę obrazu polskiego szewca. Niemniej jednak, w dialogu w języku hiszpańskim pojawia się odniesienie do charakterystycznej dla literatury hiszpańskiej postaci łotrzyka, czyli *pícaro* i powstałego w jej ramach gatunku powieści pikarejskiej, zwanej też łotrzykowską. Postać *pícaro*, bohatera, który pochodzi z niskich klas społecznych i posługuje się wrodzonym sprytem, aby przeżyć, jest pod wieloma względami zbieżna z funkcjonującą w polskiej literaturze charakterystyką szewca. Przekład rzeczownika „oszuści” (po hiszpańsku *tramposos, estafadores, timadores*) jako *pícaros* sprawia, iż utrata intertekstualnej aluzji zakorzenionej w kulturze polskiej zostaje częściowo zrekompensowana nawiązaniem do gatunku powieści pikarejskiej. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, iż jest to przykład kompensacji utraconej zawartości oryginału. Niemniej jednak przytoczony przykład kompensacji posiada pewne znamiona adaptacji, czyli strategii polegającej na zastąpieniu w przekładzie niezrozumiałego lub egzotycznego elementu kultury wyjściowej, pełniącym podobną funkcję elementem kultury docelowej, dostosowując tym samym tekst do potrzeb czytelnika tejże kultury.

Powracając do szewskiej tematyki, dosłowne nawiązanie do baśni o szewczyku Dratewce pojawia się w opowiadaniu z tomu *Miecz przeznaczenia* pt. *Granica możliwości*, w którym drużyna złożona z krasnoludów, ludzi, wiedźmina i czarodziejki Yennefer stara się zneutralizować złotego smoka. Jednym z uczestników wyprawy jest mistrz szewski Kozojed z Hołopola, którego pomysłem na zabicie smoka było podrzucenie mu zatrutej owcy:

Co tak patrzycie? – spytał **Kozojed**. – Bierzmy się do roboty, trzeba uradzić, czym napchamy ścierwo, żeby gad skapiał co rychlej. Musi to być coś, co jest strasznie jadowite, trujące albo zgniłe.

– Aha – przemówił krasnolud wciąż z uśmiechem. – Coś, co jest jadowite, paskudne i śmierdzące. Wiesz co, **Kozojed**? Wychodzi, że to ty. (*Miecz przeznaczenia*, 57)

– ¿Qué miráis? – preguntó **Comecabras** – . Vamos al tajo, hay que decidir con qué rellenamos el cebo, para que el bicho la palme cuando antes. Ha de ser algo que sea muy venenoso, tóxico o corrompido.

– Ajá – habló el enano, todavía sonriéndose – . Algo que sea venenoso, asqueroso y apestoso. ¿Sabes qué, **Comecabras**? ¿Resulta que eso eres tú? (*La espada del destino*, 43)

W przytoczonym wyjątku z rozmowy uczestnicy wyprawy naradzają się, w jaki sposób najlepiej poradzić sobie ze smokiem. W dyskusję włącza się szewc Kozojed, który kiedyś podobno zgładził smoka, podsuwając mu zatrutą owcę, i proponuje podobną metodę. Jego propozycja nie spotyka się z entuzjazmem kompanów, o czym świadczy odpowiedź krasnoluda Yarpaena Zigrina. Postać Kozojeda została stworzona na podstawie krakowskiej legendy o Smoku Wawelskim i szewczyku Dratewce. Sapkowski wykorzystuje tym samym powszechnie znaną w Polsce baśń i tworzy bohatera stanowiącego parodię Dratewki, czyli przygłupiego i zarozumiałego mistrza szewskiego, który wszystkich chciałby wypychać siarką:

– Zamknij jadaczkę, Boholt – krzyknął Jaskier zacierając ręce. – Patrz, Eyck idzie do szarży! Psiakrew, ale będzie piękna **ballada**!

– Hurra! wiwat Eyck! – krzyknął ktoś z grupy łuczników Niedamira.

– a ja – odezwał się ponuro **Kozojed** – ja bym go jednak dla pewności napchał siarką. (*Miecz przeznaczenia*, 61)

– Cierra la boca, Boholt – gritó Jaskier, frotándose las manos–. Mira ¡Eyck va a la carga! ¡Ah, su perra madre, será un bonito **romance**!

– ¡Hurra! ¡Viva Eyck! – gritó uno del grupo de arqueros de Niedamir.

– Pues yo – saltó sombrío **Comecabras** –, yo, no obstante, para estar seguro, le hubiera inflado de azufre. (*La espada del destino*, 46)

Sapkowski uzyskuje efekt komiczny, który jest wynikiem wprowadzenia postaci będącej intertekstualnym dialogiem z tytułowym bohaterem baśni o szewczyku Dratewce oraz gry z oczekiwaniami czytelnika, który spodziewał się sprytnego i sympatycznego młodzieńca, a w zamian poznaje zarozumiałego „chłopka-roztropka”. Można z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że w przekładzie na język hiszpański wspomniana relacja między opowiadaniem Sapkowskiego a dobrze znaną polską legendą zanika. Utrata jest bezpośrednio związana z nieznaną legendą o tym, w jaki sposób szewc pokonał Smoka Wawelskiego. Jedynie czytelnik przekładu będący prawdziwym pasjonatem polskiej kultury mógłby rozpoznać ową intertekstualną zależność oraz zrozumieć ukrywającą się za nią parodię.

Nawet bez znajomości pre-tekstu, do którego nawiązuje Sapkowski w opowiadaniu *Granica możliwości*, komentarze Kozojeda wprowadzają dodatkowy element humorystyczny. Bohater wykazuje bowiem szczególne zainteresowanie wypychaniem wszystkiego i wszystkich trucizną, co, zgodnie z filmową zasadą, iż powtarzanie pewnego elementu może dać efekt humorystyczny, śmieszy tak w oryginale, jak w przekładzie na język hiszpański.

Dodatkowym elementem komicznym jest nazwisko „Kozojed”. Warto nadmienić, iż nazwisko to istnieje w rzeczywistości i jest szczególnie popularne w Czechach, jednakże w języku polskim powoduje liczne skojarzenia (podobnie jak to ma miejsce w przypadku wielu innych czeskich słów). Użycie specyficznych imion własnych to jedna z cech stosowanej przez pisarza onomastyki. Jak stwierdził Maciej Szelewski, Sapkowski posługuje się imionami intencjonalnymi w postaci przydomków i przezwisk, aby przekazać dodatkową informację na temat bohatera, ale i w celu uzyskania dodatkowego efektu humorystycznego (por. 2003: 127-128). „Kozojed”, z punktu widzenia polskiego czytelnika, może stać się intencjonalnym przydomkiem, opisującym osobę, która „zjada kozy”, przy czym rzeczownik „koza” posiada liczne znaczenia i nie koniecznie musi odnosić się do zwierzęcia domowego. Zatem „Kozojed” to nie tylko „miłośnik koźliny”, ale i „miłośnik wesołych dorastających panien” zwanych potocznie „kozami” lub „zjadacz zeschniętej wydzieliny z nosa”, co jest wyjątkowo obrzydliwym zwyczajem małych dzieci, osób niedojrzałych lub cierpiących na nerwicę natręctw. Czeskie nazwisko „Kozojed” konotuje liczne znaczenia w umyśle przeciętnego polskiego czytelnika. Dlatego też tłumacz staje w tym przypadku przed decyzją: przetłumaczyć to nazwisko, czy pozostawić je w wersji oryginalnej.

W tej części analizy warto przyjrzeć się założeniom teorii przekładu w kwestii tłumaczenia imion własnych⁸⁹. Jak stwierdził jeden z hiszpańskojęzycznych badaczy, Esteban Torre, nazwy własne, w tym antroponimy, nie posiadają uniwersalnej wartości konotacyjnej, służą najczęściej celom identyfikacyjnym, mogą pełnić także rolę apelatywną. Antroponimy nie powinny więc sprawiać trudności tłumaczowi, który mógłby ograniczyć się do ich transferu lub naturalizacji (por. Torre, 1994: 99). Mimo to często spotykanym zabiegiem tłumaczeniowym jest zastąpienie nazwy własnej wyrazem ekwiwalentnym w języku docelowym. Technika ta jest użyteczna wówczas,

⁸⁹ O problematyce przekładu nazw własnych na języki obce pisało wielu znanych badaczy i teoretyków przekładu jak: Virgilio Moya (2000), Elżbieta Skibińska (2000) lub Piotr Stalmaszczyk (2000).

gdy nazwa własna należy do tak zwanej grupy „imion znaczących”, stosowanych przez autora w celu wywołania określonych skojarzeń. Problem „znaczących imion własnych” rozwijają i uzupełniają inni teoretycy przekładu, jak Krzysztof Hejwowski, który stwierdza, iż podział imion własnych na „znaczące” i „nie znaczące” nie jest do końca udany, każde imię własne bowiem coś znaczy, jest zatem „znaczące”. Teoretyk używa w zamian określenia „intencjonalne imiona własne”, które w tym kontekście wydaje się bardziej uzasadnione (por. Hejwowski, 2004: 91) i ten właśnie termin wydaje nam się znacznie bardziej adekwatny i mniej problematyczny.

Technika zastąpienia intencjonalnego antroponimu lub innego imienia własnego poprzez ekwiwalent w języku docelowym staje się możliwa, a nawet pożądana, gdy nazwa własna użyta w oryginale nabiera specyficznego znaczenia, stanowi nieodłączną część gry językowej lub wprowadza element humoru (np. w momencie pojawienia się się zabawnych przydomków i przezwisk). Są to częste antroponimiczne zabiegi w prozie Andrzeja Sapkowskiego. Autor używa antroponimów, które określają jednocześnie cechy postaci opatrzonej danym imieniem lub przydomkiem. W większości przypadków powołuje się na neologizmy strukturalne (tworzy je samodzielnie) lub semantyczne (nadaje nowe znaczenie istniejącym już jednostkom leksykalnym). Tłumacz podejmujący się ich przełożenia musi więc najpierw rozszyfrować intencję autora, a jeżeli antroponim został użyty w konkretnym celu (innym niż tylko nadanie postaci danego imienia) nie może jedynie przenieść go z języka oryginału do języka docelowego. W podobnej sytuacji Peter Newmark (1995: 290) proponuje technikę, która polega na stworzeniu adekwatnej i ekwiwalentnej nazwy własnej w języku przekładu. Pozwoli to oddać w pełni wartość tłumaczonego tekstu. Hejwowski przestrzega jednak, iż „w przypadku elementów nacechowanych kulturowo (...) nie może być mowy o identyczności reakcji odbiorców oryginału i przekładu. Imię własne pochodzące z kultury wyjściowej będzie zwykle budzić znacznie więcej skojarzeń u odbiorców oryginału” (2004: 93). Nie oznacza to jednak, iż nie należy owych intencjonalnych imion własnych przekładać na język obcy. Tłumaczowi wolno pokusić się o zastąpienie intencjonalnego antroponimu-neologizmu innym, wymyślonym na potrzeby wykonywanego przekładu.

Nazwisko „Kozojed” jest jednym z intencjonalnych imion własnych, które zawierają w sobie cechy pojawiającej się w danym opowiadaniu czy fragmencie powieści postaci. W przekładzie na język hiszpański tłumacz konsekwentnie zastępuje

tę nazwę własną jej hiszpańskojęzycznym odpowiednikiem *Comecabras* powstałym z połączenia czasownika *comer* („jeść”) i rzeczownika *cabras* („kozy”). Warto jednak dodać, iż hiszpański rzeczownik *cabra* nie jest tak wieloznaczny jak jego polski odpowiednik, nie odnosi się bowiem ani do dziewczyny, ani do zaschniętej wydzieliny z nosa, zatem hiszpańskojęzyczny czytelnik tekstu docelowego postrzega postać o przydomku *Comecabras* jako „miłośnika koźliny”, bez dodatkowych znaczeń, które implikuje „Kozojed”. Niemniej jednak należy podkreślić, iż hiszpański neologizm brzmi dziwacznie, a w konsekwencji zabawnie, co sprawia, iż zamysł autorski zostaje w tekście docelowym zachowany.

W przekładzie drugiego z przytoczonych fragmentów z Kozojedem w roli głównej pojawia się ciekawy element, który ma częściowo charakter intertekstualny. W tekście wyjściowym Jaskier wykrzykuje „ale będzie piękna ballada”, odnosząc się do wierszowanego utworu liryczno-epickiego o poczynaniach rycerzy walczących ze smokiem, który zamierza w najbliższej przyszłości stworzyć i wyśpiewać. Mimo że w języku hiszpańskim gatunek ballady jako utworu liryczno-epickiego jest znany, o czym świadczyć może chociażby istnienie słownikowego odpowiednika polskiej nazwy tego gatunku: *balada*, w przekładzie tłumacz decyduje się zastąpić gatunek ballady, bardziej zakorzenioną w kulturze docelowej romancą: *será un bonito romance*. Romanca jako gatunek jest pokrewna balladzie, jest to również utwór liryczno-epicki pełniący podobną funkcję i przeznaczony do melorecytacji, powstał on i zdobył szczególną popularność w Hiszpanii na przełomie XVI i XVII wieku. Jest to zatem przykład adaptacji w przekładzie. Jeżeli ballada jest popularniejsza w kulturze wyjściowej, chociażby ze względu na klasyczny i powszechnie znany zbiór *Ballady i romanse* (1822) Adama Mickiewicza, którego publikacja to symboliczny początek Romantyzmu na ziemiach polskich, w Hiszpanii znacznie bardziej tradycyjną i rozpowszechnioną formą jest romanca, która powstała ze słynnych kastylijskich pieśni o czynie (por. Sławiński, 2008: 477).

Drugim, wspomnianym już opowiadaniem, które w swej konstrukcji i poruszanych wątkach nawiązuje przede wszystkim do powszechnie znanych i typowo polskich pre-tekstów, jest *Kraniec świata*. Tekst opiera się na popularnych podaniach o dobrze znanym w polskiej kulturze diable zwanym Rokitą. W analizowanym opowiadaniu Geralt i Jaskier docierają do wioski na tytułowym krańcu świata, której mieszkańcy wierzą, iż są ofiarami psot diabła. Mimo że ani wiedźmin, ani poeta nie

wierzą w istnienie prawdziwych diabłów i biorą ludzkie opowieści za wymysły czy zbyt bujną wyobraźnię, postanawiają przeprowadzić małe śledztwo. Tym samym trafiają na trop, ale nie diabła, tylko stworzenia znanego jako „silvan” lub „rokita”. Nadanie psotnikowi takiej, a nie innej nazwy sprawia, iż można zaryzykować stwierdzenie, iż Sapkowski zainspirował się ludowymi podaniami słowiańskimi o diable zwanym „Rokita” lub „Boruta”. Jak wyjaśnia Zygmunt Gloger (por. 1985: 180), ludy słowiańskie żyjące na terytoriach dzisiejszej Polski wierzyły w istnienie ducha zwanego „czart”, „borowy”, „borowiec”, który, wraz z chrystianizacją tych terenów, został utożsamiony z szatanem, a przez podobieństwo fonetyczne nadano mu męskie imię „Boruta”. Czart ten zwykł żyć w dziuplach drzew, a szczególnie upodobał sobie typ wierzby zwanej „rokita”, stąd otrzymał przydomek „Rokita”. Zgodnie z ludowymi podaniami Rokita jest postacią, która uwielbia psoty, jego ulubionym zajęciem jest straszenie ludzi w nocy. W rezultacie postać Rokity stała się typowo polskim, ludowym obrazem diabła. Sapkowski natomiast stworzył na podstawie podań i baśni polskich⁹⁰ swojego silvana-rokitę o imieniu Torque. Całe opowiadanie *Kraniec świata* jest zatem intertekstualną grą z czytelnikiem i jego wiedzą na temat legend o diabłach polskich.

Wprawdzie w kulturze hiszpańskiej, podobnie jak w większości kultur, istnieje obraz diabła i innych demonów, różnica między hiszpańskim a polskim folklorem jest znacząca. W przypadku przekładu opowiadania *Kraniec świata* tłumacz staje przed wyborem odpowiedniej strategii. Może pozostawić oryginalnego „Rokitę” jako element egzotyczny, który czytelnik przekładu uzna najprawdopodobniej za część kreacji świata *fantasy* lub zaadaptować polskiego diabła na potrzeby rzeczywistości kulturowej tekstu docelowego, co wiąże się jednakowoż z denacjonalizacją tekstu wyjściowego (por. Bednarczyk, 2001: 63-64). Po tym krótkim wprowadzeniu warto sprawdzić, jakie rozwiązanie zostało wybrane w praktyce:

Babka, z trudem opanowując drżenie ręki, przewróciła kilka stronic. Wiedźmin i poeta schylili się nad stołem. W samej rzeczy, na rycinie figurował miotacz kulek, rogaty, włochoaty, ogoniasty i złośliwie uśmiechnięty.

– **Diabło** – wyrecytowała babka. – Także zwany **rokita** albo **silvan**. Przeciw chudobie a domowej gadzinie szkodnik wielki i uprzykrzony. Chceszli go z Opola wygonić, tako uczyni... (*Ostatnie życzenie*, 187)

⁹⁰ W ludowych podaniach psotnik Rokita daje się łatwo nabrać śmiertelnikom. Szczególnie kobiety świetnie radziły sobie z oszukiwaniem diabła. Więcej na ten temat znajduje się na przykład w zbiorze pt. *Żywoty diabłów polskich* autorstwa Witolda Bunikiewicza, Wydawnictwo Poznańskie, 1985.

La abuela, moviendo las manos con dificultad, volvió unas cuantas páginas. El brujo y el poeta se inclinaron sobre la mesa. En efecto, en el grabado figuraba el lanzador de bolitas, cornudo, peludo, con su cola y su sonrisa perversa.

– **Diablo** – recitó la abuela –. Ítem nombrado **cojuelo** o bien **silván**. Contra las posesiones y las bestias de corral es grande dañino y enfadoso. Si se lo quiere echar de los campos, hay que tal obrar... (*El último deseo*, 167)

Jak można zaobserwować, porównując przedstawiony fragment oryginału z tekstem docelowym w języku hiszpańskim, w przekładzie dochodzi do modyfikacji „diabelskiego” elementu. W pierwszej kolejności podkreślić należy zmianę rejestru w tekście docelowym. W tekście wyjściowym babka używa bliżej nieokreślonego archaizowanego języka stylizowanego na mowę wiejską i wykreowanego przez Sapkowskiego na potrzeby opowiadania. Świadczą o tym takie elementy leksykalne jak „diabeł” lub „takoż”. Charakterystyka językowa tego fragmentu oryginału zostaje zachowana w przekładzie jedynie częściowo, a wyjątkowo sugestywny rzeczownik „diabeł” został zastąpiony współczesną i poprawną formą hiszpańską *diablo*. Jednakże znacznie bardziej interesujące okazuje się tłumaczenie nazwy „rokita”, która w tekście docelowym została zastąpiona wyrazem *cojuelo*, nawiązującym do hiszpańskiej tradycji literackiej. W kulturze hiszpańskiej niejaki *diablo cojuelo* (czyli „kulawy diabeł”) był demonem tak niesubordynowanym, że sam pan piekiel nie był w stanie znieść jego psot i strącił go na Ziemię, przez co diabeł stał się chromy, stąd jego przydomek *cojo* lub *cojuelo* („kulawy”). Warto dodać, iż zastosowanie w przekładzie nazwy *cojuelo* wprowadza intertekstualną aluzję do hiszpańskiego dramatu z XVII wieku pt. *El diablo cojuelo* autorstwa Luisa Veleza de Guevary. Sztuka zyskała światowe uznanie dzięki późniejszej francuskiej adaptacji Lesage’a. Zastąpienie „rokity” przez *cojuelo* to ilustratywny przykład strategii adaptacji kulturowej, która polega na wprowadzeniu elementu kultury przekładu w miejsce zawartości charakterystycznej dla kultury oryginału (por. Bendarczyk, 2001: 63; Dąmbaska-Prokop, 2000: 27-30). Niemniej jednak zaprezentowany przykład strategii adaptacji pozwala zachować w przekładzie na język hiszpański zarówno charakterystykę postaci silvana Torque, jak i element intertekstualnej gry z czytelnikiem, chociaż użyty w tekście wyjściowym pre-tekst należący do kultury polskiej zostaje zastąpiony pre-tekstem charakterystycznym dla literatury i kultury docelowej.

W dwóch pierwszych tomach cyklu: *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia*, występuje intertekstualność na wszystkich możliwych poziomach. Pojawiają się różnorodne relacje typu tekst-tekst, tekst-gatunek oraz tekst-tekst kultury.

W tłumaczeniu przytoczonych przykładów, które ilustrują zastosowane w obu tomach strategie translatorskie, można zaobserwować konsekwencję i rzetelność tłumacza, który stara się zachować możliwie największą ilość oryginalnych aluzji intertekstualnych. Zadanie nie sprawia większych trudności, jeżeli tekst wyjściowy nawiązuje do powszechnie znanych tekstów tak zwanej kultury globalnej, jakimi są na przykład baśnie autorstwa Braci Grimm czy Charlesa Perraulta. Znacznie bardziej problematyczne w przekładzie okazuje się wykorzystanie przez autora oryginału elementów strukturalnych i wątków zaczerpniętych z legend znanych i popularnych jedynie w obrębie kultury docelowej i kultur ościennych. Tego typu elementy zostały w przekładzie (w większości przypadków) zaadaptowane do potrzeb hiszpańskiego odbiorcy i zastąpione ekwiwalentami kulturowymi, dzięki czemu tekst wyjściowy zachowuje cechującą oryginał intertekstualność, chociaż pozbawiony zostaje części nawiązań do kultury ojczystej autora. Wyjątek stanowi opowiadanie *Wiedźmin*, które swą konstrukcją nawiązuje do *Strzygi* Zmorskiego. W tym przypadku tłumacz nie może zaadaptować tekstu tak, aby związek intertekstualny stał się oczywisty dla czytelnika przekładu, gdyż wiązałoby się to z koniecznością modyfikacji struktury i fabuły całego utworu, co jest sprzeczne z głównymi założeniami przekładu. Niemniej jednak warto pamiętać, jak pisze Magdalena Roszczynialska, iż „wykreowany przez autora świat ogarnięty jest żywiołem baśni” (2002: 183) i tę cechę oryginału można było w przekładzie na język hiszpański zachować.

Saga o wiedźminie stanowi obszerny materiał badawczy, a intertekstualność przejawia się nie tylko w opowiadaniach, ale także we wszystkich tomach przygód Geralta z Rivii. Warto zatem przyjrzeć się funkcji i występowaniu tego typu nawiązań w powieściach należących do wiedźmińskiego cyklu, chociaż z jednym zastrzeżeniem. Jako że badanie związków intertekstualnych w prozie Andrzeja Sapkowskiego mogłoby z łatwością przerodzić się w temat niejednej monografii, w niniejszej części rozprawy wybór przykładów z powieści Sapkowskiego został ograniczony do najbardziej ilustratywnych i operatywnych dla wyznaczonego w tym rozdziale celu: analizy intertekstualności z perspektywy literatury popularnej i popkultury opierającej się na repetycji.

Nawiązania intertekstualne występujące w pięciu powieściach wchodzących w skład wiedźmińskiego cyklu mają zupełnie inny charakter niż te, które występują w opowiadaniach. Aluzje do innych tekstów, należących najczęściej do kanonu literatury

polskiej i światowej, najczęściej odnajdujemy w wypowiedziach bohaterów, w które autor zreżymuje fragmenty, cytaty i parafrazy. Sapkowski upodobał sobie powszechnie znane teksty należące do literatury europejskiej, a w szczególności do literatury francuskiej, której dogłębną znajomość Sapkowski prezentuje w tekście *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini* (2001).

Fragment 1

– Wiedźmini, wyjaśnili agenci, mają tak wrażliwy system nerwowy, że pod wpływem tortur natychmiast umierają, albowiem jak się obrazowo wyrazili, **żyłka im w mózgu pęka**. (*Czas pogardy*, 25)

– Los brujos, aclararon los agentes, tienen un sistema nervioso tan delicado que mueren inmediatamente al ser sometidos a tortura o bien, como tan gráficamente expresaron, **se les explotan las venillas del cerebro**. (*Tiempo de odio*, 22)

Fragment 2

– Pomyśleć tylko, że były czasy, kiedy i mnie zdarzało się dowiedzieć tego czy owego od uroczej Yennefer. **Ach, gdzie są niegdysiejsze śniegi?** (*Czas pogardy*, 119– 120)

– Has de saber, solamente, que hubo momentos en los que a mí también me fue dado enterarme de esto o de lo otro de labios de la bella Yennefer. **Ah, ¿dónde están las nieves de antaño?** (*Tiempo de odio*, 84)

Przedstawione cytaty stanowią jasne nawiązania do dwóch kluczowych dzieł francuskiej literatury Średniowiecza. We fragmencie 1 pojawia się wzmianka o krwotocznym udarze mózgu, wywołanym przez pęknięcie żyły lub tętniaka. W polskim języku potocznym często pojawia się groźba „bo ci pęknie żyłka w mózgu”. Fragment 1 implicytnie (a może nawet potencjalnie) nawiązuje do *Pieśni o Rolandzie*. W przytoczonym wyjątku mowa jest o śmierci w wyniku pęknięcia żyłki w mózgu. W ten właśnie symboliczny sposób umiera Roland, który nie zostaje raniony przez żadnego z podstępnych muzułmanów, z którymi walczy, a odnosi trwały uszczerbek na zdrowiu w wyniku zbytniego wysiłku podczas dęcia w róg zwany Olifantem. Fragment 2 natomiast zawiera prawdopodobnie najpopularniejszy cytat z ballady François Villona pt. *Ballada o paniach minionego czasu* (fr. *Ballade des dames du temps jadis*), która wchodzi w skład *Wielkiego Testamentu*. Poeta zadaje w swej balladzie pytanie „Lecz gdzie są niegdysiejsze śniegi?” (w oryginale *Mais où sont les neiges d’antan!*). Fragment ten wyraża nostalgię za minionymi czasami, stanowi jeden z najbardziej znanych przykładów literackiego motywu przemijania *ubi sunt*, a jednocześnie powszechnie znaną sentencję, która przeniknęła także do popkultury. Wprawdzie w tekście wyjściowym mamy do czynienia z cytatem nieoznakowanym (nie pojawiają się wyraźne markery intertekstualności jak kursywa, cudzysłów, przywołanie autora sentencji),

zdanie jest na tyle rozpoznawalne, iż nie wymaga dodatkowych wskaźników intertekstualnego nawiązania.

W przekładzie fragmentu 2 na język hiszpański opisane intertekstualne nawiązanie do *Wielkiego Testamentu* Villona pozostaje nienaruszone, a tłumacz zastępuje polskojęzyczny wers ballady francuskiego autora, analogicznym wersem w wersji hiszpańskojęzycznej. Na uwagę zasługuje jednak przekład intertekstualnej implicytnej aluzji z fragmentu 1. W oryginale pojawia się zakamuflowane odniesienie do *Pieśni o Rolandzie*, które jest możliwe do rozszyfrowania dzięki zastosowaniu liczby pojedynczej „żyłka im w mózgu pęka” (nie zaś, jak wskazywałaby logika, „żyłki im w mózgu pękają”). Zastosowanie liczby pojedynczej sprawia, iż czytelnik zaznajomiony z treścią *chanson de geste* skojarzy śmierć bohatera pieśni z przytoczonym fragmentem wypowiedzi⁹¹. W przekładzie na język hiszpański odnotować można natomiast zmianę liczby rzeczownika „żyłka”. Jeżeli w oryginale rzeczownik pojawia się w liczbie pojedynczej, w przekładzie dochodzi do nieznaczonej modyfikacji i wprowadzenia liczby mnogiej: *se les explotan las venillas del cerebro* (dosł. „pękają im żyłki w mózgu”). Rozwiązanie zastosowane w tekście docelowym jest logiczne, mowa jest bowiem o grupie wiedźminów, a nie o jednym konkretnym osobniku, stąd poprawienie oryginału pod względem logicznym wydaje się zasadne. Jednakże wprowadzona zmiana sprawia, iż implicytna aluzja do śmierci Rolanda w przekładzie staje się jeszcze mniej wyraźna. Chociaż warto dodać, iż skojarzenie analizowanego wyjątku z *Pieśnią o Rolandzie* dotyczyć może jedynie tych, którzy pokusili się o przeczytanie tekstu w oryginale, a mikrokontekst, w którym usytuowane jest nawiązanie nie aktywizuje kontekstu literackiego. Tego typu nawiązanie Anna Majkiewicz nazywa nie implicytnym, ale potencjalnym, gdyż jego identyfikacja „jest uzależniona od kompetencji odbiorcy” (2008: 141). Nawet rozpoznane przez czytelnika nawiązanie stanowi jednak swego rodzaju ozdobnik, a wyrażenie „pęknie mi żyłka w mózgu” na stałe zagościło już w potocznej

⁹¹ por. *Chanson de Roland*, strofa (lai) CXXXIV: *Par mi la buche en salt fors li cler sancs:/ De sun cervel le temple en est rumpant* (2003: 181), Wydawnictwo Droz, Genève. (przekład na współczesny język francuski: *Par la bouchele sang jaillit, clair, /De son cerveau la tempe se rompt*, przekład Tadeusza Boya Żeleńskiego: „Z ust jego tryska jasna krew. Skroń mu pęka.” (*Pieśń o Rolandzie*, 1994, Warszawa: PIW)). W tekście starofrancuskim powiedziane zostało dosłownie, iż „z jego mózgu skroń pęka” niewątpliwie chodzi o pęknięcie żyłki prowadzącej od skroni do mózgu. Nawiązanie nie jest być może eksplicytne, ale Sapkowski w swoim kompendium wiedzy o literaturze *fantasy: Rękopis znaleziony w smoczniej jaskini* (2001) wykazuje się głęboką znajomością średniowiecznych tekstów francuskich, w tym *Pieśni o Rolandzie*.

polszczyźnie (a także hiszpańszczyźnie) jako synonim skrajnego podenerwowania lub wysiłku, nie budzi już zatem bardziej rozbudowanych skojarzeń historyczno-literackich.

W przedostatnim tomie sagi pt. *Wieża jaskółki* Sapkowski nawiązuje w wielu elementach (jak nazewnictwo, charakterystyka postaci i ich zachowanie) do tradycji błędnych rycerzy oraz do dwutomowego dzieła znanego pod skróconym tytułem *Don Quijote de la Mancha* lub po prostu *El Quijote* (1605, 1615), którego autorem jest hiszpański mistrz Miguel de Cervantes Saavedra. We wspomnianej części cyklu pojawia się postać Rycerza Szachownicy, który nie może wyjawić swojego imienia, gdyż złożył śluby:

– To nie jest mój rodowy herb – zabuczał wyjaśniająco. – To są inicjały mej suzerenki, księżnej pani Anny Henrietty. Ja zwę się **Rycerzem Szachownicy**. Jestem rycerzem błędnym. Imienia mego i klejnotu nie wolno mi wyjawiać. Uczyniłem ślub rycerski. **Na honor**, jeszcze raz dzięki ci za pomoc, kawalerze.

(...)

– **Ja, widzicie, jestem błędny. Ale na honor, nie obłąkany!** O, jest mój koń. Chodź tu, Bucefał! (*Wieża jaskółki*, 252– 253)

– Este no es el escudo de mi linaje – zumbó aclarándolo –. Son las iniciales de mi señora, la condesa Anna Henrietta. Yo me llamo el **Caballero del Ajedrez**. Soy caballero andante. No me está permitido revelar mi nombre ni mis atributos. Hice juramento de caballero. **Por mi honor**, de nuevo, gracias por la ayuda, caballero.

(...)

– **Yo, como veis, soy un andante. ¡Mas mi honor no tiene mella!** Oh, aquí está mi caballo. Ven aquí, Bucéfalo. (*La torre de la golondrina*, 201)

Przytoczony fragment przedstawiający Rycerza Szachownicy stanowi intertekstualną aluzję do przygód najbardziej znanego błędnego rycerza, Don Kichota, którego postać przekształciła się w jedną z ikon współczesnej popkultury. Jest to typowe nawiązanie tematyczne poprzez przejęcie znanego motywu literackiego, które charakteryzuje się implicytnością wskaźników intertekstualnej aluzji (por. Majkiewicz, 2008: 111). Sapkowski przywołuje w przedstawionej scenie całą literacką tradycję błędnego rycerstwa. Nie można zapominać, że sam autor obu tomów powieści o zmyślnym szlachcicu z La Manchy inspirował się tradycją powieści rycerskiej takiej jak *Amadis z Walii* (1508) czy kataloński utwór Joanota Martorella pt. *Tirant Biały* (1490). Zatem, nawiązując do tradycji najślawniejszego hiszpańskiego błędnego rycerza, Andrzej Sapkowski tworzy bardziej złożoną sieć intertekstualnych relacji z kulturą rycerską i hiszpańską tradycją literacką. W ostatnim tomie *Sagi o wiedźminie* pt. *Pani jeziora*, Andrzej Sapkowski jednoznacznie wyjaśnia, do jakich pre-tekstów nawiązuje, wprowadzając ponownie postać Rycerza Szachownicy, który nazywa się Reynart de

Bois-Fresnes i „gdzieś tak pod koniec lutego poległ w utarczce z grasantami na przełęczy Cervantesa (...). Anarietta uhonorowała go pośmiertnie orderem” (*Wieża jaskółki*, 467).

Nawiązanie do powieści Cervantesa widoczne jest nie tylko w konstrukcji postaci błędnego i niezdarnego rycerza, ale również w zastosowanym słownictwie. Tytuł Rycerza Szachownicy przypomina inne rycerskie przydomki z *Don Kichota*: Rycerz Smutnego Oblicza, Rycerz Białego Księżyca lub Rycerz Zwierciadeł. Podobnie jak Don Kichot, także Rycerz Szachownicy przedstawiony jest w sposób komiczny. Jak dodaje Mirosława Siuciak, charakteryzując element nawiązania do tradycji błędnego rycerstwa:

Komizm sytuacyjny jest w opisie tego środowiska wzmocniony specyficzną kreacją językową, która w dużej mierze opiera się na stylizacji zbliżonej bardzo do *Trylogii* Sienkiewicza i wzbogaconej o ośmieszający element rycerskiego ceremoniału (wplątane w każdym zdaniu wykrzyknienie „na honor!”). (2003: 102)

W rezultacie cała konstrukcja postaci Rycerza Szachownicy stanowi intertekstualną grę z tradycją powieści rycerskiej, najbardziej znanym dziełem Miguela de Cervantesa, a jednocześnie z polską powieścią historyczną Henryka Sienkiewicza.

Przekładna hiszpański przytoczonych wypowiedzi Rycerza Szachownicy, jak i wszystkich innych pojawiających się w tomach sagi, na język hiszpański nie nastrocza większych problemów. Aluzje i nawiązania zostały zachowane w tekście docelowym, podobnie jak intertekstualna gra z czytelnikiem. Warto podkreślić bowiem, iż skoro w tekście wyjściowym autor nawiązuje do klasycznych dzieł literatury hiszpańskiej, nawiązania te są równie (jeżeli nie bardziej) czytelne dla odbiorcy kultury docelowej. W wersji hiszpańskojęzycznej zachowana została również konsekwencja w przekładzie wykrzyknienia „na honor”. W tekście docelowym za każdym razem pojawia się w tym miejscu *por mi honor* (dosł. „na mój honor”).

Jedyny problem, na który warto zwrócić uwagę, wynika z niemożności przetłumaczenia gry językowej, która pojawia się w tekście wyjściowym. Rycerz Szachownicy stwierdza bowiem: „jestem błędny (...) nie obłąkany”. W tym zdaniu wykorzystana została gra słowna opierająca się na relacji „błędny-obłąkany”. Jednak w języku hiszpańskim błędny rycerz to *el caballero andante*, czyli dosłownie „rycerz chodzący”, co uniemożliwia odwzorowanie oryginalnej gry słownej w przekładzie. Tłumacz stara się jednak stworzyć własną zabawę językową: *como veis, soy un andante. ¡Mas mi honor no tiene mella!*, czyli dosłownie: „jak widzicie, jestem *andante*, ale mój honor na tym nie cierpi”. W języku hiszpańskim bowiem słowo *andante* w funkcji rzeczownika jest terminem muzycznym odnoszącym się do umiarkowanego tempa

„spokojnego kroku”. Pojawia się zatem gra słowna oparta na polisemii wyrazu *andante*, który w formie przymiotnikowej odnosi się do błędnego i błędzącego rycerza, jednakże jako rzeczownik poprzedzony rodzajnikiem, oznacza rodzaj spokojnego, umiarkowanego tempa. W tekście docelowym można ową językową igraszkę zrozumieć jako wyznanie Rycerza Szachownicy, który stwierdza, że mimo że działa w wolnym tempie (jako *caballero andante*), nie stanowi to plamy na jego honorze. Analizując nadal ten sam fragment i jego przekład, warto zauważyć, iż koń rycerza zwie się Bucefał (po hiszpańsku *Bucéfalo*), co stanowi jasne nawiązanie do historii i postaci Aleksandra Wielkiego, którego ukochany koń nosił to samo imię. To właśnie na cześć swego wiernego rumaka nazwał Aleksander jedno z założonych przez siebie miast Bukefałą.

Intertekstualne nawiązania do kanonu literatury światowej, zarówno dosłowne, jak i ukryte, nie stanowią zatem translatorskiego problemu w przypadku przekładu powieści Andrzeja Sapkowskiego na język hiszpański. Niemniej jednak komplikacje mają miejsce, gdy pisarz decyduje się na wykorzystanie w swej twórczości elementów literatury i kultury polskiej, które nie są znane poza granicami kraju:

– **Daj, ac ja pobruszę**, a ty skocz do piwnicy po piwo. Przecież musi tu gdzieś być ukryty loszek, a w tym loszku antałek. Mam rację ślicznotko? (*Wieża jaskółki*, 103)

– **Dame, yo me lo daré vueltas**, y tú baja al sótano a por cerveza. Seguro que hay aquí algún escondrijo oculto y en el escondrijo un barrilete. ¿Me equivoco, guapa? (*La torre de la golondrina*, 85)

Przedstawiona wypowiedź Jaskra stanowi oczywistą dla większości polskich odbiorców trawestację najstarszego znanego i zapisanego zdania w języku polskim „Daj ac ja pobrusze, a ty poczywaj”, które znalazło się w *Księdze henrykowskiej* z 1270 roku (por. Siuciak, 2003: 102). Sapkowski używa początku zdania, a jego koniec „a ty poczywaj” zastępuje bardziej rubasznym „a ty skocz do piwnicy po piwo”. Jest to zatem tak zwany cytat nieoznakowany realizowany w postaci parafrazy modyfikującej. Zdanie to, powszechnie znane, a nawet można pokusić się o określenie go mianem „kultowego”, stanowi specyficzny element gry autora z czytelnikiem i jego wiedzą na temat historii języka polskiego. Przenosząc tekst oryginalny poprzez przekład do innej kultury, tak ścisła relacja z wyjściowym obszarem kulturowym ulega zatraceniu. Pierwszym znanym zapisem w języku kastylijskim są bowiem tak zwane *Glosas Emilianenses* (po polsku *Glosy Emiliańskie*), czyli pochodzące najprawdopodobniej z X wieku zapiski na marginesie łacińskich kodeksów, które z najstarszym zapisem języka polskiego nie mają nic wspólnego. Biorąc zatem pod uwagę głębokie zakorzenienie fragmentu w kulturze,

literaturze i języku polskim, uzyskanie adekwatnego efektu w przekładzie na hiszpański lub jakikolwiek inny język jest niezwykle trudne, jeżeli nie niemożliwe. W tekście docelowym w języku hiszpańskim obserwujemy zatem całkowitą neutralizację nawiązania intertekstualnego. Tłumacz ograniczył się jedynie do oddania sensu zdania, które pasuje do mikrokontekstu, czyli scenki, w której Jaskier nalega, iż koniecznie musi się napić i pragnie nawet wyręczyć w pracach córkę bartnika, jeżeli ta przyniesie mu upragnione piwo. Niemniej jednak nie wszystkie przytoczenia aktywizują kontekst historycznoliteracki, tak jak w przytoczonym przykładzie, cytowanie niczym nie wyróżnia się w strukturze narracyjnej tekstu. Tego typu przywołania pre-tekstów pełnią raczej funkcję intelektualnego ozdobnika (por. Majkiewicz, 2008: 91).

Zupełnie odmiennym, ale równie ciekawym przejawem intertekstualności w powieściach Andrzeja Sapkowskiego są liczne motta, czyli cytaty znajdujące się przed tekstem utworu lub jego fragmentu, które odzwierciedlają zamysł autora lub stanowią antycypację tematu poruszonego w dziele, rozdziale, fragmencie (por. Sławiński, 2008: 325). Jednakże sama kwalifikacja motta, zwanego też epigrafem, w obrębie zjawiska intertekstualności sprawia pewne problemy, o czym wspomina Magdalena Roszczynialska:

Jest więc motto czymś przekraczającym kategorie, jakąś anomalią, czymś „pomiędzy”? Niewątpliwie jest jednym z przejawów intertekstualności, natomiast jego sposób istnienia w tekście jest chwiejny. (2004: 142)

Wprawdzie Gerard Genette zaklasyfikował motta jako przejawy paratekstualności, jednakże, jak już zostało wspomniane, inni teoretycy zanegowali podział relacji intertekstualnych dokonany przez francuskiego badacza, wprowadzając jednocześnie własne klasyfikacje (por. Majkiewicz, 2008: 14-15). W głównej mierze ta niejednorodność terminologiczna sprawia, iż epigrafy trudno umiejscowić w ramach zjawiska, jakim jest intertekstualność. Niemniej jednak, niezależnie od terminu, jakim nazwany zostanie związek między tekstem zapożyczającym, a mottem, nie można zaprzeczyć, iż ów związek istnieje, a zatem istnieje również relacja intertekstualna między tekstem właściwym a poprzedzającym go epigrafem. Fakt ten jest niezwykle istotny z punktu widzenia teorii i praktyki przekładu literackiego, gdyż motta nie można w procesie tłumaczenia pominąć, jest ono nie tylko wyodrębnione graficznie, ale i opatrzone stosownym „bibliograficznym” podpisem.

W przypadku analizy *Cyklu o wiedźminie* warto na wstępie zaznaczyć, iż żadne z opowiadań stanowiących formę wstępu do historii przedstawionej w pięciu kolejnych

powieściach, motta nie posiada. W przypadku tych krótkich form literackich motta wydają się jednak zbędne, gdyż gra autora z czytelnikiem przejawia się poprzez wariacje na temat motywów i schematów baśniowych. Zastosowanie dodatkowych epigrafów mogłoby zatem zepsuć element zaskoczenia, gdy czytelnik zdaje sobie sprawę z baśniowo-legendarnych nawiązań. Znacząca liczba epigrafów (w pięciu tomach znalazło się ich aż 64) pojawiają się dopiero w powieściach. Jak precyzuje Magdalena Roszczynialska, motta w *Cykle wiedzyńskim* stanowią charakterystyczny „splot kontekstów” złożony z nawarstwiających się i nakładających na siebie tekstów i cytatów:

Motta w pisarstwie Sapkowskiego mają właśnie charakter prowokacji: im ilość, miejsce występowania, funkcja intertekstualna, tekstowa spójność, język, gatunek (*genre*) przez nie reprezentowany, autorstwo bądź anonimowość, status ontyczny, rola pełniona w utworze – wszystko to podlega ironicznej grze. (2004: 144-145)

Warto również dodać, iż motta w powieściach z *Sagi o wiedźminie* podzielić można na epigrafy pochodzące z kanonu literatury światowej (Shakespeare, Markiz de Sade, J. R. R. Tolkien, Biblia) oraz cytaty zaczerpnięte z „utworów” będących wytworem fantazji autora jak *Mity i legendy ludów dawnej Północy* i *Bajki i klechdy*, oba dzieła autorstwa fikcyjnego Flourensa Delannoya, *Pół wieku poezji* spisane przez samego mistrza Jaskra lub sfingowana encyklopedia Effenberga i Talbota *Encyclopaedia Maxima Mundi* i wiele innych. Wprawdzie cytowanie stanowi jeden z najwyraźniejszych sygnałów zaistnienia relacji międzytekstowej, a motto jest oznaczone graficznie, lecz tego typu przywoływanie cudzych słów Anna Majkiewicz określa jako rodzaj tak zwanych „cytatów pustych”, przywołujących tekst nieistniejący w rzeczywistości pozajęzykowej, czyli „pseudocytatów” (por. 2008: 78-80). W tomie *Wieża jaskółki*, wśród mott poprzedzających rozdział piąty pojawia się jednocześnie cytat z *Księgi Rodzaju*, wypowiedź J. R. R. Tolkiena oraz fragment zaczerpnięty z dzieł fikcyjnego lekarza, filozofa, badacza i alchemika, Vysogoty z Corvo, który, uciekając przed prześladowaniem, schronił się na bagnach i opiekował ranną w walce ze Skellenem Ciri:

Kto przelewa krew człowieka, tego krew przez człowieka będzie przelana.

Genesis, 9;6

Wielu spośród żywych zasługuje na śmierć. A nie jeden z tych, którzy umierają, zasługuje na życie. Czy możesz ich nim obdarzyć? Nie bądź więc tak pochopny w ferowaniu wyroków śmierci. Nawet bowiem najmądrzejszy z Mędrców nie wszystko wie.

John Ronald Reuel Tolkien

Zaiste wielkiego trzeba zadufania i wielkiego zaślepienia, by **posokę lecącą z szafotu** nazywać sprawiedliwością.

Vysogota z Corvo (*Wieża jaskółki*, 159)

El que derramare sangre de hombre, por el hombre su sangre será derramada.

Génesis, 9:6

Muchos de entre los que viven merecen morir y algunos de los que mueren merecen la vida. ¿Puedes devolver la vida? Entonces no te apresures a dispensar la muerte, pues ni el más sabio conoce el fin de todos los caminos.

John Ronald Reuel Tolkien

Ciertamente, hace falta grande orgullo y grande ceguera para llamar justicia a **un cadáver que cuelga en un cadalso**.

Vysogota de Corvo (*La torre de la golondrina*, 129)

Przytoczone motta piątego rozdziału tomu *Wieża jaskółki* stanowią ilustratywny przykład gry epigrafami. Obok dwóch tekstów pochodzących z poza-powieściowej rzeczywistości pojawia się cytat z utworu jednego z bohaterów *Sagi o wiedźminie*, Visogoty z Corvo, dzięki czemu zaciera się granica między światem czytelnika a paralelnym światem wiedźmina. Teksty, które odbiorca traktuje jako kanoniczne funkcjonują na równi z utworami będącymi kreacją Sapkowskiego, co nadaje sadze charakterystyczną wielowymiarowość. Magdalena Roszczynialska dodaje, iż motta w *Cyklu o wiedźminie* nie służą jedynie ustanowieniu horyzontu interpretacyjnego, ale:

To wyraz marketingowych strategii obliczonych na kuszenie autorem przystrojonym w szaty „poety uczonego” i uwodzenie czytelnika możliwością obcowania z literaturą wysoką; taki czytelnik odczuwa (odczuwać powinien), że z wyżyn kulturalnych spływa na niego splendor. (2004: 152-153)

Przekład mott w większości sprawiać większych problemów niż tłumaczenie tego, co po nich następuje. W przypadku epigrafów zaczerpniętych z literatury światowej (znakomita mniejszość), część występuje w języku oryginalnym, część w języku polskim, jak cytaty z Biblii oraz wypowiedź Tolkiena, wówczas, jak możemy przypuszczać, tłumacz jest zobowiązany znaleźć źródło cytowania w języku docelowym, stosując tym samym podobną technikę, co autor oryginału. Tłumaczenie mott pochodzących z utworów stworzonych na potrzeby sagi przez samego autora nie sprawia takich komplikacji. Na uwagę zasługuje jednak przekład cytatu z Vysogoty z Corvo. W języku hiszpańskim dochodzi do dosyć dowolnej interpretacji wyrażenia „posokę lecącą z szafotu”. W zamian w wersji hiszpańskojęzycznej pojawia się *un cadáver que cuelga en un cadalso* (dosł. Ciało, które zwisa z szafotu). Problem interpretacyjny wynika z wieloznaczności rzeczownika „szafot”, który oznacza stelaż, rusztowanie, które służyło do wykonywania egzekucji przez ścięcie, czasami powieszenie. Jednakże w języku polskim wyraz ten powszechnie kojarzony jest z gilotyną, do wieszania bowiem służy szubienica (po hiszpańsku *la horca*). Zatem „szafot” to jedynie rusztowanie i podest, który po egzekucji zwykł ociekać posoką. Taki obraz proponuje Sapkowski, przytaczając

zдание Vysogoty. W języku hiszpańskim w miejsce zalanego krwią podestu, mamy obraz zupełnie inny – zwisającego z szafotu ciała. Dowolność przekładu fikcyjnych tekstów i fikcyjne relacje intertekstualne, mimo że nie wymagają od tłumacza poszukiwań, mogą jednak stać się translatologicznym problemem i doprowadzić do przesunięć znaczeniowych. Warto jednak podkreślić, że skoro są to utwory, które nie istnieją w rzeczywistości poza-tekstowej, żaden czytelnik nie jest w stanie zauważyć drobnych nieścisłości. W odróżnieniu od cytatów z utworów kanonicznych, w przypadku cytatów będących kreacją Sapkowskiego, sprawdzenie ich poprawności jest możliwe jedynie poprzez porównanie tekstu docelowego z przekładem.

Prawdopodobnie najciekawszym przykładem gry Sapkowskiego z mottami i naruszania tym samym spójności tekstowej, przekraczania granic formalnych i kompozycyjnych tekstu rozdziału, jest epigraf poprzedzający trzeci rozdział tomu *Wieża jaskółki*:

Często stawiano mi pytanie, jak to się stało, że zdecydowałem się spisywać me wspomnienia. (...) Poprzednio różnych udzielałem wyjaśnień i łągałem nierzadko, teraz atoli prawdzie oddam hołd, albowiem dziś, gdy mi włos pobierał i przerzedził tego, wiem, że prawda to cenne ziarno, łez zaś - niegodne plewy. A prawda jest taka: ewenementem, który wszystkiemu dał asumpt, któremu zawdzięczam pierwsze zapiski, z jakich zaczęto się formować późniejsze dzieło mego życia, było przypadkowe znalezienie papieru i ołówka wśród rzeczy, które ja i moi kompani ukradliśmy z lyrijskich wojskowych taborów. Zdarzyło się to...

Jaskier, *Pół wieku poezji* (*Wieża jaskółki*, 74)

A menudo me preguntan por qué me decidí a escribir mis reminiscencias. (...) Anteriormente solía dar diversas explicaciones y no pocas veces mentí, mas ahora hago honor a la verdad puesto que hoy, cuando los cabellos se me han encanecido y se han hecho más ralos, sé que la verdad es un grano precioso, la mentira, en cambio, no es más que salvado huero. Y la verdad es ésta: el acaecimiento que a todo oliera pábulo, al que le debo las primeras anotaciones, con las que se empezó a conformar la obra de mi vida, fue el hallar casualmente papel y pluma entre las cosas que yo y mis compañeros robamos en los acantonamientos militares lyrios. Esto sucedió...

Jaskier, *Medio siglo de poesía* (*La torre de la golodrina*, 63)

Cały następujący po przedstawionym epigrafie rozdział został zbudowany na podstawie wymienionych w motcie zapisków Jaskra (oznaczonych w tekście kursywą), jednak, gdy tekst rozdziału ponownie przedstawiany jest z perspektywy głównego narratora, czytelnik dowiaduje się, na czym polegają kłamstwa poety, który tworzy *Pół wieku poezji* z myślą o tantiemach, jest to dzieło zaprogramowane na potencjalny zysk, niewynikające z przypadkowego odnalezienia papieru, o czym świadczyć może chociażby rozmowa o jego tytule:

– Z tych oto notatek – Jaskier zademonstrował napchany papierem tubus – powstanie dzieło mego życia. Memuary, noszące tytuł *Pięćdziesiąt lat poezji*.

– Bzdurny tytuł – stwierdził sucho Cahir. – Poezja nie ma wieku. (*Wieża jaskółki*, 89)

– De estas notas – Jaskier les mostró un tubo lleno de papeles – surgirá la obra de mi vida. Unas memorias que llevarán el título de Cincuenta años de poesía.

– Vaya un título idiota – afirmó Cahir ásperamente. – La poesía no tiene edad. (*La torre de la golondrina*, 74)

Zarówno przekład motta, jak i dalsza rozmowa Jaskra z towarzyszami podróży zostały doskonale oddane w języku hiszpańskim. Tym samym w tekście docelowym zachowana została charakterystyczna dla Sapkowskiego gra z czytelnikiem, któremu autor każe na każdym kroku weryfikować oczekiwania względem lektury. *Saga o wiedźminie* jest dzięki temu bogatsza, atrakcyjniejsza i bardziej pochłaniająca. W przytoczonych przykładach, tak w oryginale, jak w przekładzie na hiszpański, dochodzi do ciekawej transgresji, która w pewnym sensie sprawia, że motto zyskuje podobny status, co sam tekst główny. Pojawiają się zatem dysonans między tym, co pisze Jaskier w swych memuarach, a sytuacją inicjującą powstanie *Pół wieku poezji*, przedstawioną przez główny podmiot mówiący w powieści.

Mamy do dyspozycji dwie alternatywy i wzajemnie wykluczające się relacje o tym samym fakcie (...) Obie są jednakowo ważne, obie 'prawdziwe', a sens rodzi się w konfrontacji członów oksymoronu. (Roszczynalska, 2004: 150)

Analiza wybranych fragmentów *Cyklu o wiedźminie* wykazała, iż Andrzej Sapkowski w swojej prozie często posługuje się intertekstualnymi nawiązaniem i aluzjami w celu podjęcia gry z tym, co było, ale także z odbiorcą, jego literackim doświadczeniem oraz czytelnickimi oczekiwaniami. Zabiegi te sprawiają, iż tekst staje się bardziej komunikatywny, absorbujący i atrakcyjny dla potencjalnego czytelnika, który dzięki skomplikowanej sieci intertekstualnych relacji jest w stanie czerpać przyjemność z odkrywania zastawionych na jego intelekt autorskich „pułapek”.

Intertekstualność dzieł Sapkowskiego przejawia się na wielu poziomach, od konstrukcji krótszych form opowiadań, po budowę postaci, wydarzeń czy zastosowanie epigrafów. Autor w swojej twórczości wykorzystuje grę w „znane-rozpoznane”:

Opowieści Andrzeja Sapkowskiego, stwarzając pozór utworów oryginalnych, są naznaczone piętnem wtórności, ponieważ ich tworzywo stanowią utrwalone wyobrażenia, co paradoksalnie jest jednym ze źródeł ich popularności, gdyż bestsellerami nie stają się nowatorskie arcydzieła, lecz utwory idealnie trafiające w oczekiwania odbiorców, ukształtowane na podstawie wcześniejszych lektur. (Kaczor, 2006: 125)

Dzieła polskiego mistrza *fantasy* wpisują się zatem w szersze zjawisko popkultury definiowanej jako kultura repetycji. Ich intertekstualność, wynikająca z zastosowania treści utrwalonych w kulturze, czyli poniekąd „kultowych”, czyni z nich bestsellery.

W rezultacie *Saga o wiedźminie* poprzez swoją popularność funkcjonuje w popkulturze, ale zastosowane w niej techniki repetycji oraz środki językowe (jak chociażby polifonia czy język *cool*) pozwalają sądzić, iż jest ona jednocześnie w pewnej mierze jej owocem. Dlatego też tak istotne jest oddanie w przekładzie możliwie największej ilości intertekstualnych nawiązań i aluzji, dzięki którym dzieło będzie mogło zacząć funkcjonować nie tylko w polisystemie literatury docelowej, ale także w docelowej popkulturze.

Jeżeli Andrzej Sapkowski uważany jest za jednego z ojców sukcesu polskiej literatury *fantasy* w kraju i poza jego granicami, tak Marek Krajewski to pisarz, który wskrzesił w Polsce zainteresowanie mrocznymi kryminałami usytuowanymi w konkretnym miejscu i specyficznym czasie. Taka jest właśnie seria powieści, których głównymi bohaterami są radca policyjny Eberhard Mock oraz międzywojenny Wrocław (czyli Breslau). Tomasz Lada na łamach „Gazety wyborczej” tak napisał o *Końcu świata w Breslau*:

We Wrocławiu-Breslau Krajewskiego piękno miesza się ze szpetotą tak, jak codzienność ze złem, jakie gotowi jesteśmy sobie wyrządzać. Miasto jest nie tylko niemym świadkiem historii. To także jej siła sprawcza. (2000)⁹²

Sam pisarz, z wykształcenia filolog klasyczny, w rozmowie ze Stanisławem Łubieńskim dla miesięcznika „Sukces” stwierdził, iż, łącząc pracę wykładowcy Uniwersytetu Wrocławskiego i autora poczytnych kryminałów, musiał na co dzień borykać się z atakami, tak ze strony neofilologów, jak i środowiska filologów klasycznych (por. Łubieński, 2003: 51-52). Jednakże wykształcenie autora oraz jego zamiłowanie do międzywojennego, niemieckiego Breslau, widać na każdej niemal stronie tworzonych przez niego powieści. Obok dań kuchni śląskiej, wyrażen i nazw ulic w języku niemieckim, czytelnik odnajduje również bogatą sieć intertekstualnych aluzji, nawiązań i relacji, które z jednej strony wskazują na tak zwaną „skazę zawodową” autora – łacinnika, z drugiej natomiast dodają powieści głębi i sprawiają, iż czytelnik czerpie z tekstu nie tylko fabularną, ale i czysto intelektualną przyjemność.

Warto podkreślić, iż Krajewski posługuje się mniej lub wyrażonymi jawnie odniesieniami do wybranych przez siebie pre-tekstów należących do kanonu literatury antycznej lub literatury niemieckiej. Pojawianie się międzytekstowych

⁹² Recenzja Tomasza Lada z „Gazety wyborczej” z 4 września 2003 roku jest dostępna w formie skanu na stronie autora <http://www.marekkrajewski.pl>.

i międzyliterackich odniesień jest w powieści *Koniec świata w Breslau* umotywowane faktem, iż główny bohater studiował filologię klasyczną na Uniwersytecie Wrocławskim i mimo że koleje jego losu sprawiły, iż został on radcą policyjnym, zamiłowanie do literatury w nim pozostało. Dlatego też Eberhard Mock do dzieł literackich często w swych przemyśleniach nawiązuje, a znane utwory towarzyszą mu w codziennym życiu. Jednocześnie Krajewski wmontowuje w narrację bardziej subtelne aluzje do mitologii greckiej czy Biblii.

Siatka relacji intertekstualnych stworzona przez autora jest gęsta, począwszy od przywrócenia formy mrocznych kryminałów, aż po erudycyjne wstawki w samym tekście. Kilka ilustratywnych przykładów nawiązań drugiego typu, wraz z zaproponowanymi przez Fernanda Otero Maciasa przekładami na język hiszpański, zostało umieszczonych w tabeli:

	<i>Koniec świata w Breslau</i>	<i>Fin del mundo en Breslau</i> (tłum. Fernando Otero Macías)
1.	Szkoda, że twój subtelny brat nie widzi ciebie, gdy czytasz Horacego i wzruszasz się przy <i>Cierpieniach młodego Wertera</i> . (s. 16)	Qué pena que tu hermano, tan fino él, no te vea cuando lees a Horacio y te emocionas con <i>Las penas del joven Werther</i> . (s. 16)
2.	Mock (...) rozpoczął mozolną wędrówkę po schodach, wpadając na Scyllę poręczy i Charybdę ścian, straszony przez Cerbera , który z wyciem i szczekaniem rzucał się w przedsionkach Hadesu za jakimiś zamkniętymi drzwiami. Mock, niepowstrzymany nawet syrenim śpiewem służącej (...) ani dziłą radością starego psa Argosa , dotarł do Itaki swej sypialni, gdzie czekała na niego wierna Penelopa . (s. 18)	Mock (...) empezó un penoso peregrinaje por las escaleras, chocándose con Escila del pasamanos y la Caribdis de la pared, aterrorizado por Cerbera , que aullaba y ladraba, fuera de sí, en la antesala del Hades , tras alguna puerta cerrada. Mock, a quien no consiguieron calmar siquiera los cantos de sirena de la criada (...) ni la salvaje alegría de su viejo perro Argos , arribó a la Ítaca de su alcoba, donde le aguardaba su fiel Penélope . (s. 18)
3.	-Nie może być przypadkowe – powiedział Mock do barmana udręczonego przez Weltschmerz . (s. 64)	-No puede ser fortuito – le dijo Mock al camarero torturado por su Weltschmerz . (s. 52)
4.	Mock (...) zastosował niezawodną metodę uspokajania nerwów: zaczął recytować w myślach Horacego <i>Exegi monumentum...</i> * (...) Kiedy Mock doszedł do słynnego <i>non omnis moriar</i> **, strażnik rzekł. (s. 85) (przypisy odautorskie: *„Wzniosłem pomnik...”; **„Nie wszystek umrę”.)	Mock puso en práctica el método infalible para aplacar sus nervios: empezó a recitar mentalmente la oda horaciana <i>Exegi monumentum...</i> * (...) Cuando Mock llegó al famoso: <i>non omnis moriar</i> **, el vigilante dijo. *(s. 68) (przypisy: *„Erigí un monumento”; **„No todo morirá”).
5.	Ja jestem tylko jego prorokiem (...) nie jestem godzien wiązać mu rzemyka u sandałów. (s. 240)	Yo soy tan sólo su profeta (...) no soy digno de atarle las correas de sus sandalias. (s. 188)

Przedstawione w tabeli cytaty można podzielić na dwie grupy: nawiązania do literatury antycznej i wątków biblijnych oraz przywołanie cech i tekstów charakterystycznych dla

Romantyzmu niemieckiego, który stanowił jeden ze wzorców dla ówczesnych poetów i pisarzy Europy. W obu przypadkach można zauważyć bardzo wyraźne wskaźniki nawiązania intertekstualnego: przypisy odautorskie, podawanie konkretnego tytułu dzieła lub imion postaci. Wszystkie cytaty zostały ponadto w odpowiedni sposób oznakowane z poziomu narracji. W pierwszym przytoczonym fragmencie pojawia się tytuł jednego z najbardziej znanych utworów Johanna Wolfganga Goethego *Cierpienia młodego Wertera*, który jest jedną z ulubionych lektur Eberharda Mocka, przy której zazwyczaj twardy i szorstki radca policyjny wzrusza się i roztkliwia. Zacytowanie tego konkretnego tytułu ma na celu pokazanie wielowymiarowości postaci głównego bohatera, który pod maską oschłego i konkretnego policjanta kryje wrażliwe na uroki literatury serce niespełnionego filologa. Dzieło, które pojawia się w tekście wyjściowym należy do kanonu literatury światowej, zatem przekład tytułu na język hiszpański jest poniekąd automatyczny: *Las penas del joven Werther*, nie sprawia problemów tłumaczowi w przekładzie, nie powinien też stanowić przeszkody w odbiorze przez czytelnika kultury docelowej. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, iż przekład powieści Krajewskiego na język hiszpański został wykonany z uwzględnieniem potrzeb hiszpańskiego rynku wydawniczego, gdzie tytuł utworu Goethego brzmi *Las penas del joven Werther*. Jest to o tyle istotne, gdyż w krajach Ameryki Łacińskiej to samo dzieło funkcjonuje pod dwoma różnymi tytułami *Las desventuras del joven Werther* oraz *Las cuitas del joven Werther*. W rezultacie nawet taki szczegół jak przekład tytułu dzieła, które wyznaczało tendencje literatury światowej na przełomie XVIII i XIX wieku, może mieć znaczenie. Dla czytelnika hiszpańskiego zaproponowane przez tłumacza rozwiązanie jest oczywiste i naturalne, ale nie dla ogółu czytelników hiszpańskojęzycznych, którzy wprawdzie zrozumieją intertekstualne nawiązanie, ale zastosowany tytuł może, choć nie musi, wydać się im dziwny.

Drugie nawiązanie do niemieckiego Romantyzmu i częściowo do *Cierpień młodego Wertera* można zaobserwować w przykładzie 3, w którym nie pojawia się tytuł konkretnego dzieła, a dobrze znany termin „Weltschmerz”, czyli ból istnienia objawiający się depresją, melancholią, skłonnościami samobójczymi. Ponownie zastosowane w oryginale pojęcie nie sprawia najmniejszego problemu w tłumaczeniu na język hiszpański. W hiszpańszczyźnie, podobnie jak w języku polskim, funkcjonuje bowiem podobne zapożyczenie terminologiczne z języka niemieckiego, aby określić między innymi postawę „werteryzną”.

Pozostałe cytaty zamieszczone w tabeli stanowią obrazowe przykłady intertekstualnych nawiązań do pre-tekstów antycznych i biblijnych. Fragment 4 zawiera w sobie eksplicytne odniesienia do jednej z najbardziej znanych pieśni Horacego, poety Starożytnego Rzymu. W tekście wyjściowym pojawia się łaciński tytuł pieśni *Exegi monumentum...* oraz fragment *non omnis moriar* również po łacinie. Autor zdaje sobie jednak sprawę, iż być może nie każdy czytelnik skojarzy łaciński tytuł i fragment, dlatego na dole strony pojawiają się przypisy odautorskie tłumaczące łacińskie elementy na język polski. Przekład relacji intertekstualnej na hiszpański ponownie okazuje się stosunkowo mało skomplikowany. Jako że w tekście wyjściowym pojawiają się wyrażenia w języku obcym, tłumacz nie jest zobowiązany do ich tłumaczenia, a jedynie do transferencji owych obcojęzycznych elementów do tekstu docelowego, co można zaobserwować w tłumaczeniu czwartego fragmentu. W przekładzie, podobnie jak w oryginale, pojawiają się przypisy na dole strony. Tłumacz zachowuje wybraną przez autora konwencję i również odnajduje tłumaczenia łacińskiego tytułu i wersu pieśni na hiszpański, co jednak jest o tyle łatwe, iż intertekstualne nawiązanie jest jasne, wyrażone eksplicytnie.

Fragment 5 to przykład inspiracji wątkiem biblijnym. W powieści Krajewskiego pojawia się tajemnicza sekta *Sepulchrum mundi* przewodzona przez proroka Aleksieja von Orloffa, który stwierdza podczas jednego z wystąpień, iż nie jest mesjaszem, a prorokiem, który nie jest godzien „wiązać mu rzemyka u sandałów”. Wypowiedź von Orloffa nawiązuje do słów Jana Chrzciciela z Ewangelii według św. Łukasza:

Jan wyjaśnił wszystkim, mówiąc: "Ja was chrzczę wodą, idzie natomiast mocniejszy ode mnie i ja nie jestem godny, aby rozwiązać rzemień Jego sandałów. On was ochrzci w Duchu Świętym i w ogniu. (Łk 3,16)

Jednakże jest to jedynie parafraza przytoczonego fragmentu Nowego Testamentu, w dziele Krajewskiego pojawia się bowiem czynność „wiązania rzemyka”, nie zaś ewangeliczne „rozwiązanie”. W przekładzie na hiszpański zachowany został zarówno biblijny styl wypowiedzi, aluzja do Ewangelii św. Łukasza, jak i oryginalna zmiana perspektywy. W tekście docelowym, podobnie jak w oryginale, wypowiedź von Orloffa jest parafrazą biblijnych słów Jana Chrzciciela: *no soy digno de atarle las correas de sus sandalias*.

Fragment 3 jest jednym z najciekawszych przykładów wykorzystania intertekstualnych relacji i nawiązań w *Końcu świata w Breslau*. W zaprezentowanym

wyjątku pojawia się seria odniesień do mitologii greckiej. Jednakże nawiązania te nie są jedynie cytowaniami tytułów lub imion bohaterów powszechnie znanych mitów, cała scena jest bowiem skonstruowana na bazie porównań zachowań głównego bohatera z odpowiednimi scenami zaczerpniętymi z mitu o Odyseuszu, a zarazem *Odysei* Homera (zarówno mit, jak i epopeja odnoszą się do tej samej historii). Powrót do domu pijanego Mocka do czekającej nań żony Sophie porównany został do podróży Odyseusza, który przez dziesięć lat wracał do rodzinnej Itaki, gdzie czekała na niego wierna Penelopa. Podobnie jak Odys, Eberhard Mock musi przedostać się między Scyllą i Charybdą, czyli potworną poręczą i ścianą, oprzeć się syrenim śpiewom służącej i radości wiernego psa Argosa, aby dotrzeć do swojej Itaki, gdzie czeka na niego żona Penelopa-Sophie. Obraz ten, skonstruowany z wykorzystaniem elementów mitologicznych do opisu powrotu do domu pijanego męża, nie stanowi problemu przekładowego. W tłumaczeniu na język hiszpański pojawiają się jedynie hiszpańskojęzyczne odpowiedniki mitologicznych nazw własnych jak: *Penélope*, *Escila*, *Caribdis*, etc. To wystarczy, aby oddać intertekstualny charakter fragmentu, gdyż mitologia grecka oraz Odyseja Homera stanowią jedno z podstawowych tekstów kultury tak zwanego zachodniego świata, dobrze znane nie tylko Polakom, ale i Hiszpanom, stąd ani przekład, ani jego odbiór przez czytelnika kultury docelowej, nie różnią się w stosunku do oryginału i recepcji odbiorcy kultury wyjściowej.

Jak można było zaobserwować, Marek Krajewski stosuje intertekstualne nawiązania i aluzje z większą wstrzemięźliwością niż Andrzej Sapkowski, chociaż funkcja odniesień do innych tekstów pozostaje niezmienna. Dzięki odwołaniom do pretekstów utwór staje się bardziej komunikatywny i bogatszy. Wprawdzie Krajewski nawiązuje do tak zwanych lektur szkolnych i dzieł stanowiących kanon literatury światowej (co prawdopodobnie ułatwia pracę tłumacza), jednakże tego typu nawiązania pozwalają zaspokoić oczekiwania bardziej wymagającego czytelnika, który czuje intelektualną przyjemność, zdając sobie sprawę, iż pamięta, o czym były *Cierpienia młodego Wertera* i kojarzy główny temat horacjańskiej pieśni *Exegi monumentum...* Można jednocześnie przypuszczać, iż czytelnik tekstu docelowego w języku hiszpańskim będzie odczuwał podobną przyjemność podczas lektury powieści Marka Krajewskiego, jako że przywoływane w utworze teksty należą do tej części światowego dorobku kulturowego, który stanowi część wspólną dla kultury europejskiej, jeżeli nie ogólnoswiatowej.

W konsekwencji intertekstualność popularnych dzieł Andrzeja Sapkowskiego i Marka Krajewskiego sprawia, iż należą one do nurtu popkultury będącej kulturą repetycji. Obaj autorzy używają, z mniejszą lub większą częstotliwością, specyficznego intertekstualnego kodu, który wpisuje ich dzieła w tradycję literatury światowej, zapewniając im jednocześnie poczytność. Warto bowiem podkreślić, że to elementy rozpoznawalne, a nie nowatorskie, sprawiają, iż dany utwór literacki cieszy się popularnością wśród czytelników (por. Eco, 2008b: 235).

Literatura popularna podporządkowuje się zatem regułom rządzącym popkulturą, w której funkcjonuje, a koncepcja intertekstualności stanowi w rezultacie jeden z elementów, dzięki którym realizuje się reguła repetycji. Można więc zaryzykować stwierdzenie, iż intertekstualność literatury popularnej jest po części wynikiem mechanizmów działania popkultury, która wpływa na jej cechy i budowę, nie zapominając, iż jest to relacja obustronna i popkultura jest równie dobrze modelowana i modyfikowana przez literaturę popularną. Sytuacja ta posiada zatem swoje implikacje dla teorii i praktyki przekładu literatury popularnej na języki obce. Pod pewnymi względami zasady tłumaczenia tejże literatury nie różnią się od reguł rządzących przekładem literatury wysokoartystycznej:

Zadanie tłumacza w tym wypadku polega nie tylko na pieczołowitym oddaniu indywidualnego stylu autora, ale też na umiejętnym rozszyfrowaniu zakodowanych w tekście oryginału ukrytych aluzji i zapożyczeń oraz oddania tych zapożyczeń intertekstualnych w tekście przekładu. (Krysztosiak, 1996: 102).

Jednak w przypadku dzieł należących do literatury popularnej ukryte zapożyczenia intertekstualne pełnią dodatkową rolę polegającą na zatrzymaniu uwagi czytelnika, zainteresowaniu go lekturą i spełnieniu jego intelektualnych oczekiwań. Odpowiedni przekład większości intertekstualnych aluzji może mieć kluczowe znaczenie, aby tekst docelowy wywoływał adekwatną (choć nie identyczną) reakcję potencjalnego czytelnika, co sprawi, iż wzrośnie prawdopodobieństwo, że przekład zacznie funkcjonować w popkulturze docelowej w podobny sposób jak oryginał w popkulturze wyjściowej, a dzięki temu zyska sobie popularność i poczytność. Konkludując, można przytoczyć słowa Urszuli Dąbskiej-Prokop: „Przekład pomimo wszystko nie może być tylko imitacją czy reprodukcją, lecz zaczyna żyć własnym życiem po przetransponowaniu go, na pewnych warunkach w nieco *inny świat*” (2000: 103).

2.2. Przekład prozy Artura Péreza-Reverte⁹³ na język polski a problem intertekstualności

Hiszpańscy autorzy współczesnej prozy popularnej również nie stronią od aluzji i nawiązań do pre-tekstów na różnych poziomach, sprawiając, iż ich dzieła stają się intertekstualne, a w rezultacie ciekawsze dla odbiorcy, który podczas lektury doznaje intelektualnej przyjemności odkrywania, iż czytany przez niego tekst jest w rezultacie intertekstem wypełnionym odniesieniami do innych tekstów literackich, elementami parodii gatunków literackich lub nawiązaniem do szeroko pojętych tekstów kultury.

Arturo Pérez-Reverte jest jednym z tych współczesnych autorów popularnej hiszpańskiej prozy, którzy często korzystają z intertekstualnych zabiegów w celu wzbogacenia swoich utworów. Jego powieści zawierają liczne odniesienia do dzieł należących do kanonu literatury światowej w ramach relacji tekst-tekst. W powieści *Kapitan Alatryste*, pierwszym tomie z serii *Przygody kapitana Alatryste*, Pérez-Reverte zręcznie splota ze sobą różne i różnorodne głosy i style wypowiedzi, które ze sobą współgrają, tworząc charakterystyczny wielogłos, na który składają się nie tylko głosy narratora i bohaterów, ale i fragmenty zaczerpnięte z mniej lub bardziej znanych dzieł klasyków barokowej literatury hiszpańskiej jak: Francisco de Quevedo, Miguel Cervantes lub Lope de Vega (por. López de Abiada, 2000: 186)⁹⁴.

Akcja wspomnianej powieści rozgrywa się w siedemnastowiecznej Hiszpanii, za panowania Filipa IV. Główny bohater, Diego Alatryste, to podstarzały żołnierz, który żyje w Madrycie i utrzymuje się z realizowania drobnych zleceń polegających zazwyczaj na pojedynkach szermierczych lub zastawianiu zasadzek na konkretne osoby w równie konkretnym celu. Kapitan Alatryste jest wielkim miłośnikiem siedemnastowiecznego teatru hiszpańskiego, w szczególności twórczości Lopego de Vegi, znanego dramaturga i poety *Siglos de Oro*, a jednym z najlepszych przyjaciół głównego bohatera jest nikt inny,

⁹³ Również w powieściach *Cień wiatru* Carlosa Ruiza Zafóna oraz *Przygoda fryzjera damskiego* Eduarda Mendozy jedną z głównych technik „repetycji” jest tworzenie intertekstualnej sieci nawiązań wewnątrzliterackich. Niemniej jednak, jako że większość przykładów tego typu przywołań dotyczy pre-tekstów należących do szeroko pojętej kultury euroamerykańskiej lub stanowi grę z konwencją, przykłady te nie zostały ujęte w niniejszej rozprawie, z nadzieją, iż staną się przyczynkiem do kolejnych badań literaturoznawczych i translatologicznych.

⁹⁴ „En suma: *El capitán Alatryste* es un relato subyugador y fascinante, amén de una amena y original introducción a la política y a la cultura de una de las épocas más apasionantes de España. Se trata además de un relato bien escrito, en el que fluyen y confluyen sabiamente varios y variados tipos de discursos, con sensibilidad frente a los estilos que en él conviven: a las voces del narrador y del autor implícito se añaden versos (no importa si auténticos o apócrifos) de autores más o menos famosos, parodias literarias y el habla de los personajes.” (López de Abiada, 2000: 186)

jak wybitny barokowy poeta, Francisco de Quevedo. W rezultacie Pérez-Reverte wykorzystuje fakt usytuowania akcji swej powieści w XVII wieku, aby przedstawić sytuację społeczno-polityczną i kulturową Hiszpanii tamtych czasów w przystępnej dla czytelnika formie, hołdując zasadzie „uczyć bawiąc”. W powieści pojawia się zatem cała seria cytatów zaczerpniętych z utworów siedemnastowiecznych mistrzów hiszpańskiej poezji i dramatu. Dzięki tej pedagogicznej intertekstualności czytelnik jest w stanie lepiej zrozumieć rzeczywistość Madrytu Kapitana Alatryste, spojrzeć krytycznie na polityczno-społeczny aspekt historii ówczesnej Hiszpanii, ale jednocześnie docenić jej dorobek literacki i kulturowy (por. Guerrero Ruiz, 2000: 141).

W powieści *Kapitan Alatryste* sieć intertekstualnych nawiązań jest bardzo rozbudowana, dotyczy tak literatury, jak sztuk plastycznych czy elementów kultury siedemnastowiecznej Hiszpanii, niemniej jednak w tej części analizy skupimy się na wyjątkowo interesujących relacjach typu tekst-tekst. Pérez-Reverte wplata między narrację i dialogi fragmenty utworów napisanych przez współczesnych głównemu bohaterowi hiszpańskich pisarzy. Autor, tworząc swoją wizję postaci Francisca de Quevedo, nie omieszkiał nie wspomnieć o powszechnie znanym konflikcie między panem Francisco, a innym wybitnym poetą hiszpańskiego baroku, Gongorą:

Acababan de felicitar al poeta por unos versos que en realidad pertenecían a Luis de Góngora, su más odiado adversario en la república de las Letras, a quien acusaba de todo: de sodomita, perro y judío. Había sido un error de buena fe, o al menos eso parecía; pero Don Francisco no estaba dispuesto a pasarlo por alto:

*Yo te untaré mis versos con tocino
porque no me los muerdas, **Gongorilla**...* (El capitán Alatryste, 22)

Przybysze dopiero co głośno wychwalali naszego poetę za strofy, które w rzeczywistości wyszły spod pióra Luisa de Góngora*, ten zaś był najbardziej zniechęconym przeciwnikiem Quevedo w całej poetyckiej Rzeczypospolitej. Pan Francisco po wielokroć nie omieszkiał obrażać go najgorszymi w swych ustach obelgami: zwał go sodomitą, psem i Żydem. Omyłka w dobrej wierze, w każdym razie tak mogło się wydawać, jednakże przyjaciel mojego kapitana nie zamierzał puszczać tego płazem:

*Żebyś w me wiersze zębów wbić nie zdołał,
W boczek je włożę, mości **Gongorale**...*** (Kapitan Alatryste, 21)

przypisy od tłumacza: *Luis de Góngora y Argote (1561-1627) – jeden z najwybitniejszych poetów hiszpańskiego baroku. **Francisco de Quevedo, *Soneto contra Góngora* (Sonet przeciwko Gongorze). Jeżeli nie podano inaczej, wszystkie przekłady tekstów poetyckich pochodzą od tłumacza.

Przytoczony fragment stanowi doskonały przykład wplecenia w narrację powieści fragmentu *Sonetu przeciwko Gongorze* autorstwa Francisca de Quevedo, będącego

jednocześnie jednym z bohaterów *Przygód Kapitana Alatriste* oraz znakomitym poetą hiszpańskiego baroku. W zacytowanym urywku wspomniany został również Luis de Góngora, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli hiszpańskiego baroku, a jednocześnie poeta znany równie dobrze w Hiszpanii i poza nią. Wymienieni w powieści dwaj czołowi poeci hiszpańskich Złotych Wieków prowadzili ze sobą nieustanną wojnę na wiersze, czego przykładem jest zachowanie pana Francisca w chwili, gdy przypisane mu zostało autorstwo wersów napisanych przez Gongorę. W tym momencie, urażony Francisco de Quevedo odpowiada wierszem, który w Hiszpanii jest powszechnie znany. Obustronna niechęć obu panów jest bowiem, jeżeli nie jednym z ciekawszych, to z pewnością zabawniejszych aspektów poezji *Siglos de Oro*. Przytoczony w tekście oryginalnym sonet stanowi eksplicytne intertekstualne nawiązanie typu tekst-tekst poprzez cytaty *sensu stricto* z podaniem jego autora (por. Bolecki, 1998: 27). Tego typu nawiązanie do pre-tekstu stanowi najbardziej wyrazisty sygnał wskazujący na przywołanie, które Anna Majkiewicz nazywa intertekstualnością właściwą (por. 2008: 70). Na poziomie narracyjnym przedstawiona zostaje sytuacja wyjściowa, podany jest autor sonetu oraz osoba, przeciwko której utwór jest kierowany, co dodatkowo ułatwia pracę tłumacza. Według Boleckiego, tego typu uwagi metatekstualne, wskazujące na akcję cytowania także stanowią typ intertekstualności właściwej określanej jako „cytowanie *sensu largo*” (por. 1998: 27).

Przekładając fragment na język obcy, tłumacz powinien w pierwszej kolejności sprawdzić, z którego utworu Francisca de Quevedo pochodzi użyty przez autora tekstu wyjściowego wyjątek, a następnie sprawdzić, czy dzieło zostało uprzednio przetłumaczone na język docelowy:

Podobnie należałoby postąpić z cytatami z dzieł znanych autorów: tłumacz powinien posłużyć się istniejącymi przekładami, bo jego kolega po fachu, który miał do czynienia z całością utworu czy też większą częścią twórczości danego autora, z pewnością był lepiej przygotowany do tłumaczenia niż ktoś, kto ma przed sobą tylko krótki fragment tekstu w postaci cytatu. (por. Hejwowski, 2006: 80)

Jeżeli zatem przekład cytowanego dzieła funkcjonuje w kulturze docelowej, tłumacz powinien użyć tej wersji i oznaczyć to w odpowiedni sposób w przypisie. Jeśli jednak pre-tekst nie został przetłumaczony na język docelowy, wówczas tłumacz musi zaproponować swoją wersję tak, aby uzyskać adekwatny efekt w stosunku do tekstu wyjściowego.

W związku z przywołaniem pre-tekstu w tekście wyjściowym, w przekładzie przedstawionego fragmentu na język polski (autorem tłumaczenia jest Filip Łobodziński) pojawiły się dodatkowe przypisy od tłumacza, które wyjaśniają polskiemu czytelnikowi wprowadzone przez autora oryginału i powszechnie w Hiszpanii znane nazwiska barokowych poetów. W przytoczonym fragmencie dodatkowym objaśnieniem opatrzone zostało nazwisko Luisa de Gongory, jednakże wszystkie nazwiska znanych pisarzy, poetów, artystów, itp., zostały dokładnie wyjaśnione za pomocą przypisów w polskojęzycznej wersji powieści. Drugi pojawiający się w analizowanym fragmencie tekstu docelowego przypis odnosi się do przywołanego fragmentu sonetu Quevedo. Jest to pierwszy z wielu cytatów pojawiających się w powieści *Kapitan Alatryste*, stąd tłumacz zaznacza: „Jeżeli nie podano inaczej, wszystkie przekłady tekstów poetyckich pochodzą od tłumacza”. Tylko pewien fragment twórczości wybitnych hiszpańskich pisarzy i poetów barokowych doczekał się tłumaczeń na język polski. Dodatkową trudność stanowi fakt, iż Arturo Pérez-Reverte wplata w swoją powieść fragmenty tych utworów, które pasują do fabuły i koncepcji powieści. Są to zatem pre-teksty doskonale znane w Hiszpanii, ale nie koniecznie na tyle uznane poza jej granicami, aby doczekać się przekładów na przykład na język polski. W rezultacie większość eksplicytnych przywołań w postaci cytatów została w tekście docelowym przełożona na język polski przez tłumacza, co sprawia, iż stopień trudności takiego przekładu wzrasta.

Warto podkreślić rzetelność i nienaganność polskiej wersji językowej analizowanego fragmentu (jak i całej powieści), jednak pewne wątpliwości budzi przekład bezpośredniego zwrotu do adresata sonetu. W wersji wyjściowej pojawia się nacechowane pejoratywnie zgrubienie *Gongorilla*, które w tekście docelowym przełożone zostało za pomocą ekwiwalentu „Gongorała” (w mianowniku). W oryginale *Gongorilla* stanowi bezpośredni zwrot do Luisa de Gongory, w tekście docelowym zwrot ten brzmi: „mości Gongorałe”, a nie „mości Gongorało”. Druga forma jest, jak się zdaje, bardziej naturalna dla polskiej odmiany i być może doszło do błędu w druku lub drobnego przeoczenia.

Diego Alatryste jest wielkim miłośnikiem poezji i teatru Lopego de Vegi (w zasadzie Felixa Lopego de Vegi y Carpio), co także znajduje swoje odzwierciedlenie w tekście powieści. Kapitan często recytuje fragmenty dzieł swojego ulubionego pisarza, stąd w tekście nie mogło zabraknąć eksplicytnych intertekstualnych odniesień do konkretnych utworów mistrza Lope:

Lo hice copiando unos versos de Lope que había oído recitar varias veces al capitán, entre los de aquellas noches en que la herida de Fleurus lo atormentaba más de la cuenta:

*Aún no ha venido el villano
que me prometió venir
a ser honrado en morir
de mi hidalga y noble mano... (El capitán Alatriste, 54)*

Zabrałem się do dzieła i jałem spisywać wiersze Lopego, które niejednokrotnie kapitan przy mnie raczył był recytować, gdy nocami tana spod Fleurus doskwierała mu bardziej niż zwykle:

*Los ciaggle trzyma pod pieczką
Łotra, co chciał zaszczyt mieć
Na drodze napotkać śmierć,
Zacną mą dłonią usieczon... (Kapitan Alatriste, 52)*

W przytoczonym fragmencie ponownie zaobserwować można przejaw intertekstualności właściwiej. Cytat został oznaczony graficznie za pomocą kursywy, a nazwisko autora podane na poziomie narracji. Tym razem w tekście docelowym nie pojawiają się jednak przypisy od tłumacza. Tożsamość Lopego została w przekładzie wyjaśniona, gdy nazwisko wielkiego hiszpańskiego dramaturga pierwszy raz pojawiło się na kartach powieści (na stronie 12 polskiego przekładu). Przytoczony wiersz Lopego de Vega nie posiada tytułu, stąd i ta adnotacja nie musi pojawić się w przypisie, którego brak świadczy tym samym o braku uznanego i wcześniejszego przekładu utworu na język polski. Tłumaczenie i tego fragmentu poezji jest dziełem Filipa Łobodzińskiego. Niemniej jednak przytoczony kolejny cytat utworu XVII wiecznego hiszpańskiego autora wzbogaca powieść pod względem literackim i kulturowym, chociaż jego funkcja różni się w zależności od tego, czy mamy do czynienia z odbiorcą tekstu wyjściowego, który wspomniane dzieła i autorów uznaje za swoich, czy czytelnikiem kultury docelowej, który ma do dyspozycji jedynie przekład, a cytowane fragmenty są dla niego elementem nowym, należącym do „obcego” dorobku kulturowego, ale jednocześnie poszerzającym horyzonty intelektualne.

Kolejnym wybitnym twórcą, którego dzieło zostało zacytowane w powieści Artura Pérez-Reverte jest Pedro Calderón de la Barca:

A los que se refería Calderón (...):

*...Sufren a pie quedo
con un semblante, bien o mal pagados.
Nunca la sombra vil vieron del miedo,
y aunque soberbios son, son reportados.
Todo lo sufren en cualquier asalto;
sólo no sufren que les hablen alto. (El capitán Alatriste, 124)*

To o nich pisał Calderón (...):

... w każdej chwili spokój
Cenią, chociażby trzos ich pustką zionął.
Nigdy nie przyćmił im lęk nagły wzroki,
Dumę z nich każdy nieraz już powściągnął.
Znoszą cierpliwie wszelką kolej losu
Prócz ordynarnie łającego głosu.* (*Kapitan Alatryste*, 124)

przypis tłumacza: *Pedro Calderón, *El sitio de Breda* (Obleżenie Bredy).

W przytoczonym fragmencie narrator – Iñigo (służący Kapitana Alatryste, który opowiada o jego losach, stając się tym samym głównym narratorem cyklu powieści *Przygody Kapitana Alatryste*) przedstawia profil Diega Alatryste jako żołnierza i milczącego bohatera, który swoje przywiązanie do Hiszpanii manifestował czynem, a nie słowem. Wspomina jednocześnie swojego ojca, który „poległ w chwale pod królewskim sztandarem” (*Kapitan Alatryste*, 124). Refleksja ta sprawia, iż Iñigo przypomina sobie fragment dramatu Calderona, w którym hiszpański dramaturg opisuje właśnie tych bezimiennych bohaterów, którzy walczą i często oddają życie z miłości do Hiszpanii. Przytoczenie fragmentu sztuki jednego z najbardziej znanych dramaturgów hiszpańskich XVII wieku nie służy jedynie wykazaniu się erudycją, odczytaniem czy znajomością tych tekstów przez autora, nie jest to również czysty chwyt zaspokajający intelektualne wymagania bardziej wymagającego czytelnika. Użycie tego konkretnego cytatu wynika z kontekstu i wskazuje na niezwykłą popularność teatru w hiszpańskim społeczeństwie za czasów Filipa IV. Iñigo, prosty i biedny chłopak, pomimo braku dostępu do edukacji jest w stanie w naturalny sposób przytoczyć odpowiedni fragment dramatu *Obleżenie Bredy*, co doskonale obrazuje społeczno-kulturową rzeczywistość obrazowanych przez Péreza-Reverte czasów. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, iż posługiwanie się przez autora intertekstualnością właściwą w postaci cytatów z przywołaniem imion i nazwisk ich autorów pełni trzy podstawowe funkcje: możliwie najbardziej wiarygodne zobrazowanie kultury, literatury i społeczeństwa Hiszpanii w XVII wieku; zaspokojenie intelektualnych oczekiwań czytelnika, który w literaturze popularnej szuka rozrywki, ale nie na najniższym możliwym poziomie intelektualnym oraz, chociaż w mniejszym stopniu, wykazanie się dogłębną znajomością realiów barokowej Hiszpanii i rzetelnością przygotowań przed napisaniem i opublikowaniem powieści popularnej, a jednocześnie historycznej.

Przekład przytoczonego intertekstualnego fragmentu na język polski spełnia wszystkie trzy funkcje względem tekstu wyjściowego. Intertekstualność zostaje

zachowana i odpowiednio objaśniona, dzięki czemu czytelnik tekstu docelowego jest w stanie poznać wpływ hiszpańskiego teatru barokowego na życie społeczne, docenić rzetelną pracę przygotowawczą i erudycję autora oraz zaspokoić swoje intelektualne oczekiwania. Warto podkreślić również sumienną pracę tłumacza, który sprawdził źródło, z którego pochodzi zacytowany przez narratora fragment i umieścił stosowny przypis tak, aby odbiorca kultury docelowej mógł w pełni docenić intertekstualność danego wyjątku i całej powieści. Ponieważ w przypisie nie zostało podane, kto jest autorem przekładu *Obleżenia Bredy* na polski, oznacza to, że ponownie Filip Łobodziński dokonał przekładu wersów Calderona na język docelowy.

Przywołany, sześciowersowy fragment sztuki Calderona charakteryzuje się przemyślaną konstrukcją wersyfikacyjną. Pierwszy wers w wersji oryginalnej jest krótszy, szczęsi sylabowy, pozostałe pięć wersów to wersy jedenastosylabowe, wersy rymują się ze sobą według ściśle określonego schematu: aBABCC. W przekładzie na język polski wszystkie wyżej wymienione cechy zostały zachowane, począwszy od ilości sylab w wersach, a na schemacie rymów skończywszy. Nie wchodząc w zawiłe szczegóły wersyfikacyjne, tłumacz dołożył wszelkich starań, aby jak najdokładniej oddać w przekładzie doskonałość formy, która charakteryzuje twórczość Calderona, nie rezygnując jednocześnie z warstwy znaczeniowej. Pomimo drobnej „żonglerki” wersami, wydźwięk fragmentu pozostaje adekwatny w stosunku do tekstu wyjściowego, a jego znaczenie jest dopasowane do mikrokontekstu, w którym został umieszczony. Zachowana została zatem dominanta semantyczna tak przywołanego pre-tekstu, jak i całego fragmentu powieści, w którym ów pre-tekst zaczął funkcjonować.

W powieści Artura Pérez-Reverte obok cytatów zaczerpniętych z dzieł wybitnych przedstawicieli hiszpańskich *Siglos de Oro* umieszczone zostały wyjątki z utworów pisarzy mniej znanych:

Muchos años después todavía citaba ese lugar Agustín Moreto (...):

–*¡Que no sepáis salir de aquestas gradas!*
–*Amigo, aquí se ven los camaradas.*
Estas losas me tienen hechizado;
que en todo el mundo tierra no he encontrado
tan fértil de mentiras.

Y hasta el gran Don Miguel de Cervantes, que Dios tenga en lo mejor de su gloria, había escrito en su *Viaje al Parnaso*:

Adiós, de San Felipe el gran paseo,
donde si baja el turco o sube el galgo,
como en gaceta de Venecia leo. (El capitán Alatriste, 161-162)

Wiele lat później wspomina owo miejsce Agustín Moreto* (...):

- Czy pomóc ci opuścić mam te schody?
- Tu wszyscy zażyć mogą wszak swobody
I schodzą tutaj jak zauroczeni.
Na całym świecie nie znalazłem ziemi
Łgarstwu równie płodnej.

I nawet wielki Miguel de Cervantes (...) zapisał w swej *Podróży na Parnas*:

Bywajcie zacne schody Filipowe,
Gdzie jak z weneckiej dowiesz się gazety,
Czy Turek nie szykuje wojny nowej.** (*Kapitan Alatriste*, 159-160)

przypisy tłumacza: *Agustín Moreto (1618-1669) – jeden z ostatnich dramaturgów hiszpańskiego baroku. **Miguel de Cervantes Saavedra, *Viaje al Parnaso* (Podróż na Parnas).

W przytoczonym fragmencie znalazły się dwa cytaty. Pierwszy pochodzi z dramatu mniej znanego barokowego pisarza: Agustina Moreto, drugi zaczerpnięty został z twórczości Miguela de Cervantesa. Nazwiska autorów zostały eksplicytnie przywołane przez narratora, jak i tytuł dzieła: *Podróż na Parnas*. Jest to tak zwana intertekstualność właściwa, której przejawem się może być cytowanie fragmentu pre-tekstu wraz z podaniem nazwisk autorów i tytułu jednego z dzieł z poziomu narracji. Oba cytaty pełnią w swoim mikrokontekście konkretną funkcję. Narrator opisuje bowiem ulubione miejsca spotkań towarzyskich w XVII wiecznym Madrycie, z których najpopularniejszym są schody kościoła Augustianów pod wezwaniem świętego Filipa „położone między ulicami Correos, Mayor i Esparteros” (*Kapitan Alatriste*, 159). Narrator-Iñigo z premedytacją posługuje się fragmentami ze współczesnej sobie literatury, aby jego opowieść stała się dzięki nim bardziej wiarygodna. Przytaczając słowa z utworów Moreto i Cervantesa, Iñigo udowadnia, iż nie tylko on uznaje „schody Filipowe” za ważne miejsce wymiany informacji, wielcy twórcy literaccy podobnie opisują to samo miejsce. Intencje narratora zostają przez niego dodatkowo zwerbalizowane w tekście: „cytuje waszmościom te strofy, byście sami zmiarkowali, jaką sławą miejsce owo okryte było” (*Ibid.*, 160).

W przekładzie można ponownie odnotować użycie przypisów od tłumacza, który objaśnia, kim był mniej znany w Polsce dramaturg Agustín Moreto oraz podaje oryginalny tytuł cytowanego w tekście wyjściowym dzieła Miguela de Cervantesa. Brak informacji na temat autorów użytych przez tłumacza przekładów oznacza, iż ponownie za tłumaczenie wierszowanych fragmentów odpowiada sam Filip Łobodziński. Podobnie jak w przypadku przekładu przytoczonych już wyjątków z Calderona czy Lopego, i tym

razem można zaobserwować szczególną dbałość tłumacza o zachowanie nie tylko treści, ale i formy, tak istotnej w poezji i dramacie XVII wieku. W obu fragmentach zachowana zostaje struktura i rytm. Fragment z utworu Moreto w oryginale, podobnie jak w przekładzie, cechuje schemat rymów: AABBC. W języku polskim została oddana również długość oryginalnych wersów: 4 pierwsze, dłuższe, ostatni nieco krótszy. W przypadku fragmentu *Podróży na Parnas*, tak w wersji oryginalnej, jak w języku polskim, wersy mają po 11 sylab, a pierwszy wers rymuje się z trzecim, chociaż w przekładzie rym jest mniej dokładny, ale równie dobrze brzmiący („Filipowe” – „nowej”).

W powieści *Kapitan Alatriste* dominuje intertekstualność właściwa typu tekst-tekst przejawiająca się poprzez wplatanie w narrację cytatów oznaczonych graficznie za pomocą kursywy. Nazwiska autorów pojawiających się fragmentów, a czasami nawet tytuły utworów, zostały w powieści podane przez narratora, który tym samym wykazuje się wysokim stopniem znajomości barokowej literatury.

Użycie wielu różnorodnych intertekstualnych odniesień dopasowanych do fabuły powieści pomaga również wykazać, jak ważnym elementem społeczno-kulturowym Hiszpanii w XVII wieku były teatr i poezja. Dzięki temu zabiegowi tekst staje się bardziej wartościowy i ciekawszy, zaspokaja oczekiwania nie tylko tych czytelników, którzy cenią sobie wartką akcję i przygody spod znaku „płaszcz i szpada”, ale i grupy odbiorców bardziej wymagających pod względem przyjemności intelektualnej. Warto jednak podkreślić, iż proces przekładu tekstu wyjściowego na języki obce zmienia tę perspektywę.

Dla hiszpańskiego odbiorcy włączone w powieść fragmenty należą do kanonu literatury narodowej, z którą ten się pod pewnym względem identyfikuje. Dorobek pisarzy jak Lope de Vega, Calderón de la Barca czy Miguel de Cervantes stanowi podstawę hiszpańskiej kultury i tożsamości, ale jednocześnie są to postaci, które z kultury wysokiej przenikają do szeroko pojętej popkultury i stanowią obecnie rodzaj wysokiej klasy „towaru eksportowego”. Nazwiska autorów hiszpańskiego baroku i znaczna część ich dzieł zagościły na stałe na listach lektur obowiązkowych także poza granicami Hiszpanii, a utwory takich pisarzy jak Cervantes stały się częstym źródłem inspiracji, także dla twórców literatury popularnej. Jednak przeciętny polski czytelnik, mimo że kojarzy niektóre z wymienionych nazwisk, ma do nich zupełnie inny stosunek.

Są to dla niego elementy „obce”⁹⁵, które wymagają stosownego objaśnienia. Dlatego też polski przekład *Kapitana Alatryste* wychodzi naprzeciw potrzebom czytelnika kultury docelowej, który może nie posiadać wszystkich wymaganych informacji, aby w pełni docenić intertekstualność czytanej powieści. Stąd w tekście docelowym pojawia się umiarkowana ilość przypisów, które mają na celu ułatwić lekturę odbiorcy przekładu. Warto podkreślić, iż w przypisach znalazły się jedynie podstawowe informacje, które tłumacz uznał za niezbędne. Mając na względzie fakt, iż *Kapitan Alatryste* pozostaje powieścią popularną, dodatkowe objaśnienia nie powinny być zbyt obszerne, aby nie stanowiły przeszkody w odbiorze tekstu docelowego. Jednak, pomimo rzetelności przekładu, zmiana perspektywy odbiorczej tekstu docelowego w porównaniu z możliwą recepcją tekstu oryginalnego pociąga za sobą także zmianę interpretacyjną i poznawczą. Jeżeli dla czytelnika kultury wyjściowej wprowadzone intertekstualne nawiązania stanowią interesującą grę w „znane – rozpoznane”, tak dla odbiorcy kultury docelowej, fragmenty dzieł znanych twórców hiszpańskich *Siglos de Oro* są elementami najprawdopodobniej nieznanymi, a z pewnością „obcymi”. W rezultacie czytelnik kultury docelowej poznaje (i poszerza swoje horyzonty poznawcze) to, co czytelnik kultury wyjściowej rozpoznaje. Dlatego można stwierdzić, iż obecność przypisów w przekładzie jest jak najbardziej uzasadniona, mimo że powieść zaliczano do literatury popularnej.

Zastosowanie pre-tekstów w twórczości Artura Péreza-Reverte nie ogranicza się do serii *Przygody Kapitana Alatryste*. Pisarz nawiązuje do znanych utworów z kanonu literatury światowej także w pozostałych powieściach należących do jego literackiego dorobku. Najbardziej znane dzieła Péreza-Reverte łączą w sobie elementy kryminału, powieści przygodowej i historycznej. Dobrym przykładem typowej dla autora powieści jest *Szachownica flamandzka*, której akcja toczy się wokół dwóch głównych osi związanych, zgodnie z tytułem, z grą w szachy. Pierwsza z nich dotyczy przeszłości i znaczenia zagadkowej inskrypcji odkrytej przez główną bohaterkę, Julię, na obrazie *Partia szachów* autorstwa flamandzkiego mistrza Petera Van Huysa. Druga to współczesna bohaterom utworu seria morderstw, których autor rozpoczyna z Julią szachową rozgrywkę, kontynuując partię namalowaną na obrazie Van Huysa. Szachy

⁹⁵ Przekład uznawany jest przez wielu badaczy jako doświadczanie „obcego”. Wspominają o tym min. Antoine Bermnan czy Lawrence Venuti (2009 – *Współczesne teorie przekładu. Antologia*). Ovidi Carbonell i Cortés dodaje, iż czytać inne kultury oznacza czytać to, co implicytne w obcej kulturze, w przekładzie to, co „obce” w większości przypadków zostaje „oswojone”, a to, co eksplicytne, wyjaśnione (por. 1997: 144).

stanowią kluczowy element konstrukcji powieści i nic dziwnego, iż jeden z bohaterów recytuje fragment wiersza o tej tematyce:

Y Belmonte recitó, con largas pausas:

*También el jugador es prisionero
-la sentencia es de Omar- de otro tablero
de negras noches y de blancos días.*

*Dios mueve al jugador, y éste la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonías...? (La tabla de Flandes, 238)*

I Belmonte zaczął deklamować, robiąc długie pauzy:

*Lecz gracz jest także, tak jak oni, więźniem
(sentencja jest Omara) innej szachownicy,
w której dzień biały w czarnej nocy grzęźnie.*

*Bóg graczem rządzi, ten figurę trzyma.
Jaki bóg spoza Boga spisek rozpoczyna,
zmowę prochu i czasu, i snu, i agonii?** (Szachownica flamandzka, 229)
przypis tłumacza:* Jorge Luis Borges, Szachy, przeł. Krystyna Rodowska.

Et Belmonte se mit à réciter, avec de longs silences :

*Prisonnier, le joueur l'est aussi
- la sentence est d'Omar - d'un autre échiquier
de noires nuits et de blanches journées.*

*Dieu déplace le joueur, el celui-ci la pièce.
Quel Dieu derrière Dieu commence donc la trame
de poussière et de temps, de rêve et d'agonies... ? (Le tableau du Maître flamand, 200-201)⁹⁶*

W przytoczonym wyjątku Belmonte zaczyna deklamować fragment wiersza Szachy argentyńskiego poety i pisarza Jorge Luisa Borgesa. Przywołany utwór nie został jednak zidentyfikowany w tekście. Mimo to w tekście wyjściowym mamy do czynienia z intertekstualnością właściwą: cytat został wyodrębniony graficznie poprzez użycie kursywy oraz zastosowanie w narracji czasownika *recitar* (recytować, deklamować) w odniesieniu do czynności wykonywanej przez bohatera, co wskazuje na świadome przywołanie innego tekstu, który staje się tym samym pre-tekstem w stosunku do tekstu powieści. Tłumacz Szachownicy flamandzkiej na język polski, Filip Łobodziński, rozpoznał użyty przez autora cytat jako fragment wiersza Borgesa i zgodnie z zasadami

⁹⁶ W celu wzbogacenia analizy poza wersją oryginalną i przekładem na język polski przytoczona została wyjątkowo francuskojęzyczna wersja fragmentu w tłumaczeniu Jean-Pierre'a Quijano.

przekładu odnalazł jego wcześniejsze tłumaczenie, którym się posłużył. Dlatego też w polskojęzycznej wersji powieści przytoczony fragment opatrzony został odpowiednim przypisem, w którym podany zostaje autor i tytuł wiersza oraz nazwisko Krystyny Rodowskiej jako autorki polskiego przekładu.

Warto podkreślić, iż fragment wiersza *Szachy* pojawia się także we francuskojęzycznym przekładzie powieści. Jednakże, w odróżnieniu od przekładu na język polski, przytoczony cytat w wersji francuskiej nie został opatrzony żadnym przypisem. Nie wiadomo zatem, czy tłumacz *Szachownicy flamandzkiej* na francuski sam podjął się przekładu fragmentu poematu, a może wykorzystał istniejące wcześniej tłumaczenie. Najwyraźniej informacja ta nie została uznana za niezbędną lub jej brak wskazuje, iż Jean-Pierre'a Quijano samodzielnie przetłumaczył recytowane przez Belmonte wersy, biorąc je za pseudocytat autorstwa tego samego pisarza, co cała powieść.

Arturo Pérez-Reverte wplata w kanwę swoich utworów liczne cytaty zaczerpnięte z różnorodnych źródeł, dzięki czemu jego teksty stają się intertekstami. Wybór pre-tekstów nie jest przypadkowy, za każdym razem użyty fragment został dostosowany pod względem tematycznym do mikrokontekstu, w którym się pojawia. W *Przygodach Kapitana Alatriste* Pérez-Reverte posługuje się jedynie tymi tekstami, które mogą być znane narratorowi-Iñigo, dzięki czemu unika anachronizmów. W powieściach kryminalno-przygodowych, jak *Szachownica flamandzka*, zastosowane wyjątki dobrane zostały pod względem tematycznym. Warto dodać, iż przytoczony w *Szachownicy flamandzkiej* wiersz Borgesa nie jest jedynym przywołanym pre-tekstem. Każdy rozdział powieści został bowiem opatrzony szachowym mottem. Mimo wspomnianej już trudności z umiejscowieniem i nazwaniem typu relacji między tekstem zapożyczającym a epigrafem w ramach teoretycznego opisu zjawiska intertekstualności, teoretycy są zgodni, iż relacja ta jest niewątpliwie relacją międzytekstową, której tłumacz pominąć nie może.

Każdy z piętnastu rozdziałów *Szachownicy flamandzkiej* poprzedzony został krótkim epigrafem, którego autor lub źródło zostało eksplicytnie podane:

Przykład 1

I. Los secretos del maestro Van Huys

Dios mueve al jugador, y éste la pieza. ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza?

J. L. Borges (*La tabla de Flandes*, 9)

I. Tajemnice mistrza van Huysa

Bóg graczem rządzi, ten figurę trzyma
Jaki bóg spoza Boga spisek rozpoczyna?
Jorge Luis Borges, *Szachy*,
(przeł. Krystyna Rodowska)
(*Szachownica flamandzka*, 7)

Przykład 2

III. Un problema de ajedrez

El noble juego tiene sus abismos en los que muchas veces un alma noble ha desaparecido.
Un antiguo maestro alemán (*La tabla de Flandes*, 73)

III. Zadanie szachowe

Szlachetna gra posiada otchłanie, w których szlachetna dusza często przepada.
Dawny mistrz niemiecki (*Szachownica flamandzka*, 69)

Przykład 3

V. El misterio de la dama negra

Ahora ya sabía que había entrado en el país malvado, pero no conocía las reglas del combate.
G. Kasparov (*La tabla de Flandes*, 126)

V. Tajemnica czarnej damy

W tym momencie wiedziałem już, że trafiłem na złowrogi teren, ale nie znałem jeszcze reguł walki.
Garri Kasparow, *Autobiografia* (*Szachownica flamandzka*, 120)⁹⁷

Przedstawione trzy przykłady zastosowania epigrafów w *Szachownicy flamandzkiej* oraz ich przekłady na język polski ilustrują postępowanie tłumacza w tym wyjątkowym przypadku intertekstualności. Odpowiednie przetłumaczenie motta jest o tyle istotne, iż jego funkcją jest naświetlenie zamysłu autora i ukierunkowanie odbioru i interpretacji danego tekstu lub jego fragmentu (por. Sławiński, 2008: 325). Dlatego tłumacz powinien postąpić podobnie jak w przypadku intertekstualności właściwej, manifestującej się poprzez cytowanie *sensu stricto* (por. Bolecki, 1998: 27) i sprawdzić, czy pre-tekst, którego fragmentem jest epigraf, nie został już przetłumaczony na język docelowy. W przekładzie *Szachownicy flamandzkiej* na język polski można zaobserwować tego typu działanie tłumacza.

Mottem pierwszego rozdziału (przykład 1) jest fragment wiersza Jorge Luisa Borgesa, jednakże w tekście wyjściowym autor nie podaje tytułu utworu, z którego wybrał myśl przewodnią tej części powieści. W przekładzie tłumacz wzbogaca tekst

⁹⁷ W przekładzie powieści *La tabla de Flandes* na język francuski (przeł. Jean-Pierre Quijano), cytaty nie zostały dodatkowo objaśnione. Podobnie jak w tekście wyjściowym, w przekładzie na język francuski zidentyfikowani zostali jedynie autorzy przywołanych słów. Nie wiadomo zatem, czy wszystkie motta zostały przełożone bezpośrednio z języka hiszpańskiego, czy też tłumacz odszukał wcześniejsze tłumaczenia przywoływanych przez Artura Péreza-Reverte tekstów i to przekłady osób trzecich zostały użyte do stworzenia ostatecznej wersji tekstu docelowego.

o tytuł wiersza, z którego zapożyczone zostały wersy stanowiące epigraf oraz podaje imię i nazwisko tłumaczki utworu na język docelowy, co świadczy o zastosowaniu istniejącego wcześniej przekładu osoby trzeciej.

Epigraf trzeciego rozdziału (przykład 2) różni się od cytatu stanowiącego motto rozdziału pierwszego. Tym razem Pérez-Reverte posługuje się maksymą bliżej nieznanego mistrza niemieckiego, jak można przypuszczać, wytrawnego szachisty. W obliczu braku podstawowych danych dotyczących szachowego mistrza oraz w związku z faktem, iż sam cytat (jeżeli nie został stworzony przez autora na potrzeby powieści) jest najprawdopodobniej przekładem z niemieckiego na hiszpański, tłumacz *Szachownicy flamandzkiej* decyduje się na przetłumaczenie zastosowanej przez pisarza maksymy bezpośrednio na język docelowy. Takie działanie jest w tym przypadku uzasadnione.

Mottem piątego rozdziału (przykład 3) są słowa wybitnego szachisty rosyjskiego, Garriego Kasparowa. Pérez-Reverte ponownie podpisuje wybrany cytat jedynie inicjałem i nazwiskiem jego autora, nie podając przy tym źródła (biografia, wywiad, itp.), z którego motto zostało zaczerpnięte. W przekładzie na język polski można natomiast zaobserwować, iż tłumacz odnalazł źródło cytowania, którym jest *Autobiografia* Kasparowa, jednakże, jak można przypuszczać, tekst ten nie został przetłumaczony na język polski, co sprawiło, iż Filip Łobodziński ponownie pokusił się o przekład motto z hiszpańskiego na polski (świadczy o tym brak informacji na temat innego niż tłumacz powieści autora przekładu słów Kasparowa).

Dzięki użyciu mott tematycznie związanych z grą w szachy Pérez-Reverte buduje swoistą wizję szachów, wzbogacając tym samym możliwości interpretacyjne utworu. *Szachownica flamandzka* nie jest jednak jedyną powieścią Artura Péreza-Reverte, w której poszczególne rozdziały poprzedzone zostały zapożyczonymi myślami przewodnimi z innych tekstów. Podobny zabieg zaobserwować można w powieści *Cmentarzysko bezimiennych statków* (w oryginale *La carta esférica*), którą na język polski przełożyła Joanna Karasek:

Przykład 1
I. El lote 307

He navegado por océanos y bibliotecas.
Herman Melville. *Moby Dick* (*La carta esférica*, 13)

I Pozycja katalogowa 307

Wszelako przepłynąłem przez biblioteki i żeglowałem po oceanach.
Herman Melville, *Moby Dick** (*Cmentarzysko bezimiennych statków*, 9)

*H. Melville, *Moby Dick*, tłum. Bronisław Zieliński, Warszawa 1971.

Przykład 2

IX. Mujeres de castillo de proa

No hay nada que yo amé tanto como lo que odio este juego.
John MacPhee. *Buscando barco* (*La carta esférica*, 331)

IX Kobiety z forkasztelu

Nie ma niczego, co kochałbym tak bardzo, jak nienawidzę tej gry.
John MacPhee, w *poszukiwaniu statku* (*Cmentarzysko bezimiennych statków*, 289)

Przykład 3

XV. Los iris del Diablo

Todo lo que se encuentra en el mar, sin dueño, es de uno.
Francisco Coloane. *El camino de la ballena* (*La carta esférica*, 577)

XV Tęczówki diabła⁹⁸

Wszystko, co się znajduje w morzu i nie ma właściciela, należy do znalazcy.
Francisco **Cloane**. *Droga wieloryba* (*Cmentarzysko bezimiennych statków*, 503)

Powieść, podobnie jak *Szachownica flamandzka*, podzielona jest na rozdziały (tym razem szesnaście), a każdy z nich poprzedza maksyma zaczerpnięta z pre-tekstu tematycznie związanego z treścią danej części utworu. *Cmentarzysko bezimiennych statków*, jak sam tytuł wskazuje, to powieść o tematyce morsko-nawigacyjnej łącząca w sobie zagadkę kryminalną, wątek romansowy oraz poszukiwanie zaginionego przed wiekami skarbu, który zatonął wraz ze statkiem, który go przewoził. Jeżeli zatem w *Szachownicy flamandzkiej* użyte motta były związane z motywem gry w szachy, epigrafy w *Cmentarzysku bezimiennych statków* dotyczą symboliki żeglowania po morzu, budując szerszą interpretację i symbolikę morskich podróży. Co istotne, w odróżnieniu od *Szachownicy flamandzkiej*, w *Cmentarzysku bezimiennych statków* podana została nie tylko tożsamość autorów wybranych przez Péreza-Reverte mott, ale także dzieła, z których pochodzą epigrafy.

Porównując przytoczone przykłady mott w tekście wyjściowym oraz ich tłumaczenie na język polski, ponownie można zaobserwować użycie istniejących

⁹⁸ Warto podkreślić pewną drobną nieścisłość, która dotyczy tłumaczenia tytułu XV rozdziału powieści (przykład 3). W wersji wyjściowej tytułu: *Los iris del Diablo*, mamy do czynienia ze specyficznym użyciem rzeczownika *diablo* („diabeł”), który został zapisany wielką literą, co sprawia, iż rzeczownik pospolity *diablo* staje się rzeczownikiem własnym: *Diablo*. Ten zabieg wskazuje, iż nie mamy do czynienia z „tęczówkami” byle „diabła”, a z nazwą własną szmaragdów zwanych „tęczówkami Diabła”, których poszukują główni bohaterowie powieści, Coy i Tánger. Jak można przypuszczać, hiszpańskojęzyczny rzeczowniki *Diablo* pisany wielką literą może odnosić się do zwierznika wszystkich diabłów, czyli Lucyfera. W wersji polskojęzycznej dochodzi jednak do niewielkiego przesunięcia znaczeniowego, które wynika z zapisu nazwy szmaragdów : „tęczówki diabła”. W tekście docelowym tak tytuł rozdziału, jak i nazwa własna kamieni szlachetnych, nie odnoszą się już do konkretnego „Diabła – Lucyfera”, a do każdego diabła.

wcześniej polskojęzycznych wersji przywoływanych pre-tekstów. Dzieje się tak w przypadku epigrafu zaczerpniętego z powieści *Moby Dick* Hermana Melville'a (przykład 1). Powieść, z której zapożyczone zostało motto doczekała się wcześniejszego przekładu na język polski, w konsekwencji tłumaczka lokalizuje ów przekład, a następnie wyszukuje w wersji Bronisława Zielińskiego fragmenty, którymi posłużył się Arturo Pérez-Reverte (motto z *Moby Dicka* poprzedza również rozdział VIII *Cmentarzyska bezimiennych statków*). Warto podkreślić, iż pierwsze motto z powieści Melville'a zostało opatrzone przypisem, w którym znalazły się dane bibliograficzne dotyczące użytego przez tłumaczkę przekładu, czego zabrakło w rozdziale VIII poprzedzonym fragmentem tej samej powieści. Dodanie kolejnego przypisu z podanymi wcześniej danymi uznane zostało za zbędne, chociaż u dołu strony 9 przekładu zabrakło informacji, iż wszystkie użyte w przekładzie fragmenty *Moby Dicka* zostały przetłumaczone przez Bronisława Zielińskiego, a nie Joannę Karasek.

Niemniej jednak nie wszystkie użyte przez Artura Péreza-Reverte epigrafy pochodzą z dzieł przetłumaczonych na język polski (przykład 2). Utwór, z którego pochodzi użyty fragment tekstu to *Looking for a ship* (1990), którego autorem jest północnoamerykański pisarz i laureat nagrody Pulitzera, John McPhee⁹⁹. Powieść doczekała się przekładu na hiszpański: *Buscando barco* (1993)¹⁰⁰, ale nie funkcjonuje ona w polisystemie literatury tłumaczonej na język polski. Brak polskojęzycznej wersji cytowanego w tekście wyjściowym dzieła sprawił, iż tłumaczka dokonała przekładu motta samodzielnie, posługując się najprawdopodobniej wersją hiszpańskojęzyczną, a nie oryginalnym tekstem po angielsku (gdyby było inaczej, stosowna informacja pojawiłaby się w postaci przypisu).

Wydaje się, iż w przykładzie 3 ponownie pojawia się samodzielny przekład motta przez tłumaczkę powieści *Cmentarzysko bezimiennych statków* w obliczu braku polskojęzycznej wersji książki chilijskiego pisarza, Francisca Coloane *El camino de la ballena*. Jednak Coloane jest autorem hiszpańskojęzycznym, w tekście wyjściowym pojawia się zatem fragment oryginalnego utworu, a nie jego przekład na język hiszpański, co sprawia, iż ryzykowne i fragmentaryczne „przekładanie z przekładu” w tym przypadku nie jest konieczne. Należy jednak zauważyć, iż w wersji

⁹⁹ Nazwisko autora epigrafu zostało błędnie zapisane w tekście wyjściowym jako John MacPhee, podczas gdy autor książki *Looking for a ship* to John McPhee. Błąd w zapisie nazwiska nie został skorygowany w przekładzie.

¹⁰⁰ Arturo Pérez-Reverte najprawdopodobniej użył wersji hiszpańskojęzycznej tekstu, która ukazała się nakładem wydawnictwa Anaya, Madrid 1993.

polskojęzycznej nazwisko autora *El camino de la ballena* zostało zmienione z Coloane (wersja poprawna) na Cloane. Jak można przypuszczać było to działanie drukarskiego chochlika, nie zaś zabieg tłumaczeniowy. W rezultacie z analizy przykładu 2 i 3 można by wysnuć te same wnioski, gdyby nie fakt, iż tekst Francisca Coloane *Szlakiem wieloryba* ukazał się nakładem wydawnictwa Noir sur Blanc w 2000 roku, autorką przekładu z hiszpańskiego jest Dorota Walasek-Elbanowska, natomiast *Cmentarzysko bezimiennych statków* pojawiło się na polskim rynku wydawniczym o rok później. Brak odnalezienia przez tłumaczkę polskiej wersji powieści Coloane jest jednak pod pewnymi względami zrozumiałe, gdyż sam proces przekładu zapewne rozpoczął się przed publikacją *Szlakiem wieloryba*. Niemniej jednak dziwi, iż we wznowieniu powieści Artura Péreza-Reverte z 2008 roku nie wprowadzono ani korekty błędnie wydrukowanego nazwiska autora epigrafu, ani wzmianki o przekładzie jego powieści na język polski.

Arturo Pérez-Reverte w swoich dziełach stosuje wiele typów nawiązań tekstowych, które czytelnik jest w stanie rozpoznać poprzez eksplicytne lub implicytne wskaźniki owych nawiązań. Poza intertekstualnością właściwą i oznakowaną (cytowanie *sensu stricto i sensu largo*), Pérez-Reverte przywołuje „cudze słowa, stosując technikę wprowadzania w narrację innych eksplicytnych oznaczeń intertekstualnego nawiązania jak nawiązania onomastyczne, czyli wprowadzanie w tekst zapożyczający imion, nazwisk czy przezwisk powszechnie znanych postaci literackich:

Mejorando a Shakespeare

O pasa lo del otro día en una conferencia de prensa, **cuando comenté** que un autor o crítico, cuyo nombre no recuerdo, **afirmó** que los autores masculinos, incluso los mejores, fueron siempre torpes con el alma femenina, y que **Ofelia, Madame Bovary y Ana Karenina** son, de algún modo, versiones travestidas de **Shakespeare, Flaubert y Tolstoi**, quienes proyectaron en ellas su punto de vista masculino. Tal vez sea cierto, dije. Y, consciente de ello, a la hora de trabajar en la protagonista de mi última novela hice cuanto pude por no caer en esa trampa.

(...)

Les doy mi palabra de honor de que, aunque el comentario se interpretó correctamente en casi todos los periódicos locales, **una de las crónicas simplificaba** en corto y por derecho, afirmando: “Pérez-Reverte dice que Ofelia y Ana Karenina eran hombres travestidos”. (*No me cogeréis vivo*, 171-172)

Poprawiając Szekspira

Albo zdarza się coś takiego, jak ostatnio na konferencji prasowej, **kiedy usłyszałem**, że pewien autor, czy krytyk, którego imienia nie zapamiętałem stwierdził, że autorzy męscy, nawet najlepsi, zawsze kiepsko sobie poczynali z duszą kobiecą i **że Ofelia, Madame Bovary i Anna Karenina** są w jakiś sposób strawestowanymi wersjami samego **Szekspira, Flauberta i Tolstoja**, którzy tworząc dokonywali projekcji swojego męskiego punktu widzenia. Być może jest tak w istocie, **odpowiedziałem**. I świadomy tego, **kiedy** powołując

do życia bohaterkę mojej ostatniej powieści zrobiłem, co się dało, aby nie wpaść w tę pułapkę.

(...)

Daję wam uroczyste słowo honoru, że mimo iż ta uwaga została wiernie oddana niemal we wszystkich lokalnych gazetach, jeden z **artykułów zwyczajnie poszedł na łatwiznę**: „Pérez-Reverte mówi, że Ofelia i Anna Karenina to byli strawestowani mężczyźni”. (A w *Madrycie nadal znakomicie*, 74-75)

Zacytowany fragment felietonu *Mejorando a Shakespeare* z tomu *No me cogeréis vivo* zawiera nawiązania onomastyczne do znanych żeńskich postaci literackich, jednocześnie podane zostały nazwiska autorów, którzy stworzyli postaci Ofelii, Madame Bovary i Anny Kareniny. Pojawienie się nawiązań tekstowych w artykule uwarunkowane jest wybranym przez Péreza-Reverte tematem: wykazaniem niekompetencji współczesnych hiszpańskich dziennikarzy. Narrator (identyfikowalny z autorem) opowiada anegdotę, której akcja rozgrywa się podczas promocji jednej z powieści. W trakcie spotkania z dziennikarzami pisarz (Pérez-Reverte) najprawdopodobniej zapytany o proces tworzenia postaci kobiecych, przytoczył zdanie pewnego krytyka, który stwierdził, iż ani Szekspir, ani Flaubert ani Tołstoj, tworząc swoje najbardziej znane literackie kreacje, nie mieli pojęcia o istocie kobiecej duszy i oparli konstrukcję żeńskich postaci na własnym, męskim punkcie widzenia. Zdanie owego krytyka było dla autora tak istotne, iż w swoich kolejnych powieściach starał się nie wpaść w podobną pułapkę. Intertekstualna anegdota z licznymi nawiązaniem onomastycznymi posłużyła Pérezowi-Reverte do udowodnienia, iż wśród dziennikarzy zawsze znajdzie się jakiś „nieuk”, który coś przekręci. I rzeczywiście, w jednej z kronik napisano, iż: *Pérez-Reverte dice que Ofelia y Ana Karenina eran hombres travestidos* (dosł. „Pérez-Reverte mówi, że Ofelia i Anna Karenina to strawestowani mężczyźni”).

Zachowanie intertekstualnych nawiązań w przekładzie nie nastręcza większych trudności odbiorczych, ani tłumaczeniowych. Przywołane w tekście wyjściowym postaci stanowią część ogólnoeuropejskiego (jeżeli nie światowego) kanonu literacko-kulturowego, a przytoczone trzy nazwiska: Szekspir, Flaubert i Tołstoj są powszechnie znane. Jedyne zabieg tłumaczeniowy, który można zaobserwować w przekładzie autorstwa Wojciecha Charchalisa, to naturalizacja nazwiska *Shakespeare*, które w tekście wyjściowym pojawia się w formie anglojęzycznej, podczas gdy w przekładzie na polski zostaje spolszczone do formy „Szekspir”. Obie formy nazwiska wybitnego brytyjskiego poety i dramaturga są w języku polskim dopuszczalne. Także hiszpańskojęzyczna wersja nazwiska *Tolstoi* została w przekładzie zastąpiona

funkcjonującą w polszczyźnie wersją nazwiska rosyjskiego pisarza: „Tołstoj”. W przypadku przekładu imion i nazwisk przywołanych bohaterów literackich, jedynie imię tytułowej postaci powieści Lwa Tołstoja uległo modyfikacji z prostego powodu: hiszpańska *Ana* to po polsku *Anna*. W rezultacie zastosowane przez autora tekstu wyjściowego intertekstualne nawiązania onomastyczne oraz przywołania nazwisk znanych pisarzy pojawiają się i pełnią taką samą funkcję także w przekładzie na język polski. Elementy te nie wymagają również dodatkowych przypisów czy objaśnień, gdyż stanowią część wspólnego dla Europy dorobku literacko-kulturowego.

Porównując przytoczony fragment tekstu wyjściowego z przekładem, nie sposób jednak nie zauważyć niewielkich usterek stylistycznych w wersji polskojęzycznej. Zdanie *una de las crónicas simplificaba en corto y por derecho* (dosł. „jedna z kronik po prostu uprościła i spłyciła”) w wersji polskojęzycznej brzmi „jeden z artykułów zwyczajnie poszedł na łatwiznę”. Arturo Pérez-Reverte posiada bujną wyobraźnię, jednak uosobienie „artykułu”, który „poszedł na łatwiznę” wydaje się sformułowaniem nazbyt abstrakcyjnym. Tego typu ślad pozostawiony przez tłumacza Urszula Dąbska-Prokop nazywa śladem samodzielnym. Są to „sygnały operacji tłumaczeniowych widoczne w wypowiedzi docelowej bez niezbędnego odwoływania się do wypowiedzi wyjściowej” (1997: 11). Tego typu ślady mogą wynikać z elementów obcości (imiona własne, informacje o realiach), ale czasami mogą objawiać się poprzez błędy tłumaczeniowe, w tym wypadku mamy do czynienia z kalką z języka hiszpańskiego, gdyż wyrażenie *en corto y por derecho* odpowiada polskiemu frazeologizmowi „iść na łatwiznę”. Niemniej jednak w języku polskim wyrażenie to może być zastosowane jedynie do bytów ożywionych (ludzie, czasami zwierzęta) lub grup bytów ożywionych (np. „rząd poszedł na łatwiznę”).

Druga zmiana, którą można zauważyć w przekładzie, to usterka ekwiwalencyjna, która wychodzi na jaw jedynie w momencie zestawienia tekstu wyjściowego z tekstem docelowym. Modyfikacja w przekładzie pociąga za sobą modyfikację interpretacyjną całego tekstu docelowego. W tekście wyjściowym Arturo Pérez-Reverte odnosi się do konferencji prasowej, na której on sam zacytował zdanie krytyka, którego nazwiska nie pamiętał, ale który wyraził opinię, iż wielcy twórcy, kreując postaci kobiece, opierali się na własnym, męskim punkcie widzenia. Świadczy o tym użycie czasownika *comentar* w pierwszej osobie liczby pojedynczej: *cuando comenté que un autor o crítico (...) afirmó que los autores masculinos (...). Tal vez sea cierto, dije*. (dosł. „kiedy wyjaśniłem, że

pewien autor lub krytyk (...) stwierdził, iż autorzy mężczyźni (...) Być może to prawda, powiedziałem”). W przekładzie na język polski dochodzi do zastąpienia czasownika *comentar* („komentować”, „tłumaczyć”, „powiedzieć”, „wyjaśniać”), który wyraża podjęcie przez autora inicjatywy podczas konferencji, czasownikiem „usłyszeć”, wskazującym na bierną postawę narratora: „kiedy usłyszałem, że pewien autor, czy krytyk (...) stwierdził, że autorzy mężczy (...)”. Być może jest tak w istocie, odpowiedziałem”. Jeżeli w oryginale pisarz sam „komentuje”, czego dowiedział się o wielkich twórcach jak Tołstoj czy Szekspir i w związku z tym dodaje, że być może to prawda, w przekładzie Pérez-Reverte słyszy kontrowersyjną opinię o Flaubercie, Tołstoj i Szekspirze na konferencji prasowej, a nie ją wypowiada, a następnie reaguje na usłyszane zdanie słowami: „Być może jest tak w istocie”. Wprowadzona przez tłumacza modyfikacja wydaje się niewielka, jednakże ma ona poważniejsze konsekwencje. Tezą artykułu Péreza-Reverte jest wykazanie, iż wśród dziennikarzy zawsze znajdzie się ktoś niedouczony, kto sprowadzi wszystko co powiesz do płytkiej i nieprawdziwej refleksji. W przekładzie dochodzi do modyfikacji tej tezy, gdyż dziennikarze rzeczywiście są niedouczeni, ale ich ignorancja jest znacznie większa: nie rozumieją nie tylko słów osób, z którymi przeprowadzają wywiad, ale także słów swoich kolegów po fachu. Nie jest to wielka zmiana, jednakże, biorąc pod uwagę fakt, iż w dalszej części artykułu Pérez-Reverte przedstawia, co się działo, gdy starał się przy następnej okazji jeszcze dokładniej wytłumaczyć, co ma na myśli (jak się okazało bezskutecznie), w przekładzie na język polski zachowanie pisarza i jego naleganie na klarowność własnych wypowiedzi wydaje się absurdalne. Czytelnik przekładu może zadać sobie pytanie, skoro Pérez-Reverte nie zacytował opinii wspomnianego krytyka o kobiecych postaciach u Szekspira, Flauberta i Tołstoja, a jedynie usłyszał ją w formie pytania od dziennikarza, dlaczego następnym razem tak bardzo starał się wytłumaczyć ponownie coś, czego *de facto* nie chciał werbalizować? Takiego problemu nie ma czytelnik oryginału, gdyż w tekście wyjściowym to pisarz cytuję kontrowersyjną tezę i od razu się do niej ustosunkowuje, dlatego w kolejnym wywiadzie stara się swoje słowa wyprostować, chociaż równie nieskutecznie.

Zaprezentowane przykłady dowodzą, iż wplatanie w tekst (intertekst) sieci odniesień intertekstualnych typu tekst-tekst sprawia, iż w jednym planie czasoprzestrzennym i kulturowym zaczynają funkcjonować oddalone od siebie pre-

teksty, tworząc przejaw polifonii wyższego stopnia, która nie dotyczy już jedynie głosów postaci, narratora czy autora, ale dialogu międzytekstowego, który wzbogaca wymiar tekstu zapożyczającego, niezależnie czy należy on do literatury uznanej za wysokoartystyczną, czy też został on sklasyfikowany jako literatura popularna. Intertekstualność tekstu wprowadza pewien zamęt, który dotyczy w równym stopniu odbiorcy i tłumacza, „którego zadaniem jest ów zamęt zrekonstruować i poddać rekontekstualizacji w tekście przekładu” (Majkiewicz, 2008: 176). Zachowanie więzi tekstowych w tłumaczeniu w dużej mierze zależy nie tylko od czujności i kompetencji tłumacza, ale również od napięcia między kulturą wyjściową a kulturą docelową, które wzrasta wraz z powiększaniem się „odległości literacko-kulturowej” między czytelnikiem oryginału, a czytelnikiem przekładu. Mimo że zarówno w przypadku przekładów dzieł polskich na język hiszpański, jak i w tłumaczeniu utworów hiszpańskich na język polski poruszamy się w obrębie kultury europejskiej, szczególnie utrudnione okazuje się oddanie w przekładzie tych intertekstualnych nawiązań, które przywołują pre-teksty pochodzące z kultury wyjściowej, ale mało znane w kulturze docelowej.

Porównując przedstawione w tej części rozwiązania tłumaczeniowe, można zauważyć kilka prawidłowości. Zachowane zostają wszystkie relacje tekstowe, które oparte zostały na przywołaniu pre-tekstów należących do ogólnie pojętego kanonu literatury europejskiej oraz kultury zwanej zachodnią. Problemy translatorskie pojawiały się natomiast w przypadku przywołania pre-tekstu, który jest doskonale znany w kulturze wyjściowej, ale nie jest powszechnie rozpoznawalny przez czytelników kultury docelowej. Przykłady tego typu intertekstualnych nawiązań i aluzji (także do kultury polskiej) stanowią podstawę prowadzonej przez Andrzeja Sapkowskiego gry z czytelnikiem, jednakże w przekładzie na hiszpański wielokrotnie można było zauważyć użycie przez tłumacza strategii adaptacyjnej poprzez naturalizację nawiązania, aby było ono czytelne dla odbiorcy kultury docelowej (np. „ballada” – romance, „rokita” – *cojuelo*, etc.). W przypadku tłumaczeń dzieł hiszpańskich na język polski zauważalne było stosowanie strategii odwrotnej. Przywoływane pre-teksty, nawiązania onomastyczne lub posługiwanie się imionami i nazwiskami znanych poetów, pisarzy i malarzy hiszpańskich *Siglos de Oro* zostały pozostawione w tekście powieści *Kapitana Alatríste* jako elementy częściowo egzotyczne i obce polskiemu odbiorcy, ale opatrzone dodatkowym przypisem, który dostarcza mu brakujących

informacji. Mimo że niniejsza analiza nie dostarcza wystarczającej ilości danych, aby móc stwierdzić, iż użycie przypisów i objaśnień jest stałą w przekładach literatury obcej na język polski, w przytoczonych przykładach zaczerpniętych z polskich tłumaczeń hiszpańskiej literatury popularnej pojawiają się one częściej niż w hiszpańskojęzycznych przekładach polskiej literatury zaliczanej do tego samego nurtu. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, iż praktyki tłumaczy dotyczące przekładu intertekstualności wewnątrzliterackiej świadczą o pewnym zainteresowaniu polskiego czytelnika elementami literatury obcej, podczas gdy odbiorca hiszpański woli teksty upodobnione to tych, które zna z rodzimej literatury, zaadaptowane do jego potrzeb intelektualnych (zaspakajanych przez intertekstualne nawiązania do utworów kanonu literatury światowej, odniesienia do tekstów pochodzących z innych kultur zostają ograniczone do minimum), sprawiające maksimum przyjemności przy minimum wysiłku poznawczego. Teksty są bowiem reprezentacjami złożonych rzeczywistości mentalno-społeczno-kulturowych w miniaturze, jak twierdzi Krzysztof Hejwowski:

Tłumaczenie nie polega na przekształcaniu tekstu w języku *A* w tekst w języku *B*, lecz jest skomplikowaną operacją mentalną polegającą na odtworzeniu rzeczywistości reprezentowanej przez tekst wyjściowy, a następnie sformułowaniu w języku *B* takiego tekstu, który jego prawdopodobnym odbiorcom prawdopodobnie umożliwi odtworzenie rzeczywistości jak najbardziej zbliżonej do tej, którą prawdopodobnie udało się odtworzyć odbiorcom tekstu wyjściowego. (2006: 69-70)

Pre-teksty wplecione w tekst zapożyczający stanowią zatem semantycznie obciążone „ciała obce”, które powinny znaleźć się w centrum dociekań i pracy tłumacza, który powinien doprowadzić do ich ujawnienia lub aktualizacji w przekładzie tak, aby potencjalny czytelnik tekstu docelowego również mógł zaznać intelektualnej przyjemności z lektury (por. Majkiewicz, 2008: 19). Owa intelektualna przyjemność intertekstualności i jej zachowanie w przekładzie jest tym istotniejsze w literaturze popularnej, nastawionej na kompleksowe zaspakajanie potrzeb potencjalnego odbiorcy.

3. Tłumaczenie jako interkulturowy wehikuł sensów

Pojęcie kultury, w najszerszym jego znaczeniu, definiowane jest na podstawie postępowania człowieka w grupie. Jest to zbiór zachowań, zwyczajów, umiejętności oraz poziom rozwoju artystycznego naukowego i przemysłowego konkretnej grupy społecznej w danej epoce. Kultura jest integralną całością, na którą składają się dobra konsumpcyjne, konstytucyjne statuty różnorodnych grup społecznych, ludzkie idee,

rzemiosło, wierzenia i zwyczaje (por. Malinowski, 2005: 35). Kulturę, przez opozycję do natury, można traktować jako to, co zostało nabyte i wyuczone, a nieuwarunkowane przez geny (por. Bednarczyk, 2002: 5). Niezależnie od tego, czy analizowaną kulturę uznajemy za prymitywną czy wysoce rozwiniętą, zawsze stanowi ona skomplikowany aparat, który służy człowiekowi do odnajdywania rozwiązań konkretnych problemów. Kultura stanowi zatem dystynktywną cechę gatunku ludzkiego. Jeżeli osobowość człowieka to jego powtarzalne i indywidualne zachowania życiowe, kultura obejmuje te z nich, które powtarzają się w egzystencji konkretnej grupy (por. Bagby, 2005: 45).

Warto w tym miejscu przypomnieć to, o czym była mowa na samym początku niniejszej rozprawy, iż poza jedną, ogólną kulturą ludzką można wyróżnić szereg kultur „fragmentarycznych”, charakterystycznych dla konkretnej grupy ludzkiej. Między państwami istnieją granice geograficzne i polityczne, natomiast poszczególne kultury oddzielone zostały granicami kulturowymi, których umiejscowienie w dużym stopniu zależy od zastosowanego kryterium podziału jak kryterium społeczno-geograficzne (kultury narodowe lub lokalne), historyczno-czasowe (kultura renesansowa, barokowa, kultura dawna, współczesna), itp.:

Granice kulturowe są pierwotne względem współczesnych granic politycznych pojmowanych linearnie. Granice kulturowe były od zawsze – odkąd tylko człowiek zaczął porządkować przestrzeń, w której żyje. (Zenderowski, 2003)¹⁰¹

Podział przestrzeni i ustalenie granic kulturowych między danymi grupami społecznymi definiuje zatem tożsamość grup ludzkich, a w konsekwencji także ich twórczość artystyczną. Tworzenie się granic kulturowych zależy nie tylko od różnic zachowań danych grup, ale także od zróżnicowania językowego. Obecnie jednak stworzenie nowych granic kulturowych jest zadaniem znacznie bardziej skomplikowanym. Proces globalizacji wymusza swoiste „otwieranie się” kultur, przez co granice między kulturami centralnymi (o dużym stopniu oddziaływania na inne kultury) stają się mniej wyraźne, co paradoksalnie, doprowadza do marginalizacji tak zwanych kultur peryferyjnych (por. El-Madkouri Maatoui, 2003: 135).

Każdy przejaw fikcji literackiej jest zakorzeniony w kulturze, na której gruncie powstał. Dzieła literackie, nawet te zaklasyfikowane jako literatura *fantasy*, komunikują pewną wiedzę o świecie i zawsze opierają się, w mniejszym lub większym stopniu, na elementach rzeczywistości włączanych w konstrukcję fikcyjnego świata

¹⁰¹ Artykuł opublikowany w miesięczniku „Odra” on-line: <http://odra.okis.pl/article.php/87> (data konsultacji: 20 grudnia 2010).

przedstawionego. Jak podkreśla Ewa Kosowska, wykorzystanie tekstu literackiego do poszerzenia wiedzy o rzeczywistości kulturowej jest jak najbardziej uzasadnione, niemniej jednak należy mieć na względzie, iż jest to skomplikowana procedura wymagająca od odbiorcy filologicznych i antropologicznych kompetencji, które pozwolą mu na odpowiednią interpretację dzieła i uchronią go przed jego stereotypowym odczytywaniem (por. 2003: 22-24).

Niemożliwym staje się zatem pominięcie kulturowych uwikłań przekładu, który może być rozumiany w kategoriach poznawczych jako próba rozwinięcia lub poszerzenia wiedzy o obcej rzeczywistości kulturowej (por. Majkiewicz, 2008: 236). Związki kultury z przekładem i konieczność odniesienia się tłumacza do różnic tradycji literackich oraz realiów, w których osadzone zostają teksty wyjściowy i docelowy, to jedno z głównych zagadnień poruszanych przez translatologów-literaturoznawców:

Myśl o wzbogacaniu własnej kultury dzięki literaturze tłumaczonej stała się ostatnio popularna przede wszystkim wśród literaturoznawczo zorientowanych badaczy przekładu. (Bednarczyk, 2002: 18).

Tłumaczenie warstwy kulturowej dzieła literackiego wiąże się z przeszczepieniem zawartych w tekście wyjściowym wartości kulturowych, które poprzez tłumaczenie mogą zarówno przybliżyć czytelnikowi obce światy, z których wyrósł tekst oryginalny, jak i oddalić je od niego (por. Krysztofiak, 1996: 83). Stosując taką perspektywę, tłumaczenie staje się charakterystycznym interkulturowym wehikułem sensów, łączącym kulturę wyjściową z kulturą docelową, a tłumacz pełni funkcję „interkulturowego nawigatora”, a zarazem mediatora decydującego, czy przybliżyć potencjalnemu czytelnikowi warstwę kultury oryginału, czy zaadaptować elementy kulturowe i upodobnić przekład do tekstów funkcjonujących w polisystemie kultury docelowej. Przekład jest bowiem, zgodnie z teorią polisystemu, charakterystycznym przeniesieniem tekstu z literackiego polisystemu kultury oryginału do literackiego polisystemu kultury docelowej (por. Even-Zohar, 2007: 82-83).

W przypadku tłumaczenia oddziaływanie kulturowe nie ogranicza się jedynie do tekstu literackiego oraz jego przekładu na język docelowy, ale dotyczy również wszystkich uczestników procesu przekładowego poczynając od autora oryginału, odbiorców tekstu wyjściowego (w tym tłumacza), a na odbiorcach przekładu skończywszy. Kultura, w której powstaje tekst oryginalny, zarówno kultura języka, jego struktury, frazeologia, jak i semantyka aluzji, metafory, rzeczywistość pozaliteracka,

oddziałuje na autora, jego percepcję świata i proces twórczy (por. Bednarczyk, 2002: 21-22). Zatem jeden z podstawowych problemów związanych z przekładem nie dotyczy poziomu językowego, ale różnic tradycji kulturowej (por. Wojtasiewicz, 1992: 105). Z perspektywy odbiorcy kultury docelowej, przekład jest próbą pogodzenia tego, co „obce” (pochodzące z kultury wyjściowej), z tym co „swoje” (kulturą, na której gruncie przekład zaczyna funkcjonować):

Przekład to doświadczanie obcego. Ale w dwojakim znaczeniu. Po pierwsze, ustanawia on stosunek tego, co Swoje, do tego, co Obce, pragnie bowiem otworzyć nam obce dzieło w jego czystej obcości. (...) Jednak po drugie – przekład jest doświadczeniem dla samego obcego, wyrwa bowiem dzieło z jego językowej gleby. (Berman, 2009: 247)

W procesie przekładu to tłumacz, jako odbiorca oryginału, ale jednocześnie „drugi autor”, czyli autor przekładu, decyduje, w jaki sposób przeniesie elementy kultury wyjściowej do tekstu docelowego, stając się tym samym „interkulturowym łącznikiem” (por. Legeżyńska, 1999: 232-233). Wspomniane już wzbogacenie kultury docelowej poprzez przekład zależy od kompetencji kulturowych tłumacza i podejmowanych przez niego decyzji w kwestii doboru strategii oraz technik translatorskich. Figura tłumacza znajduje się w centrum dynamicznego procesu komunikacji interkulturowej i spełnia tym samym rolę mediatora między autorem oryginału a odbiorcami tłumaczenia (por. Hatim & Mason, 1995: 281).

Przekład elementów kulturowych zależy zatem od kompetencji tłumacza i użytych przez niego strategii. Uściślając jednak samo określenie „elementy kulturowe”, jest to funkcjonujący w teorii przekładu skrót myślowy, gdyż w rzeczywistości wszystkie elementy tekstu literackiego są elementami kulturowymi, włączając w to także język. Jednakże z translatorskiego punktu widzenia kulturowymi zwykło się nazywać te elementy tekstu, które w specyficzny sposób łączą się z kulturą wyjściową. Należą do nich: organizacja życia, system oświaty, ustrój polityczny, tradycje kulinarne, święta, obrzędy i rytuały, etc. (por. Hejwowski 2006: 71-72). Także przejawy intertekstualności wewnątrzliterackiej: nawiązania do podań, legend, historii, tekstów poetyckich czy dramatycznych stanowią podgrupę w obrębie elementów kulturowych. W związku ze złożonym charakterem zjawiska intertekstualności, zostało ono potraktowane w niniejszej rozprawie oddzielnie.

Ten krótki zarys problematyki tłumaczenia elementów kulturowych stanowi jednocześnie uzupełnienie podsumowania wpływu intertekstualności wewnątrzliterackiej na proces przekładu literatury popularnej i wstęp do analizy

problematyki tłumaczenia odniesień do elementów rzeczywistości pozaliterackiej, które Anna Majkiewicz (2008), stosując szeroką definicję intertekstualności za Ryszardem Nyczem (1995), klasyfikuje jako intertekstualność trzeciego typu: relacja tekst-tekst kultury, natomiast Edward Balcerzan (opowiadający się za węższą definicję intertekstualności) ten sam typ nawiązań włącza w tak zwaną paradygmatyczność:

Cokolwiek mieści się w zakresie intertekstualności, musi być siłą rzeczy paradygmatyczne; zarazem jednak nie każdy element paradygmatyczny może być postrzegany jako element intertekstualny. (...) Pojęcie paradygmatyczności ogarnia wszelkie zjawiska zewnętrzne wobec danego tekstu, do których się ów tekst odnosi. (2009: 35)

Wprawdzie w niniejszej rozprawie za operatywną przyjęta została szeroka wizja intertekstualności Ryszarda Nycza, jednak biorąc pod uwagę kontrowersje dotyczące traktowania przywołań elementów kulturowych nie spełniających wymogów tekstualności, przekład wybranych zewnątrzliterackich elementów kultury przeanalizowany został oddzielnie, acz w korelacji z intertekstualnością wewnątrzliteracką.

Niezależnie od wybranego stanowiska teoretycznego, w przypadku przeszczepiania tekstu literackiego z jednej kultury do drugiej tłumacz może wybrać jedną z dwóch podstawowych strategii tłumaczeniowych: adaptację lub egzotyzację, które dotyczą wprawdzie całości przekładanego tekstu począwszy od języka (gwary, dialekty lokalne), a na relacjach intertekstualnych skończywszy. Jednak ich obecność zaznacza się najwyraźniej w przypadku przekładu elementów autochtonicznych odwołujących się do rzeczywistości pozatekstowej kultury wyjściowej. Obie strategie mają na celu przekład tak zwanych „nośników konotacji obcości”, czyli elementów głęboko zakorzenionych w kulturze oryginału, które, pozostawione w przekładzie, będą wywoływać u odbiorcy kultury docelowej skojarzenia z obcymi krajami, językami czy kulturami (por. Lewicki, 1993: 23).

Strategia egzotyzacji polega na pozostawieniu w przekładzie oryginalnych elementów będących nośnikami konotacji obcości (jak imiona własne, barbaryzmy, niektóre elementy słowotwórcze oraz elementy kulturowe związane z tak zwanymi realiami) bez wprowadzania jakichkolwiek zmian (por. Dąmbska-Prokop, 2000: 67). Jak podkreśla Anna Bednarczyk, zastosowanie egzotyzacji może służyć podkreśleniu kolorytu lokalnego lub narodowego, który stanowi kluczowy element kompozycji tekstu wyjściowego (por. 2002: 29-30).

Adaptacja (zwana też naturalizacją) jest strategią przeciwną w stosunku do egzotyzacji, gdyż polega na modyfikacji informacji zawartej w tekście wyjściowym w celu dostosowania jej do potrzeb i wiedzy odbiorcy kultury docelowej (por. Dąbska-Prokop, 2000: 27). Jest to jedna z tendencji deformujących, nazwana przez Antoine'a Bermiana niszczeniem w przekładzie sieci elementów rodzimych występujących w oryginale (por. 2009: 261). Zastosowanie adaptacji w stosunku do elementów tak zwanych tekstów kultury głęboko zakorzenionych w kulturze wyjściowej jest nierozdzielnie związane z jego „wynarodowieniem” (por. Bednarczyk, 2002: 63-64).

Tłumacz musi zatem dokonać świadomego wyboru strategii¹⁰², mając na względzie fakt, iż zrozumienie tekstu przekładu w dużym stopniu warunkuje to, w jakim stopniu potencjalny czytelnik przekładu zna założone w oryginale tło wypowiedzi:

W przekładzie, podobnie jak w innych odmianach ludzkiej komunikacji, sukces zależy nie tylko od właściwych środków wyrazu, lecz w równym stopniu od dostępności odpowiedniej wiedzy. Zatem na drodze do udanego przekładu leży nie jedna, lecz dwie przeszkody: pierwsza to różnice między systemami językowymi, a druga to różnice w wiedzy, czy to kulturowej, czy to innej. (Gutt, 2004: 28)

Wybory dokonywane przez tłumacza na poziomie mikrostrukturalnym mają wpływ na ogólny wydźwięk tekstu: „tłumacz może doprowadzić odbiorcę przekładu do świata oryginału lub próbować doprowadzić świat oryginału do odbiorcy przekładu” (Skibińska, 2008: 9). Tłumacz wybiera zatem jedną z wymienionych strategii związanych z elementami konotującymi obcość, ale może zastosować dodatkowe techniki jak: objaśnienie w tekście, przypis, itp., pamiętając jednak, iż mimo że potencjalny czytelnik przekładu najprawdopodobniej nie posiada tej samej wiedzy, co potencjalny odbiorca oryginału, nie oznacza to, że jest on ignorantem (por. Lederer, 1994: 123-124).

Tak egzotyzacja, jak adaptacja dotyczyć mogą każdego elementu tekstu przekładanego, który należy do szeroko pojętej kultury wyjściowej. Jednakże, jak zauważa Antoine Berman w badaniu, które nazwał „analitiką przekładu”, każdy proces racjonalizacji, objaśniania, wydłużania, etc., dotyczący czy to warstwy językowej, czy też

¹⁰² W teorii przekładu konieczność wyboru, przed którym staje tłumacz (egzotyzacja czy adaptacja) została określona również jako min.: tłumaczenie etyczne i tłumaczenie etnocentryczne w teorii Antoine'a Bermiana, przekład metodą parafrazy i metodą cytatu przez Ernsta-Augusta Gutta czy jako przeciwstawienie *foreignization* i *domestication* Lawrence'a Venutiego (por. Carbonell i Cortés, 1997: 65-69).

(i przede wszystkim) warstwy kulturowej, jest pewną, jak się okazuje nieuniknioną, deformacją tekstu wyjściowego (por. 2009: 264).

W niniejszej rozprawie pewne elementy obu wspomnianych powyżej strategii (w szczególności adaptacji) pojawiły się już we wcześniejszych częściach analizy. Jednak tak adaptacja, jak egzotyzacja są najbardziej widoczne w zestawieniu oryginału z przekładem, gdy w grę wchodzi tłumaczenie odniesień do rzeczywistości kultury wyjściowej takich, jak zwyczaje, obrzędy, organizacja społeczno-polityczna czy kulinaria.

Wybór jednej ze strategii może mieć również bezpośredni wpływ na funkcjonowanie tekstu w polisystemie literackim kultury docelowej. Lawrence Venuti, który krytykuje zastosowanie strategii „udomowienia” tekstu oryginalnego, stwierdza, iż naturalizacja elementów kulturowych doprowadza do tak zwanej *invisibility* (niewidoczności, przejrzystości tłumacza), co, poprzez zastosowanie płynnego dyskursu (*fluent discourse*), pozbawionego jakichkolwiek przeszkód odbiorczych dla czytelnika kultury docelowej, stwarza iluzję, iż przekład nie jest przekładem, a „oryginałem”. (por. Carbonell i Cortés, 1997: 67). Dzięki temu tłumaczenie przestaje stwarzać jakikolwiek odbiorcy opór, a niewidoczna praca tłumacza sprawia, iż jego funkcja pośrednika interkulturowego ulega redukcji do minimum, chociaż tekst docelowy jest z pewnością dla jego czytelnika łatwiejszy w odbiorze, co jednak nie znaczy, że atrakcyjniejszy. Warto bowiem pamiętać, iż przekład ma wpływ na kształtowanie obrazu innych kultur w świadomości czytelników kultury docelowej (por. Skibińska, 2008: 29-30). Ovidi Carbonell i Cortés zauważa pod tym względem pewną prawidłowość: w silnych kulturach zachodnich można zaobserwować dominację przekładów upodabnianych do norm literatury docelowej, podczas gdy egzotyzacja, która mogłaby stanowić ciekawy element wzbogacający wizję obcych kultur w umyśle czytelnika przekładu, schodzą na dalszy plan (por. 1997: 75-77). Podobną tendencję odnotował Guideon Toury stwierdzając, iż polisystemy podzielone są według dyskusyjnego kryterium literatur narodowych na polisystemy silne lub dominujące jak polisystem literatury francuskiej czy hiszpańskiej oraz polisystemy słabe lub peryferyjne jak polisystem literatury polskiej. Taki podział sił ma bezpośredni wpływ na sytuację na rynkach wydawniczych oraz na formę pojawiających się na nich tłumaczeń literatur obcych: przekłady tekstów pochodzących z polisystemów silnych łatwiej zyskują popularność w kulturze docelowej, podczas gdy przekłady tekstów z polisystemów peryferyjnych, w większości przypadków trudniej adaptują się w polisystemach większych i silniejszych (w:

Węgrzyn: 2001: 404). W tej części rozprawy postaramy się sprawdzić, czy te obserwacje znajdują potwierdzenie w przypadku tłumaczenia literatury popularnej oraz czy egzotyzacja lub adaptacja obecnych w tekście elementów kulturowych ma związek z szerszym popkulturowym zjawiskiem *cool*.

3.1. Kilka słów o kuchni, czyli kulinaria w przekładzie¹⁰³

Kuchnia, wykwintna, dietetyczna, tłusta czy zdrowa, to charakterystyczny dla danego kraju lub regionu zestaw potraw i napojów, z którymi związane są określone zwyczaje, obrzędy, rytuały. Z jednej strony uniwersalna, z drugiej, specyficzna, współtworząca tożsamość kulturową:

Kuchnia łączy w sobie dwie opozycyjne cechy: uniwersalność (wszak jemy wszyscy) i specyficzność (kuchnia współwyznaczająca tożsamość kulturową). Ze względu na tę drugą cechę żywiół kulinarny może stanowić przeszkodę w przekładzie: jeśli pewne potrawy, pewne posiłki, pewne obyczaje, pewne mity, przekonania i wartości w tym zakresie charakterystyczne są dla jednej kultury. (Skibińska, 2008: 9)

Pojawiające się w tekście wyjściowym potrawy, ale także elementy żywieniowych przyzwyczajeń i tradycji, które są powszechnie znane i praktykowane w kulturze oryginału, ale nie istnieją lub są mało znane w kulturze docelowej, mogą skutecznie utrudnić komunikację międzykulturową. Dla wielu kuchnia jest jednym z najważniejszych przejawów kultury narodowej lub regionalnej, dlatego też przekład terminologii z nią związanej może stać się poważnym wyzwaniem tłumaczeniowym (por. Newmark, 1995: 137). Przytaczane potrawy, napoje czy kultura jedzenia nadają lokalnego kolorytu każdemu tekstowi literackiemu, nawet należącemu do literatury *fantasy*:

Zapachniało pieczystym, czosnkiem, majerankiem, gałką muszkatołową. Geralt nie okazał zdziwienia. (...)
– Tu jest pularda, tu szynka z dzika, tu pasztet z... Nie wiem z czego. Z czegoś. Tutaj mamy jarzabki. Nie, zaraza, to kuropatwy. (...)
Potwór wlał sobie do gardła zawartość ogromnego pucharu (...)

¹⁰³Ta część analizy została zainspirowana monografią Elżbiety Skibińskiej *Kuchnia tłumacza* (2008). Autorka obszernie i wyczerpująco analizuje polsko-francuskie relacje przekładowe na przykładzie tłumaczenia „żywiółu kulinarnego”, który staje się punktem wyjścia do szerszej refleksji dotyczącej wymiany międzykulturowej i praw rządzących rynkiem wydawniczym. W dodatku, analizując elementy popkultury w przekładzie, trudno ominąć kwestię kuchni. W ciągu ostatnich lat mamy do czynienia z multiplikacją elementów życia promujących kuchnię świata lub zdrowy tryb odżywiania się. Sposób, w jaki jemy i potrawy, które spożywamy stanowi obecnie jeden z nowych popkulturowych nurtów. Aż trudno uwierzyć, iż jeszcze za czasów wybitnego francuskiego pisarza, Honoriusza Balzaca, jedzenie uznawane było za temat niegodny wspominania w dziełach literackich, a jego pojawienie się w *Komedii ludzkiej* uznane zostało za nowatorskie (por. Nowicki, 2012: 10). Od tej pory kulinaria stały się nieodłączną częścią literatury, w szczególności literatury popularnej II połowy XX wieku.

– Jak to wino? Zauważyłeś, że **to z winogron, a nie z jabłek?** (*Ostatnie życzenie*, 52)

Olía a asado, ajo, mayorana, nuez moscada. Geralt no mostró sorpresa alguna. (...)

– Aquí hay gallina, aquí jamón de jabalí, aquí paté de... no sé qué. De algo. Aquí tenemos codornices. No, cuernos, son perdices. (...)

El monstruo se echó en la garganta el contenido de una enorme jarra (...)

– ¿Qué tal el vino? ¿Has observado que **es de uva y no de manzana?** (*El último deseo*, 47)

W pierwszej części przytoczonego fragmentu wymienione zostały kuchenne zapachy potraw i przypraw, które nie stanowią jednak problemu translatorskiego, są to wonie uniwersalne, które napotkać można w kuchni polskiej, hiszpańskiej i w wielu innych. Wymienione w dalszej części konkretne potrawy jak szynka z dzika, kuropatwy i jarzabki to wyrafinowane dania, które również nie stanowią nawiązań do typowo polskiej kuchni, zatem i z tymi daniami tłumacz nie miał w przekładzie większego problemu.

Jedynym przykładem adaptacji w przekładzie wymienionych w zacytowanym fragmencie dań jest tłumaczenie rzeczownika „pularda” (z francuskiego, młoda kura hodowana i tuczona wyłącznie w celach spożywczych lub potrawa z tej kury). Polski kulinarny rzeczownik posiada dwa słownikowe odpowiedniki w języku hiszpańskim: *polla* lub *pularda* (także zapożyczenie z francuskiego). Niemniej jednak we współczesnej hiszpańszczyźnie rzeczownik *polla* funkcjonuje w zupełnie innym (bardziej kolokwialnym) kontekście i stanowi jedno z wulgarniejszych określeń męskiego członka. Rzeczownik *pularda* wprawdzie istnieje w języku hiszpańskim, ale jest wyjątkowo rzadki. Dlatego, aby uniknąć kontrowersyjnej polisemii wyrazu *polla*, ale także, aby hiszpańskojęzyczny czytelnik nie napotkał na przeszkodę w odbiorze w postaci rzeczownika *pularda*, w tekście docelowym użyty został hiperonim *gallina* (czyli „kura”). Jednak w przytoczonym fragmencie pojawiły się potrawy wspólne dla polskiej i hiszpańskiej tradycji kulinarnej, dlatego przedstawiona różnica widoczna jest jedynie w analizie porównawczej i nie wpływa znacząco na wydźwięk całej enumeracji.

Wymienione w cytacie dania pochodzą z części wspólnej europejskiej tradycji kulinarnej, problem pojawia się, gdy serwowane potrawy trzeba zakropić szlachetnym trunkiem. W oryginale pojawia się typowy, polski i nieznany w innych częściach świata podział win na wina niskiej jakości (wina owocowe, najczęściej z jabłek) oraz wina wartościowe (robione z winogron). Warto podkreślić, iż polskie wina jabłkowe nie mogą być identyfikowane ze znanym w Hiszpanii (oraz Francji) niskoprocentowym napojem alkoholowym sporządzanym z fermentacji soku jabłkowego: *la sidra*.

Obecny we fragmencie podział win jest oczywisty dla potencjalnego odbiorcy oryginału, który, czytając wyrażenie „wino z jabłek”, rozumie doskonale, iż chodzi o polskiego „jabola” (którego przygotowanie różni się od procesu fermentacji *la sidra*). Tanie polskie wina produkowane już za czasów PRL nosić mogą różne nazwy, zależnie od regionu są to „jabole”, „korbole”, „bełty” lub „alpagi”, chociaż nazwy te nigdy nie pojawiają się na etykietach. Smaki alkoholi należących do tej grupy mogą być różne, ale łączy je niska cena i oficjalna nazwa „napoje winopodobne”. Gdyby chodziło o odpowiednik hiszpańskiego *sidra*, autor posłużyłby się polskimi rzeczownikami: „cydr” lub „jabłecznik”, nie zaś „wino z jabłek”. Świadczy o tym inny fragment tomu *Ostatnie życzenie*:

Rainfarn z Attre srogo strofował młodego księcia Windhalma, raz nawet dał mu po łapach za próbę sięgnięcia po **dzban z jabłecznikiem**. (*Ostatnie życzenie*, 28)

Rainfarn de Attre amonestaba severamente al joven príncipe Windhalm, incluso una vez le dio en las manos por intentar coger **una jarra de sidra**. (*El último deseo*, 116)

W obliczu braku odpowiedników i ekwiwalentów kulturowych fragment zdania oddany został dosłownie *es de uva y no de manzana*. Zastosowanie takiej techniki sprawia, iż dochodzi do istotnej zmiany odbioru potencjalnego czytelnika tekstu docelowego. Hiszpania, w odróżnieniu od Polski, jest krajem, w którym produkcja win stanowi ważny sektor gospodarczy, a kultura picia szlachetnych trunków sporządzanych z winogron ma długą tradycję. Odpowiedni dobór wina do posiłku oraz pory dnia jest w Hiszpanii kwestią niezwykle istotną. Dlatego też jasna dla polskiego odbiorcy konotacja związana z polską tradycją wytwórstwa i spożywania „win z jabłek” staje się dla hiszpańskojęzycznego odbiorcy nie tylko niezrozumiała, ale i nielogiczna. Odbiorca oryginału rozróżnia bowiem wino z winogron, jabłecznik i wino z jabłek („jabol”), podczas gdy czytelnik przekładu zna jedynie różnicę między winem (napojem alkoholowym produkowanym tylko z winogron, gdyż sam rzeczownik *vino* zawiera w sobie odniesienie do winorośli) a cydrem. Dlatego, mimo formalnej ekwiwalencji obu fragmentów, przekład nie jest adekwatny w stosunku do tekstu wyjściowego, ponieważ nie wywoła podobnej reakcji czytelnika docelowego. Tłumacz decyduje się jednak pozostawić „alkoholowy” fragment bez dodatkowych objaśnień, które mogłyby zakłócić lekturę odbiorcy przekładu. Na korzyść tłumacza działa bowiem specyfika przekładanego tekstu. Czytelnik hiszpańskojęzyczny wszelkie nieścisłości najprawdopodobniej usprawiedliwi wewnętrznymi prawami rządzącymi paralelnym

światem wiedźmina, w którym wino można produkować nie tylko z winogron, ale i z innych owoców.

Z kulturą jedzenia wiążą się też pewne konwenanse i stereotypy zachowania, które ułatwiają porozumiewanie się wewnątrz danej społeczności, ale mogą stanowić poważną przyczynę nieporozumień, gdy dochodzi do aktu komunikacji między członkami różnych społeczności kulturowo-językowych (por. Skibińska, 2008, 118).

W twórczości Sapkowskiego pojawiają się nie tylko potrawy i trunki, istotny jest również sposób, czas i miejsce ich spożywania:

– Znowu zaczynasz płakać nad twym smutnym, wiedźmińskim losem? i filozofować przy tym? Dostrzegam zgubne skutki niewłaściwych lektur. Bo na to, że świat się zmienia, wpadł nawet ten stary pierdziel Roderick de Novembre. Owa zmienność świata to, nawiasem mówiąc, jedyna teza z jego traktatu, z którą można zgodzić się bez zastrzeżeń. Ale nie jest to teza na tyle odkrywczą, byś mnie tu nią musiał raczyć, przybierając przy tym minę myśliciela, z którą ci absolutnie nie do twarzy.

Geralt, zamiast odpowiedzieć, tyknął z gąsiorka.

– Tak, tak – westchnął ponownie Jaskier. – **Świat się zmienia, słońce zachodzi, a wódka się kończy.** Co się jeszcze, twoim zdaniem, kończy? Wspominałeś coś o kończeniu, filozofie.

– Dam ci parę przykładów – rzekł Geralt po chwili milczenia... (*Ostatnie życzenie*, 166– 167)

– ¿De nuevo empiezas a llorar por tu triste destino de brujo? ¿Y a filosofar sobre ello? Percibo las consecuencias nocivas de lecturas inadecuadas. Porque eso de que el mundo cambia ya se le había ocurrido hasta a aquel viejo gilipollas de Roderick de Novembre. Tal mutabilidad del mundo es, dicho entre paréntesis, la única tesis de su tratado con la que se puede estar de acuerdo sin reservas. Pero no es ésta una tesis tan nueva como para que me tengas que agasajar con ella aquí, efectuando además gestos de gran pensador que no pegan para nada con tu cara.

Geralt, en lugar de contestar, le dio un tiento a la garrafa.

– Sí, sí – suspiró de nuevo Jaskier– . **El mundo cambia, el sol sale y la vodka se acaba.** ¿Qué más, en tu opinión, se acaba? Dijiste algo acerca de un final, filósofo.

– Te daré algunos ejemplos – dijo Geralt al cabo de un rato de silencio... (*El último deseo*, 149)

Ta z pozoru niewinna scena, w której dwóch starych przyjaciół popija wódkę, zastanawiając się jednocześnie nad sensem życia i „opłakując” swój los, to typowy obrazek rodzajowy związany nierozzerwalnie z polską kulturą picia wódki. Scena przywodzi na myśl polską rzeczywistość, kiedy to, po zakończeniu dnia pracy, Polacy spotykają się przy butelce gorzałki, aby ponarzekać. Przedstawiony fragment nie stanowi większego translatorskiego wyzwania pod względem językowym, jednakże zawarty w nim obraz najprawdopodobniej nie wzbudzi oczekiwanej reakcji czytelnika hiszpańskojęzycznego. W Hiszpanii *fiesty* są wesołe, kultura picia alkoholi (najczęściej win) połączona z przekąskami typu *tapas* nie pozwala się tak skutecznie i szybko upić. W dodatku, zgodnie z powszechnym stereotypem, Hiszpanie nie upijają się „na smutno”. Pesymizm stereotypowego Polaka kontrastuje zatem z pozytywnym nastawieniem do

życia przypisywanym Hiszpanom. Konfrontując przekład z oryginałem można dojść do wniosku, iż trudność tłumaczenia przedstawionej sceny nie wiąże się z koniecznością odtworzenia zawiłych gier językowych czy użyciem w tekście wyjściowym specyficznego słownictwa, a polega na niekompatybilności wizualizacji i konotacji wywoływanych przez przytoczony fragment w umyśle potencjalnego polskiego i hiszpańskiego czytelnika. Jeżeli opisana sytuacja zdawać się może znajoma, a nawet stereotypowa dla odbiorcy kultury wyjściowej, czytelnik tekstu docelowego najprawdopodobniej owej typowości i związanego z nią znaczenia kulturowego nie zauważy.

Porównując oryginalny fragment z jego przekładem na język hiszpański, odnotować można jeszcze jedną różnicę, która może wynikać z różnych wizji rytuału picia napojów wysokoprocentowych. W języku wyjściowym pojawia się aforyzm „świat się zmienia, słońce zachodzi, a wódka się kończy”, w tekście docelowym zdanie to ulega niewielkiej modyfikacji: *el mundo cambia, el sol sale y la vodka se acaba*. Mimo że zmiana jest niewielka, w tłumaczeniu zmieniona zostaje perspektywa interpretacyjna. W oryginale alkohol kończy się o zachodzie słońca (co obrazuje szybkie i intensywne spożycie trunków w celu szybkiego upojenia alkoholowego po pracy), w tekście docelowym następuje to dopiero rankiem. W rezultacie, jeżeli opozycja „słońce zachodzi” / *el sol sale* nie jest wynikiem działalności chochlika drukarskiego, można zaryzykować stwierdzenie, iż zmiana pory dnia w przekładzie jest rodzajem adaptacji kulturowej zawartości przytoczonej sceny do potrzeb percepcyjnych czytelnika kultury docelowej, który przyzwyczajony jest do wesołych fiest trwających do wschodu słońca.

Hiszpańskojęzyczna literatura popularna także nie jest literaturą „dla abstynentów”. Doskonałym przykładem powieści, w których zobrazowana została kultura spożywania napojów alkoholowych jest seria *Przygody Kapitana Alatryste* autorstwa Artura Péreza-Reverte. Bohaterowie często spotykają się w karczmie, aby toczyć dysputy przy kieliszku dobrego hiszpańskiego wina lub innego trunku:

Fragment 1

La mesa estaba llena de botellas vacías, y cada vez que a Don Francisco se le iba la mano con **el vino de San Martín de Valdeiglesias** –lo que ocurría con frecuencia–, se empeñaba en tirar de espada y batirse con Cristo. (*El capitán Alatryste*, 18)

Na stole tłoczyły się puste butelki, a ilekroć mość Francisco folgował sobie z **winem San Martín de Valdeiglesias** – co zdarzało się wcale często – już był gotów wyciągać rapier i wadzić się choćby z samym Panem Bogiem. (*Kapitana Alatryste*, 20)

Fragment 2

Estaba, como dije, visiblemente iluminado por medio azumbre **de Valdeiglesias** (*El capitán Alatraste*, 19).

Jak już nadmienilem, animuszu dodawała mu pokaźna ilość **wypitego valdeiglesias**. (*Kapitan Alatraste*, 21)

Fragment 3

Sin desdeñar la belleza –algo ajada pero aún espléndida– y la antigua fama de la tabernera, el **vino de Valdemoro, el moscatel, o el oloroso de San Martín de Valdeiglesias** (...) (*El capitán Alatraste*, 38)

Niczego przy tym nie ujmując urodzie (nieco przygasłej, atoli wciąż widocznej) i dawnej sławie właścicielki gospody, przedniemu **winu z Valdemoro, muszkatelowi i słodkiemu jerezowi z San Martín de Valdeiglesias**. (*Kapitan Alatraste*, 48)

W przytoczonych fragmentach powieści z cyklu o Kapitanie Alatraste pojawia się ulubiony trunek głównego bohatera, wino z San Martín de Valdeiglesias. Hiszpania, jeden z głównych europejskich producentów win, słynie z wielowiecznej winiarskiej tradycji. Hiszpańskie wina są nie tylko dostępne w Polsce, ale i dość popularne, dlatego w przekładzie tłumacz przenosi nazwy win i nie decyduje się na dodatkowe objaśnienia w postaci przypisów. Nie jest to konieczne, szczególnie, gdy nazwa wina poprzedzona jest stosownym rzeczownikiem, który wyjaśnia, iż właśnie o wino chodzi. Warto jednak zwrócić uwagę na przekład hiszpańskiego słowa *oloroso* (Fragment 3). Obecnie w języku polskim funkcjonują dwa rzeczowniki określające ten typ alkoholu: zapożyczone z języka angielskiego „sherry” (Polska przez wiele lat importowała ten typ alkoholu z Wielkiej Brytanii) oraz „jerez”, rzeczownik, który od niedawna funkcjonuje w polskim słowniku. Tłumacz wybiera drugą opcję z oczywistego powodu usytuowania akcji powieści z serii *Przygody Kapitana Alatraste* w hiszpańskiej rzeczywistości kulturowej. W dodatku zachowanie elementów kultury wyjściowej w tym konkretnym przypadku pozwala odtworzyć w przekładzie spójny świat przedstawiony w powieściach, będący odwzorowaniem realiów siedemnastowiecznej Hiszpanii.

W przytoczonych przykładach pojawiły się odpowiednio elementy polskiej i hiszpańskiej tradycji i kultury spożywania napojów alkoholowych, a trudność tłumaczenia wynikała nie tyle z warstwy językowej, co z różnic kulturowo-kulinarnych, które przekładają się na dywergencję w odbiorze analizowanych scen przez czytelnika kultury wyjściowej i docelowej. Różnice w kulturze spożywaniu alkoholu w krajach europejskich, mimo że istnieją, nie są jednak aż tak wyraźne w związku z postępującą globalizacją, co sprawia, iż percepcje oryginału i przekładu nie są na tyle rozbieżne, aby stworzyć barierę kulturową uniemożliwiającą odbiorcy kultury docelowej zrozumienie

tekstu. Dlatego też w przytoczonych przykładach tłumaczeń tak z hiszpańskiego, jak i na hiszpański, dominowała strategia egzotyzacji. Jednakże każdemu dobremu trunkowi powinny towarzyszyć odpowiednie dania i przekąski, także te tradycyjne, silnie zakorzenione w kulturze wyjściowej. Najczęściej to elementy sztuki kulinarnej wymagają od tłumacza wyboru odpowiedniej strategii: adaptacji lub egzotyzacji. Przed takim właśnie wyborem stanął (nie jeden raz) José María Faraldo, tłumacz *Sagi o GERALCIE z Rivii* na hiszpański:

W "Złotym Dworze", reprezentacyjnym zajeździe miasteczka, było ludno i gwarno. (...) Poważni kupcy kłócili się z krasnoludami o ceny towarów i oprocentowanie kredytu. Mniej poważni kupcy szczypali w tyłki dziewczęta roznoszące piwo i **kapustę z grochem**. (*Ostatnie życzenie*, 95)

La Puerta de Oro, el local representativo de la villa, estaba repleto y bullicioso. (...) Serios mercaderes se peleaban con enanos por el precio de las mercancías y el porcentaje del crédito. Mercaderes menos serios pellizcaban el culo de las muchachas que repartían la cerveza y **el potaje de garbanzos**. (*El último deseo*, 85)

Wspomniana w przykładzie kapusta z grochem to jedno z typowych dań kuchni staropolskiej. Zanim w Polsce pojawiły się ziemniaki, to groch stanowił główne źródło skrobi, tradycyjnie łączony był z kapustą, tworząc ciężkostrawne, acz pożywne danie (por. Halbański, 1986: 60). Wyrażenie „groch z kapustą” lub „kapusta z grochem” używane jest we współczesnej polszczyźnie jako synonim nieładu, bałaganu, chaosu. Zatem fragment „dziewczęta roznoszące piwo i kapustę z grochem” cechuje pewna polisemia. Można go zatem rozumieć na co najmniej dwa sposoby: dosłowny (dziewczęta roznoszą piwo i konkretną potrawę) lub bardziej metaforyczny (dziewczęta roznoszą piwo i inne, bliżej nieokreślone dania lub dziewczęta roznoszą piwo i powodują nieład).

Podczas procesu przekładu tłumacz przygód wiedźmina na język hiszpański musiał nie tylko dobrać odpowiednią nazwę tradycyjnego dania, jakim jest „kapusta z grochem”, ale również zachować oryginalną wieloznaczność pojawiającej się w tekście wyjściowym potrawy, która funkcjonuje również jako wyrażenie frazeologiczne. Najprawdopodobniej z tego powodu w tekście docelowym znajdujemy doskonały przykład naturalizacji kulturowej. Potrawa staropolska zastąpiona została tradycyjnym daniem hiszpańskim *el potaje de garbanzos* („zupa/gulasz z ciecierzycy”), który stanowi kulinarny i kulturowy ekwiwalent kapusty z grochem. Wybór tej właśnie potrawy jako ekwiwalentu był dogłębnie przemyślany. W kuchni hiszpańskiej ciecierzycza (*garbanzos*) pojawiła się dzięki wpływom arabskim, stanowiła jedno z podstawowych źródeł skrobi

i białka jeszcze przed dotarciem Kolumba do Ameryki, skąd przywieziony został ziemniak. Rzeczownik *potaje* („zupa”, „gulasz”, „potrawa z jarzyn”) posiada drugie znaczenie. Podobnie jak „groch z kapustą”, *potaje de garbanzos* może oznaczać niejednorodną mieszaninę, bałagan i chaos. W tekście docelowym dochodzi zatem do adaptacji poprzez zastąpienie typowo polskiej potrawy daniem spełniającym podobną funkcję w kulturze docelowej.

Nawiązania do polskiej tradycji kulinarnej obecne są we wszystkich tomach *Sagi o GERALCIE z Rivii*. Andrzej Sapkowski z wyjątkowym wyczuciem tworzy swój paralelny i fantastyczny świat, w który umiejętnie wplata elementy kultury, z której się wywodzi, stąd częsta obecność specjałów polskiej kuchni:

Nadzewane śliwkowymi powidłami pączki zadziały jak najcudowniejszy eliksir. Ciri nabrała humoru, a kotłujący się plac przestał przerażać, zaczął jej się nawet podobać. (*Czas pogardy*, 71)

Los buñuelos rellenos de mermelada de ciruelas actuaron como elixir milagroso. Ciri cobró buen humor y la tumultuosa plaza dejó de molestar y comenzó incluso a gustarle. (*Tiempo de odio*, 57)

Podczas pobytu na placu targowym Ciri czuje się zagubiona i przytłoczona ilością ludzi, gwarem i hałasem, jednakże uczucie niepewności mija, gdy bohaterka odnajduje stoisko z pączkami, których smak działa na dziewczynkę niczym kojący balsam. Powidła to charakterystyczny rodzaj „dżemu” z dojrzałych śliwek węgerek, który różni się od innych, podobnych przetworów (jak konfitury, dżemy i marmolady) sposobem przyrządzenia. Powidła otrzymuje się poprzez powolne smażenie owoców bez dodatku cukru, który jest obowiązkowym składnikiem konfitur czy marmolad (por. Halbański, 1986: 146). Wspomniane przetwory ze śliwek produkowane są na terenie Polski, w Czechach i Austrii (skąd podobno pochodzą), jednakże nie są tak popularne w krajach zachodniej Europy jak Francja czy Hiszpania, gdzie niewątpliwie dominują różnego rodzaju dżemy, marmolady i konfitury. W Polsce powidła śliwkowe to jeden z najbardziej tradycyjnych wytworów owocowych, o czym świadczyć może fakt, iż Powidła z Doliny Dolnej Wisły znalazły się na ministerialnej liście Produktów Tradycyjnych, chronionych polskim prawem. Charakterystyczność i tradycyjność powideł sprawia, iż przekład nazwy tego przetworu owocowego na język hiszpański okazał się trudny. W języku hiszpańskim nie istnieje słownikowy odpowiednik „powideł”, a hiszpańskojęzycznych źródłach internetowych funkcjonuje jedynie przetransferowany najprawdopodobniej z niemieckiego rzeczownik *powidl* lub *powidel* (niem. *Der Powidl* lub *auch Powidel*), jednakże nie jest to nazwa powszechnie używana

ze względu na małą popularność przetworu w Hiszpanii. Dlatego też tłumacz posłużył się w tym punkcie odpowiednikiem kulturowym i „powidła śliwkowe” znaturalizowane zostały do *mermelada de ciruelas* (czyli „śliwkowa marmolada”). Wprawdzie w Polsce marmolada to produkt z przetartych owoców gotowanych z dużą ilością cukru, który nie ma z powidłami nic wspólnego, jednak hiszpański wyraz *mermelada* ma szersze znaczenie (pomimo istnienia takich hiszpańskich rzeczowników jak *confitura* czy *jalea*).

W przytoczonym fragmencie, mimo iż jest on bardzo krótki, czyha jeszcze jedna kulinarna komplikacja. Mimo że słownikowym odpowiednikiem polskiego rzeczownika „pączek” jest hiszpański wyraz *el buñuelo*, a oba wyroby cukiernicze wytworzone zostały z ciasta drożdżowego smażonego na głębokim tłuszczu, nie są to ciastka identyczne. Polskie pączki są słodkimi, kulistymi ciastkami nadziewanymi konfiturą, powidłami lub likierem, podczas gdy hiszpańskie *buñuelos* nie muszą zawierać w sobie jakiegokolwiek nadzienia, a jeżeli je posiadają, może być to zarówno nadzienie słodkie, jak i słone. Słodkie *buñuelos* najczęściej podawane są z czekoladą. Także kształt hiszpańskich przysmaków nie jest do końca określony, mogą być to kuliste „bułeczki” lub nieregularne krążki z dziurką (podobne do amerykańskich *doughnuts*). Niemniej jednak, pomimo tej drobnej różnicy, *el buñuelo* jest najbardziej zbliżonym do polskiego pączka wyrobem cukierniczym, stąd tłumacz w tekście docelowym posłużył się właśnie tym rzeczownikiem, stanowiącym jednocześnie odpowiednik polskiej nazwy (mimo że niedokładny, ale występujący w słownikach).

W przytoczonych cytatach z *Sagi o wiedźminie* pojawiły się zatem specjały kuchni polskiej, które niestety nie zostały oddane w przekładzie na język hiszpański. Powodów użycia strategii adaptacyjnej może być kilka. Pojawiające się w tekście wyjściowym potrawy, dania i specjały kulinarne stanowią elementy łączące paralelny świat wiedźminów z rzeczywistością empiryczną czytelnika polskiego. Przenosząc tekst wyjściowy do nowego środowiska kulturowego, zadaniem tłumacza jest stworzenie takiego przekładu, który wywoła podobną reakcję czytelnika kultury docelowej, zawsze w porównaniu z prawdopodobną reakcją czytelnika kultury wyjściowej. Stąd pojawia się potrzeba zastąpienia niezrozumiałych dla odbiorcy docelowego elementów kulturowych takimi, które będą skutecznie działać jako łączniki z rzeczywistością empiryczną, lecz już nie kultury wyjściowej, a docelowej. Inną przyczyną zastosowania adaptacji może być nastawienie na przyjemność lektury czytelnika docelowego. Egzotyzacja elementów kulinarnych w przekładzie mogłaby doprowadzić do powstania przeszkody

zniechęcającej do kontynuacji procesu czytania, co prawdopodobnie zmniejszyłoby popularność tekstu w kulturze docelowej.

Przedstawione przypadki mogłyby świadczyć o rozbieżności polskiej i hiszpańskiej kuchni oraz zwyczajów kulinarnych, co nie jest dalekie od prawdy, gdyż diametralnie różne warunki klimatyczne oraz inne uwarunkowania geograficzne doprowadziły do wykształcenia się w Polsce i Hiszpanii dwóch różnych tradycji gotowania i konsumpcji. Nie oznacza to jednak, że nie ma żadnych punktów wspólnych między żywieniowymi przyzwyczajeniami Polaków i Hiszpanów:

A raz, gdy ni z tego ni z owego dała mi **pajdkę chleba ze smalcem i cukrem**, to tak mnie tym zaskocz ta, że z wrażenia upuściłem tę pajdkę smalcem w dół. (*Krew elfów*, 122)

Cuando una vez, sin cómo ni por qué, me dio **un cacho pan con manteca y azúcar**, tanto me sorprendió que, de la impresión dejé, caer el cacho al suelo, con la manteca hacia abajo. (*La sangre de los elfos*, 107)

Chleb ze smalcem wydaje się jednym z typowych polskich przysmaków. Smalec (ze skwarkami, kawałkami rozdrobnionej kiełbasy, cebuli lub jabłka) to wytapiany ze słoniny tłuszcz wieprzowy używany do smażenia, ale także stanowiący jedno z tradycyjnych „smarowideł” do chleba. Okazuje się, iż w Hiszpanii smalec (*manteca de cerdo*) jest również znany. Używa się go przede wszystkim do smażenia, ale również do wyrobu słodczy i jako dodatek do chleba. Jednakże należy dodać, iż sam rzeczownik *manteca* w języku hiszpańskim odnosić się może tak do smalcu (*manteca de cerdo*), jak i do margaryny (*manteca vegetal*). Zatem, pomimo pewnej zbieżności tradycji, „pajdka chleba ze smalcem i cukrem” dla polskiego czytelnika to chleb posmarowany tłuszczem wytopionym ze słoniny, podczas gdy dla czytelnika hiszpańskiego chleb z fragmentu zdania: *un cacho pan con manteca y azúcar* może być posmarowany smalcem lub margaryną, w zależności od czytelniczej interpretacji. Mimo tej drobnej rozbieżności warto podkreślić, iż tak w Polsce, jak w Hiszpanii popularnym „deserem” była pajdka chleba posmarowana tłuszczem i posypana cukrem.

Jeśli tłumaczenie typowo polskich przysmaków na język hiszpański mogło sprawić pewną trudność, jeszcze bardziej złożony okazuje się przekład kulinariów występujących w tekstach, które odnoszą się do tak zwanej kultury trzeciej, innej niż kultura oryginału i przekładu. Ma to miejsce w kryminalne Marka Krajewskiego *Koniec świata w Breslau*. Akcja powieści rozgrywa się w międzywojennym Breslau, historycznej stolicy Dolnego Śląska, mieście terytorialnie należącym wówczas do Niemiec.

Zobrazowany przez pisarza Wrocław nie jest Wrocławiem polskim, współczesnym, a Wrocławiem, w którym współistnieją ze sobą trzy kultury: niemiecka, śląska¹⁰⁴ oraz polska, a pierwiastek polski nie jest dominujący:

Co Marek Krajewski potrafi? Sporo. Zgłębił stary Wrocław (z archiwów, z fotografii), miasto wielokulturowe, choć z przewagą niemieccyzny – prowadzi po nim pewną ręką. Jestem gotów uwierzyć, że przy jego opisie nie pomylił się w żadnym detalu. (...) Najwyraźniej lubi też dobrze jeść i pić. Jego sprawozdania z kulinarno-alkoholowych wyczynów bohaterów śmiało można nazwać zmysłowymi. (Szczerba, 2003)

Krajewski przedstawia zatem miasto, a wraz z miastem i kulinaria kultury „trzeciej”, co zmienia tradycyjny translatoryczny układ:

Pojawienie się w tekście elementów trzeciej kultury zmienia o tyle ten układ, że choć i nadawca i odbiorca mają pewną wiedzę wspólną na jej temat, to jednak nadawca wie o tej kulturze więcej (to on ją opisuje i pokazuje „swoim”). Orientuje się on także, czego nie wiedzą (mogą nie wiedzieć) jego odbiorcy, więc nie opowiada o niej wszystkiego. (Skibińska, 2008: 244)

W związku z zaistniałą sytuacją wyjściową zmienia się także podejście tłumacza do elementów kulturowych zawartych w tekście oryginalnym. Mimo że potencjalny odbiorca oryginału posiada pewną wiedzę na temat zobrazowanej rzeczywistości kulturowej, niektóre jej elementy zdomowiły się w kulturze polskiej, niewątpliwie część zwyczajów wyda mu się obca. Jednak, paradoksalnie, w *Końcu świata w Breslau*, kultura międzywojennego, niemieckiego Wrocławia zostaje w większej części opisana w języku polskim, czyli języku obcym w stosunku do opisywanych realiów kultury trzeciej. Tłumacz powieści na hiszpański, Fernando Otero Macías, musi zmierzyć się zatem z wyjątkowym wyzwaniem translatorskim, jakim jest zachowanie oryginalnej równowagi pomiędzy obcością a swojskością elementów kultury trzeciej, która przejawia się w użyciu niemieckojęzycznych nazw ulic, nazwisk, imion, ale przede wszystkim w nazwach dolnośląskich potraw, których miłośnikami są bohaterowie powieści, a w szczególności Eberhard Mock:

-Znakomita **peklowana głowizna** z kminkiem. Specjalność naszej firmy, na zimno, w **galarecie** – zachwalał kelner, nie mogąc ukryć zachwyty na widok kształtnej blondynki o sennych, trochę nieprzytomnych oczach. (*Koniec świata w Breslau*, 13)

-Está es nuestra famosa **cabeza de cerdo** con cominos. Es la especialidad de la casa. Para tomar en frío, **en gelatina**. – Mientras ensalzaba el producto, el camarero no podía disimular

¹⁰⁴ W związku z zawirowaniami i przesiedleniami po 1945 roku, obecnie za kuchnię śląską uznaje się kuchnię Górnego Śląska. Marek Krajewski obrazuje życie w niemieckim Wrocławiu przed II Wojną Światową, w powieści *Koniec świata w Breslau* pojawiają się zatem specjały kuchni dolnośląskiej. Większość tych dań obecnie klasyfikowana jest zarówno jako elementy kuchni niemieckiej, jak i polskiej czy śląskiej (górnoszląskiej).

su embeleso por una rubia con un tipo estupendo y ojos soñolientos. (*Fin del mundo en Breslau*, 13)

Przytoczony fragment stanowi część rozbudowanej sceny uroczystego obiadu w „Piwnicy Świdnickiej”, w którym uczestniczą: główny bohater Eberhard Mock z żoną Sophie oraz brat Eberharda Franz wraz z rodziną. Podczas ożywionej dyskusji kelner Heinz Rast wnosi dania (z odpowiednim „odkelnerskim” komentarzem). Jako pierwsza na stole pojawia się specjalność firmy: „peklowana głowizna w galarecie”. Głowizna wieprzowa to charakterystyczny dla kuchni dolnośląskiej¹⁰⁵ element gastronomiczny, uzyskany z głowy po usunięciu ozora, mózgu, uszu i ryja. Głowizna jest to zatem delikatne mięso oddzielone od głowy, które nadaje się do wyrobu galaret (por. Halbański, 1986: 56). Mięso zostało wcześniej zapeklowane, czyli zamarynowane w solance z odpowiednimi przyprawami.

Przekład nazwy potrawy na język hiszpański okazał się problematyczny. Rzeczownik „głowizna” nie posiada słownikowego odpowiednika w hiszpańszczyźnie, jedyną możliwością jest zatem ekwiwalent opisowy, na przykład: *carne de cabeza de cerdo* („mięso z głowy wieprzowej”). W związku z zaistniałą sytuacją, tłumacz zaproponował jednak inne wyrażenie: *cabeza de cerdo* (dosł. „głowa świńska”). Mimo że różnica wydaje się niewielka, istotnie zmienia ona możliwą percepcję sceny przez czytelnika kultury docelowej. Jeżeli w oryginale pierwszym daniem są kawałki delikatnego mięsa z głowy świńskiej, peklowane i w galarecie, w przekładzie kelner podaje głowę wieprzową w całości, która została uprzednio zanurzona w galarecie (najprawdopodobniej w wiadrze). W tekście docelowym znika również sposób przetworzenia głowizny, czyli peklowanie, mimo że proces ten posiada swoją nazwę w języku hiszpańskim: *el curado*.

W przytoczonym przykładzie przekład polsko-śląsko-niemieckich realiów kulinarnych okazał się utrudniony. Wprawdzie autor powieści przedstawia kulinaria charakterystyczne dla tak zwanej „kultury trzeciej”, nie będącej ani kulturą docelową, ani kulturą wyjściową, jednak owa trzecia kultura pozostaje w silnej relacji ze współczesną kulturą polską, tak kulinarnie różną od hiszpańskich gastronomicznych przyzwyczajień, co widać doskonale także w innych scenach z powieści:

– Drodzy państwo, oto baranina z ziołami, pieczone kartofle, sałatka z selera i **kompot wiśniowy**. (*Koniec świata w Breslau*, 15)

¹⁰⁵ Jest to specjał dawnej kuchni dolnośląskiej, który rozpowszechnił się w innych częściach współczesnej Polski.

– Señoras y señores, aquí tienen el cordero a las finas hierbas, con patatas cocidas, ensalada de apio y **compota de guindas**. (*Fin del mundo en Breslau*, 15).

W zacytowanym fragmencie pojawia się kolejna polska specjalność: kompot. Jest to napój z gotowanych owoców z dodatkiem cukru, zazwyczaj podawany do obiadu. Kompot stanowi część kulinarnej tradycji państw Europy Środkowej i Wschodniej, ale jest stosunkowo mało znany w Europie Zachodniej, także w Hiszpanii. W przekładzie wyjątku na język hiszpański można odnotować kalkę językową, która, w związku z brakiem odpowiedników „kompotu” w językach: francuskim, hiszpańskim, włoskim, etc., została poniekąd zaakceptowana. W rezultacie polski rzeczownik „kompot” zastąpiony został podobnie brzmiącym wyrazem *compota*. Jednakże różnica między specjami określanymi przez polski i hiszpański rzeczownik jest znacząca. *Compota* to hiszpańskojęzyczna nazwa francuskiego gęstego i słodkiego deseru owocowego (fr. *compote*), który nie nadaje się do picia, najczęściej ma formę musu i jest spożywany po daniu głównym. Wprawdzie świat powieści *Koniec świata w Breslau* jest powiązany z tradycją śląsko-niemiecką (dolnośląską), a w tradycji niemieckiej pojawia się deser o nazwie *Kompott*, który jest odpowiednikiem hiszpańskiego *compota* i francuskiego *compote*, jednak w przytoczonej scenie z pewnością chodzi o napój podawany wraz z daniem głównym, nie zaś o deser, który w przytoczonej scenie restauracyjnej pojawi się znacznie później (jest nim ciasto – „makowiec śląski”). Dlatego też można zaryzykować stwierdzenie, iż w przedstawionym urywku tłumaczenia zastosowana została strategia adaptacji, która wynika częściowo z zastąpienia oryginalnego rzeczownika wyrazem fonetycznie zbliżonym (tak zwanym „fałszywym przyjacielem”), który określa jednak zupełnie inne danie. Adaptacja ta sprawia, iż uważny czytelnik tekstu docelowego być może zdziwi się, że bohaterowie powieści jedzą deser wraz z głównym daniem, a posiłek kończą drugim deserem i kawą.

Oddanie w przekładzie elementów tradycji kulinarnej międzywojennego, niemieckiego Wrocławia wymaga kreatywnych rozwiązań:

Pierwszą salę wypełniali brzuchaci właściciele składów, którzy z apetytem połykali ogromne **kluski** ozdobione twardymi, podsmażonymi skwarkami. (*Koniec świata w Breslau*, 47)

La primera sala estaba ocupada por unos tripudos propietarios de almacenes, los cuales engullían con apetito unos generosos **Klöße** acompañados de torreznos. (*Fin del mundo en Breslau*, 39)

W przytoczonej scenie Mock znajduje się w Piwnicy Biskupiej, gdzie jedną ze specjalności zakładu są kluski. Skoro akcja powieści rozgrywa się na Dolnym Śląsku, można zaryzykować stwierdzenie, iż w zacytowanym fragmencie brzuchaci właściciele składów połykają kluski śląskie, przygotowane z ugotowanych i rozgniecionych ziemniaków z dodatkiem mąki ziemniaczanej. Sam rzeczownik kluski jest bowiem wieloznaczny, może określać zarówno potrawy mączne przyrządzone z ciasta zrobionego na stolnicy (kluski krajane, kopytka) lub przygotowanego w naczyniu (kluski kładzione, francuskie). W niektórych regionach Polski rzeczownikiem „kluski” określa się także makaron. Niemniej jednak opis potrawy w *Końcu świata w Breslau* wskazuje, iż są to właśnie kluski śląskie, najczęściej podawane z sosem, zasmażaną kapustą lub ze skwarkami (jak w powieści Krajewskiego).

Pojawienie się w oryginale tak pospolitego dania jak kluski okazało się problematyczne z perspektywy przekładu sceny na język hiszpański. Mimo że odmiana klusek, tzw. *gnocchi*, stanowią specjalność Włochów, danie to nie dotarło do Hiszpanii (choć dzięki włoskiej imigracji jest dobrze znane w Argentynie). Hiszpanie klusek prawie nie jedzą. I chociaż w słownikach polsko-hiszpańskich znajdziemy opisowy odpowiednik rzeczownika „kluski”, czyli *bolitas de pasta*, słownikowa nazwa to jedynie pewien ekwiwalent opisowy, który w dosłownym tłumaczeniu oznacza tyle, co „kuleczki z ciasta”. Tłumacz kryminału na hiszpański musiał wykazać się dużą kreatywnością i pomysłowością. Połączył ze sobą dwie okoliczności: umiejscowienie akcji na terenie Niemiec oraz specyfikę niemieckiej kuchni, w której pojawia się danie zbliżone pod względem nazwy, charakterystyki i smaku, czyli *Klöße*. W konsekwencji polski rzeczownik „kluski” (stanowiący element kultury trzeciej, nie polskiej, nie niemieckiej, a dolnośląskiej) został w przekładzie zastąpiony niemieckim wyrazem *Klöße*, którego ortografia została znaturalizowana (*Klöße*) na potrzeby hiszpańskiego czytelnika. Dzięki takiemu rozwiązaniu przekład zachowuje wewnętrzną spójność (bohaterowie żyją na terenie Niemiec i nie powinno dziwić, że spożywają specjały niemieckiej kuchni), a odbiorca tekstu docelowego, nawet jeżeli nie zna języka niemieckiego, najprawdopodobniej uzna pojawienie się niemieckiej potrawy za naturalne. Niemniej jednak zastosowanie niemieckojęzycznej nazwy spowodowało całkowite wyeliminowanie w tym fragmencie kultury dolnośląskiej jako kultury trzeciej i zastąpienie jej kulturą niemiecką. Gdyby autor w tym przypadku chciał podkreślić

niemieckość serwowanych w międzywojennym Wrocławiu dań, z pewnością także posłużyłby się językiem niemieckim, co czyni, przytaczając nazwy ulic czy instytucji.

Autor przekładu powieści Marka Krajewskiego na język hiszpański jest jednak konsekwentny i stosuje swoistą strategię, która nie spełnia wszystkich wyznaczników adaptacji, ani nie jest typową egzotyzacją. Napotykając na swojej drodze element dolnośląskiej tradycji kulinarnej (najczęściej wyrażony w języku polskim), Fernando Otero Macías najczęściej stosuje w przekładzie niemieckojęzyczne odpowiedniki rzeczowników ową tradycję określających:

Śniadanie podawali w milczeniu, a rozjątrzony bezsennością Mock również milczał i napełniał żołądek – wbrew jego wyraźnym protestom – **struclą z jabłkami**. (*Koniec świata w Breslau*, 226)

Le sirvieron el desayuno en silencio, y Mock, irritado por la falta de sueño, tampoco decía nada, mientras iba llenándose el estómago – a pesar de las evidentes protestas del mismo – de **Striezel con manzana**. (*Fin del mundo en Breslau*, 177)

W zacytowanym fragmencie Mock zmusza się do konsumpcji słodkiego śniadania, na które składa się strucla z jabłkami. „Strucla” to danie kuchni niemieckiej, słodkie pieczywo drożdżowe w kształcie podłużnej bułki, zwykle nadziewane makiem lub masą orzechową, rzadziej owocami. Nie należy mylić strucli z austriackim „strudlem”, który przygotowuje się z cienko wyciągniętego ciasta nadziewanego owocami (najczęściej jabłkami) i zwiniętego w ślimak (por. Halbański, 1986: 176). Na śniadanie Eberhardowi Mockowi podano zatem drożdżową bułkę z jabłkami. Jeżeli w języku hiszpańskim funkcjonuje nazwa *el strudel*, „strucla” swojego odpowiednika słownikowego czy ekwiwalentu opisowego nie posiada. W obliczu braku stosownego, hiszpańskiego terminu, tłumacz ponownie decyduje się na zastąpienie polskojęzycznej nazwy „strucla” niemieckim rzeczownikiem *Striezel*, czyli pierwotną nazwą potrawy, która w języku polskim została znaturalizowana i dostosowana do gramatyczno-morfologicznych wymogów językowych.

W przekładzie *Końca świata w Breslau* możemy zaobserwować zatem konsekwencję w „zniemczaniu” elementów kulinarnej kultury Dolnego Śląska i międzywojennego Wrocławia (które zostały przejęte przez polską kulturę i dzisiaj stanowią nierozdzielalną część polskiej kuchni). Użycie tej strategii sprawia, iż tekst docelowy staje się bardziej łatwiejszy w odbiorze dla czytelnika hiszpańskiego. Mimo że dania kuchni śląskiej wyrażone w języku niemieckim są najprawdopodobniej równie niezrozumiałe dla odbiorcy tekstu docelowego jak te same potrawy określone nazwami

polskojęzycznymi, jednakże, dzięki zastosowanemu przez tłumacza zabiegowi, czytelnik hiszpański nie odczuwa dysonansu pomiędzy miejscem akcji (Breslau – miasto należące do Niemiec) a kultywowanymi tam kulinarnymi tradycjami. Należy także podkreślić, iż zastosowanie niemieckojęzycznych nazw potraw, mimo że w oryginale Marek Krajewski regularnie stosuje polskojęzyczną nomenklaturę kulinarną, podyktowane zostało brakiem hiszpańskojęzycznych odpowiedników przytaczanych w tekście wyjściowym dań oraz niemożliwością użycia ekwiwalentów funkcjonalnych (czyli zastąpienia dolnośląskich dań innymi, spełniającymi taką samą funkcję w kulturze hiszpańskiej), które zaburzyłyby spójność przedstawionego w powieści świata.

Strategia „zniemczania” zastosowana w przekładzie *Końca świata w Breslau* na język hiszpański dotyczy nie tylko kuchni i kulinariów, ale także niektórych toponimów. W oryginale autor nie jest bowiem pod tym względem konsekwentny, a ów brak konsekwencji ma na celu podkreślenie wielokulturowości międzywojennego Wrocławia. W tłumaczeniu braki te zostają „naprawione”, a wielokulturowość przejawia się tylko wówczas, gdy bohaterowie rozmawiają o Polakach zamieszkujących niemiecki Breslau. Wybrana przez tłumacza droga z pewnością ułatwia lekturę czytelnikowi, ale jednocześnie utrudnia sam proces przekładu, zmuszając tłumacza do poszukiwań nie tylko hiszpańskojęzycznych odpowiedników, ekwiwalentów i terminologii, ale również nazw niemieckojęzycznych:

– Oto deser drodzy państwo: **śląski makowiec** – Rast podawał ciasto i kawę. (*Koniec świata w Breslau*, 16)

– Aquí está el postre, estimados señores: **makowiec silesiano**. – Rast sirvió el pastel y café. (*Fin del mundo en Breslau*, 16)

Każdy uroczysty obiad powinien być zwieńczony odpowiednim deserem, jak chociażby śląski makowiec. Sam makowiec czy makownik to placek drożdżowy przełożony masą makową z bakaliami i miodem, zwinięty, upieczony i lukrowany. Tworzy się z niego charakterystyczna, duża i słodka bułka z nadzieniem makowym, stąd makowiec, a w szczególności makowiec śląski to nic innego jak po prostu strucla z makiem. To typowe polskie ciastko bożonarodzeniowe (ale nie tylko) i tak charakterystyczne dla kulinarnej tradycji Dolnego Śląska nie posiada swojego hiszpańskojęzycznego odpowiednika, ani ekwiwalentu. Stąd można by przypuszczać, że, zgodnie z przyjętą przez tłumacza strategią, jeżeli „strucla z jabłkiem” to w tekście docelowym *Striezel con manzana*, „makowiec śląski” (czyli „śląska strucla z makiem”) powinien zostać przetłumaczony analogicznie jako *Striezel silesiano con relleno de semilla de amapola* lub

być może po prostu *Striezel silesiano*, jeżeli pełna nazwa wydałaby się zbyt długa. Jednakże tym razem próżno szukać konsekwencji tłumaczeniowej. Mimo że strategia „zniemczania” kulinariów jest strategią dominującą w przekładzie na język hiszpański, w przytoczonym zdaniu tłumacz posłużył się klasyczną egzotyzacją, pozostawiając nazwę wypieku w jego oryginalnej formie *makowiec*, dodając jedynie przymiotnik *silesiano*. Przedstawiony przykład stanowi dobrą ilustrację, jak trudną strategię przekładu obrał Fernando Otero Macías, decydując się na zastępowanie nazw potraw kuchni dolnośląskiej i polskiej (które zostały opisane przez Marka Krajewskiego w języku polskim) nomenklaturą niemieckojęzyczną.

Przedstawiony typ strategii, która mieści się poniekąd w zakresie egzotyzacji, doprowadził niewątpliwie do ujednolicenia tekstu wyjściowego w przekładzie, dzięki czemu czytelnik kultury docelowej łatwiej może skupić się na prowadzonym przez Eberharda Mocka dochodzeniu, nie zastanawiając się nad wielokulturową charakterystyką miasta Breslau. Oznaki współistnienia kultur zatarły się w przekładzie, czego przykładem jest „zniemczenie” nazw typowych potraw „synkretycznej” kuchni dolnośląskiej. Hiszpański czytelnik otrzymuje zatem porcję wiedzy na temat kultury międzywojennego Wrocławia, jednakże jest to wiedza cząstkowa, gdyż miasto to jawi się w przekładzie jako czysto niemiecka metropolia. Wprawdzie przed II Wojną Światową Wrocław był miastem niemieckim i do dzisiaj ślady wielowiekowej przynależności do tego państwa są we Wrocławiu widoczne na każdym kroku, jednakże przez cały okres przynależności miasta do Niemiec Polacy stanowili jedną z największych mniejszości narodowych na jego terytorium, a kultura dolnośląska i kultura polska pozostawały we wzajemnej korelacji.

Nazwy potraw i odniesienia do tradycyjnej, siedemnastowiecznej kuchni hiszpańskiej znalazły się również w serii *Przygody Kapitana Alatryste* Artura Péreza-Reverte. Przekład kulinarnych odniesień na język polski również wymagał wyboru odpowiedniej strategii, dopasowanej do potrzeb i wiedzy przeciętnego czytelnika polskiego, szczególnie że pewne potrawy i kulinarne zwyczaje mogą zdziwić wrośniętego w polski obyczaj odbiorcę:

Estoy seguro de que **un buñuelo de miel, un melindre** o unos **huevos de faltriquera** tonifican más una naturaleza melancólica que un litro de agua de esta fuente. (*La limpieza de sangre*, 86).

Jestem pewien, że **pączek, miodownik** lub **złote jajka*** bardziej sprzyjają naturze melancholijnej niż litr wody z tej fontanny.

*przypis: Złote jajka – dosłownie „jaja z sakiewki” (*huevos de faltriquera*), deser hiszpański, kulki robione z syropu i ubitych jajek. (*W cieniu inkwizycji*, 75)

Konfrontując tekst wyjściowy z przekładem można zaobserwować wielorakość użytych przez tłumacza procedur. Pojawiający się w oryginale *buñuelo de miel* został przetłumaczony na język polski jako „pączek”. Para *buñuelo* / „pączek” pojawiła się już w analizie przekładu fragmentu prozy Andrzeja Sapkowskiego. Wówczas polski „pączek” został w przekładzie oddany za pomocą rzeczownika *buñuelo*. I w tym przypadku, mimo że hiszpańskie ciastko różni się od polskiego specjału, użycie słownikowego odpowiednika wydaje się najlepszym rozwiązaniem, jako że oba wyroby mają wiele cech wspólnych. Na uwagę zasługuje jednak fakt, iż w przekładzie na język polski pojawia się jedynie „pączek”, nie zaś „pączek miodowy”, czyli *buñuelo de miel*.

Kolejny wyrób cukierniczy to *melindre*, hiszpańskie, miodowo-mączne, smażone ciastko. W tekście docelowym oryginalny specjał zastąpiony został „miodownikiem”, rodzajem miodowego piernika, który stanowi słownikowy odpowiednik hiszpańskiego *melindre*. W zacytowanej enumeracji najciekawszy jest przekład potrawy zwanej po hiszpańsku *huevos de faltriquera*, która w tłumaczeniu na język polski została oddana za pomocą opatrzonego stosownym przypisem ekwiwalentu opisowego „złote jajka”. Tłumacz decyduje się na ekwiwalent opisowy, który odnosi się zarówno do formy, jak i koloru hiszpańskiego specjału, przygotowywanego tradycyjnie z żółtek i cukru. Polska nazwa została jednak dodatkowo opisana w przypisie, który dostarcza czytelnikowi tekstu docelowego dodatkowych informacji, aby rozwiązać jego ewentualne wątpliwości związane z charakterystyką „złotych jajek”. Przypisy nie pojawiają się jednak w przypadku dwóch poprzednich słodczy, ponieważ wybrane przez tłumacza ekwiwalenty funkcjonują w kulturze docelowej. W analizowanym przykładzie mamy zatem do czynienia z adaptacją, która jest jednak połączona z chęcią przekazania potencjalnemu czytelnikowi pewnych, wybranych przez tłumacza, informacji kulturowych.

Użycie przypisów objaśniających elementy kulturowe związane z hiszpańską kuchnią jest jednak selektywne, to tłumacz decyduje bowiem, które nazwy potraw wymagają dodatkowego objaśnienia. W większości przypadków dochodzi jednak do adaptacji kulinarnych odniesień tak, aby były one zrozumiałe dla potencjalnego polskiego odbiorcy:

Estaban en la misma habitación donde había recibido la noche anterior a Diego Alatríste, y el aristócrata comía con mucha afición trozos de **empanada de pollo**. (...) Dejó la empanada en el plato y se puso a contar con los dedos relucientes de grasa. (*El capitán Alatríste*, 130-131)

Siedzieli w tej samej izbie, gdzie hrabia ubiegłej nocy przyjął był Diega Alatríste, teraz zaś z ukontentowaniem zjadał **paszteciki z kurczaka**. (...) Odłożył **pasztecik** na talerz i jął na zatłuszczonych palcach liczyć. (*Kapitan Alatríste*, 105-106)

Przywołana w przedstawionym fragmencie *empanada* to jedno z najpopularniejszych dań kuchni hiszpańskiej, które zostało spopularyzowane także w Ameryce Łacińskiej. *Empanada* może przybierać najróżniejsze formy od „placka” po rodzaj pieroga. Niezależnie od formy jest to ciasto półkruche z nadzieniem z szynką, kurczakiem, tuńczykiem, itp. Potrawa powstała w hiszpańskiej Galicji, początkowo miała formę nadziewanego placka, potem powstały mniejsze *empanadas* lub *empanadillas*, czyli to samo ciasto z nadzieniem, ale w formie półksiężyca. W tekście docelowym *empanada* zastąpiona została „pasztecikiem”, małym, nadziewanym, słonym ciastkiem, najczęściej z ciasta francuskiego, podawanym do zup jak barszcz czerwony. Tak „pasztecik”, jak *empanada* to nadziewane ciastko „na słono”, jednakże użyta w przekładzie nazwa odsyła raczej do francuskiej, a nie hiszpańskiej tradycji kulinarnej. W przytoczonym przykładzie ponownie zastosowana została strategia adaptacji elementów hiszpańskiej tradycji kulinarnej na potrzeby potencjalnego czytelnika kultury docelowej.

Mimo że w polskim przekładzie *Przygód Kapitana Alatríste* można zaobserwować użycie adaptacji, w szczególności w przypadku tłumaczenia nazw potraw, które nie posiadają odpowiedników w języku polskim, warto zauważyć, iż tłumacz ma na względzie nie tylko potrzeby potencjalnego polskiego czytelnika, ale także charakterystykę dzieła i zobrazonej w nim epoki. Dlatego też, aby nie utrudniać odbioru, decyduje się na wprowadzenie niezbędnych zmian, wynikających z braku odpowiedniej kulinarnej nomenklatury w języku docelowym. Jednocześnie, jeżeli według tłumacza jakiś element (potrawa, ale też nazwisko lub cytat) mógłby zainteresować odbiorcę przekładu, zostaje on opatrzony krótkim, ale konkretnym przypisem, który zaspokoi ciekawość dociekliwego czytelnika, ale nie zrazi do lektury odbiorcy mniej tego typu wiadomościami zainteresowanego.

Kuchenne hiszpańskie przyzwyczajenia pojawiają się także w innych powieściach Artura Péreza-Reverte, jak na przykład *Szachownica flamandzka*:

La cafetera silbaba en la cocina. Julia se levantó y fue a servirse una taza grande sin leche ni azúcar. (*La tabla de flandes*, 13)

Z kuchni dobiegł gwizd **maszynki do kawy**. Julia poszła nalać sobie wielką filiżankę, bez mleka i cukru. (*Szachownica flamandzka*, 11)

W przytoczonym fragmencie przywołana zostaje prosta, codzienna czynność, jaką jest przygotowanie kawy, która jednak może stać się prawdziwym translatorskim wyzwaniem. Pojawiająca się w oryginale *cafetera* jest to charakterystyczny dla rejonu śródziemnomorskiego metalowy dzbanek do kawy, połączenie czajnika z zaparzaczem. W języku hiszpańskim sam rzeczownik *cafetera* może odnosić się do „ekspresu do kawy”, jednakże fakt, iż w powieści ów przyrząd kuchenny gwizdzie oznacza, iż nie jest to popularny ekspres przelewowy, ani ciśnieniowy, a pochodząca z Włoch *cafetera italiana*. W przekładzie na język polski (autorstwa Filipa Łobodzińskiego) przetłumaczenie tego z pozoru prostego terminu okazało się problematyczne, gdyż polska rzeczywistość przygotowywania kawy różni się znacznie od obyczajów rejonu Morza Śródziemnego.¹⁰⁶ w języku polskim nie istniał konkretny termin odnoszący się do tego kuchennego wynalazku. Tłumacz użył zatem dosyć dwuznacznego i być może nie do końca adekwatnego ekwiwalentu opisowego „maszynka do kawy”. I rzeczywiście pierwsze *cafeteras* nazwane zostały w Polsce „włoskimi maszynkami do kawy”. Niemniej jednak, z biegiem czasu, urządzenia te stały się coraz popularniejsze, także w Polsce. Stąd obecnie potocznie używany jest neologizm strukturalny „kafetiera”, powstały z naturalizacji oryginalnej nazwy przyrządu, lub neologizm semantyczny „kawiarka”¹⁰⁷. Warto jednak zaznaczyć, iż przekład *Szachownicy flamandzkiej* na język polski został ukończony w 2000 roku, kiedy oba wymienione neologizmy nie były powszechnie używane. Nie jest to zatem błąd w tłumaczeniu, a doskonały przykład postępującej globalizacji, przenikania się kultur oraz związanego z tymi procesami rozwoju języka, który się do nich adaptuje.

W bestsellerze Carlosa Ruíza Zafóna *Cień wiatru* nie pojawia się wprowadzie typowa kulinarna nomenklatura, opisany został jednak pewien konkretny zwyczaj związany z kulturą jedzenia i picia w tradycyjnych hiszpańskich barach:

Los contertulios nos hicieron sitio en su círculo y Barceló, que gustaba de mostrarse espléndido en público, insistió en invitarnos. (*La sombra del viento*, 24)

¹⁰⁶ Przyrząd ten jest również dosyć popularny we Francji, stąd w przekładzie na język francuski zastąpienie nazwy *cafetera* poprzez odpowiednik *cafetière* było formalnością: „**La cafetière** siflait dans la cuisine. Julia se leva pour aller se servir une grande tasse de café noir, sans sucre.” (*Le tableau du maître flamand*, 11)

¹⁰⁷ Mimo że wyraz „kawiarka” określa „kobietę zajmującą się zawodowo parzeniem kawy”, we współczesnej polszczyźnie słowo to ustąpiło miejsca „basistce” i stało się potocznym synonimem „kafetieri” czy „maszynki do kawy”.

Współbiesiadnicy i uczestnicy tertulii zrobili nam miejsce przy stole, Barceló zaś, który uwielbiał błyszczeć w towarzystwie, już kilkakrotnie zdążył głośno podkreślić, że jesteśmy jego gośćmi. (*Cień wiatru*, 17)

Zacytowany fragment odnosi się do niezwykle popularnej w Hiszpanii praktyki dyskusowania o sprawach politycznych i społecznych w barach i kawiarniach. W tej scenie przenosimy się do znanej kawiarni Els Quatre Gats¹⁰⁸ w Barcelonie, gdzie tego typu dysputy były porządku dziennym. Często towarzyszyły im występy artystyczne, młodzi poeci recytowali najnowsze wiersze, muzycy prezentowali swoje dzieła, a wszystko to z odpowiednią kulinarno-alkoholową oprawą. Takie spotkanie, podobne do salonu literackiego, w Hiszpanii nosi nazwę *tertulia*. Zacytowane zdanie pojawia się w momencie, gdy główny bohater wchodzi wraz z ojcem do lokalu, wypatruje go znajomy ojca, pan Barceló, i zaprasza do przyłączenia się do zgromadzenia, czyli *tertulii*. W polskojęzycznej wersji można zauważyć, iż rzeczywistość kulturowa hiszpańskiej *tertulii* nie znajduje odzwierciedlenia w systemie języka polskiego, stąd konieczność zastąpienia słowa *contertulios* ekwiwalentem opisowym „współbiesiadnicy i uczestnicy tertulii”, aby oddać znaczenie nieistniejącego w języku polskim i polskiej tradycji terminu. Niemniej jednak, *tertulia* może, choć nie musi, wiązać się z biesiadowaniem. Ma ona charakter przede wszystkim dyskusyjno-artystyczny, a element konsumpcyjno-spożywczy, mimo że oczywisty i istniejący, schodzi na drugi plan. W tekście wyjściowym pan Barceló robi miejsce bohaterom *en su círculo*, czyli dosłownie „w swoim kręgu”, w wersji oryginalnej nie pojawia się element siadania przy stole, czego wymaga typowa polska biesiada. Wprawdzie *tertulia* mogła odbywać się przy stoliku, najczęściej właśnie tak było, ale konwersacje tego typu równie dobrze odbywały się na stojąco lub przy barze, jeżeli wszystkie stoliki były w danym momencie zajęte. W przekładzie obserwujemy zatem pewne przesunięcie znaczeniowe lub też drobną manipulację wynikającą z braku odpowiednika kulturowego i językowego dla hiszpańskiej *tertulii*. *Tertulia* i jej uczestnicy w polskiej wersji ukazani zostali jako współbiesiadnicy zasiadający za stołem. Brak rzeczowego wyjaśnienia terminu *tertulia* (czyli zastosowana strategia egzotyzacji) powoduje, iż mniej obeznany w kulturowej rzeczywistości Hiszpanii polski czytelnik, pomimo dodatkowego opisu w tekście, zinterpretuje spotkanie w *Els Quatre Gats* jako zwykłą pogawędkę przy trunku i przekąskach. Jedyna

¹⁰⁸ O wyjątkowej roli kawiarni El Quatre Gats pisze Anna Sawicka w szkicu pt. *Els Quatre Gats de Barcelona y Jama Michalika de Cracovia. Dos focos de cultura modernista* (2000), opublikowanym w *Acta Universitatis Wratislaviensis*, No2220, Estudios Hispánicos VIII.

nadzieja w tym, iż bardziej dociekliwi odbiorcy, napotykając na swojej czytelniczej drodze element egzotyki kultury oryginału, jakim jest *tertulia*, zechcą sprawdzić, co naprawdę pod tym terminem się kryje. Z pewnym prawdopodobieństwem można nawet stwierdzić, iż takie było zamierzenie pary tłumaczy *Cienia wiatru* na język polski, Beaty Fabjańskiej-Potapczuk i Carlosa Marrodána Casasa.

Przytoczone fragmenty i analiza przekładu zawartych w nich elementów kulinarno-gastronomicznych wykazały, iż granice kulturowe wchodzą w bezpośrednią relację z tłumaczeniem pojmowanym jako proces i produkt owego procesu. W każdym badanym przypadku przekładu, czy to z polskiego na hiszpański, czy z hiszpańskiego na polski, tłumacze wybierali strategie i techniki dopasowane do potrzeb potencjalnych odbiorców tekstu docelowego. Świadomość oczekiwań czytelników przekładu stanowi zatem jeden z kluczowych elementów przekładu literatury popularnej, w której przypadku liczy się nie tylko jakość tekstu, ale także liczba sprzedanych egzemplarzy.

Sfera kulinarna stanowi jednocześnie część szeroko pojętej popkultury, świadczyć może o tym chociażby ilość wydawanych książek kulinarnych i emitowanych programów o tej tematyce, stąd przekład kuchennych odniesień to nic innego, jak rodzaj przekładu elementów popkultury oryginału. Natomiast użyte w tekstach literackich nazwy potraw czy alkoholi stają się intertekstualnym nawiązaniem do przepisów kulinarnych lub procedur produkcji danego trunku¹⁰⁹. Literackie spożywanie pokarmów wykracza poza zwykłą chęć uwiarygodnienia postaci, która, aby móc żyć w świecie przedstawionym w utworze, powinna od czasu do czasu wykonać niezbędne do tego czynności. Dzięki pojawiającym się nazwom potraw czy scenom przedstawiającym ich konsumpcję przez bohaterów, czytelnik może jednocześnie identyfikować się z literackimi postaciami, uwierzyć w „swojskość” przedstawionej rzeczywistości lub dowiedzieć się czegoś nowego na zasadzie interkulturowej wymiany. Dlatego też zasadnie jest stwierdzenie, iż przekład sfery kulinarnej może przyczynić się do wytworzenia interkulturowej relacji poznawczej między kulturą wyjściową i docelową, jeżeli taka będzie decyzja tłumacza. Tłumaczenie kulinariów można zatem zaklasyfikować jako tłumaczenie elementów popkultury, czyli tytułową „popkulturę w przekładzie”.

¹⁰⁹ Być może przepisy kulinarne czy procedury związane z wytwarzaniem alkoholi czy zaparzaniem kawy nie są tekstami literackimi, jednakże z pewnością zasadnym jest użycie w ich przypadku terminu „teksty kultury”, zostały one bowiem nie tylko rozpowszechnione, ale także w większości przypadków spisane.

Jednocześnie warto odnotować pewną prawidłowość w przekładzie literatury popularnej na przykładzie kulinarnych jego aspektów. Ponieważ polisystem literatury hiszpańskiej został zaklasyfikowany jako silny, dlatego literatura tłumaczona na hiszpański w większym stopniu przyjmuje cechy literatury kultury docelowej. Stąd tak częste posługiwanie się adaptacją komunikatów językowo-kulturowych w tłumaczeniach dzieł Andrzeja Sapkowskiego na hiszpański. Zastosowanie tej strategii pozwala odbiorcy tekstu docelowego wierzyć we fragmentaryczną hiszpańskość przedstawionej rzeczywistości. Szczególnym przypadkiem jest tłumaczenie powieści Marka Krajewskiego, w której nazwy potraw nie zostały zastąpione daniami hiszpańskimi, ale ich nazwy, oryginalnie w języku polskim, zostały w większości zniemczone. Inną strategię obserwujemy w przypadku tłumaczenia hiszpańskiej literatury popularnej na język polski. Mimo że również mamy do czynienia z adaptacją odniesień do kuchni hiszpańskiej, niemniej jednak tłumacz zdaje sobie sprawę, iż czytelnik polski, pochodzący z kultury uznawanej za „półperyferyjną” może być zainteresowany elementami kultury oryginału. Dlatego przekład *Przygód Kapitana Alatryste* na język polski obfituje w przypisy objaśniające niektóre elementy kultury wyjściowej. Użycie dodatkowych przypisów zależy jednak w pełni od podejmowanych przez tłumacza indywidualnych decyzji. Przypisów bowiem zabrakło w przekładzie *Cienia wiatru* Carlosa Ruiza Zafóna, para tłumaczy zdecydowała się jednak na częściową egzotyzację wzbogaconą o wyjaśnienie w samym tekście. Różnorodność technik oraz zaakcentowaną różnicę potrzeb potencjalnych czytelników w zależności od kultury, z której pochodzą, trafnie podsumowała Elżbieta Skibińska:

Wielka literatura centralna „nie potrzebuje” do swojego rozwoju pożywienia importowanego z obcych kuchni. Literacki import służy raczej wzbogaceniu oferty o nowe smaki. (...) Inaczej rzeczy się mają w literaturze półperyferyjnej, jaką jest literatura polska. (...) Po roku 1989 import literacki przyczynił się do rozwoju nowych odmian powieści w oparciu o obce wzorce. (2008: 266)

Mimo że badaczka analizuje polsko-francuskie relacje przekładowe, przywołane stwierdzenie jest równie prawdziwe dla relacji polsko-hiszpańskich. Pomimo oczywistych różnic, literatura hiszpańska, podobnie jak literatura francuska, jest literaturą centralną, w której polisystemie przekłady polskiej literatury popularnej funkcjonują jako wzbogacenie lub ciekawostka.

3.2. Bezpośrednie odniesienia do popkultury w literaturze popularnej a przekład

Analizując miejsce przekładu w popkulturze oraz funkcję elementów popkultury w przekładzie, nie sposób nie odnieść się do najbardziej ewidentnych, chociaż nie najczęściej spotykanych oznak tej relacji w literaturze popularnej. Mimo że tak specyficzny dla tego typu literatury język, nazwany w niniejszej rozprawie językiem *cool*, jak i polifonia czy intertekstualne nawiązania stanowią przejaw wpływów, jakie popkultura wywiera na literaturę popularną (co zostało wielokrotnie podkreślone), najbardziej oczywistym znakiem obecności popkultury w literaturze popularnej są bezpośrednie do niej odniesienia w tekście. Jak zauważa Marek Krajewski, popkultura w obecnym momencie rozwoju dąży do samowystarczalności:

Kultura popularna zawdzięczająca swoją żywotność i czerpiąca głównie, jak chcieli jej krytycy, z dóbr i zasobów kultury wyższej (...) nie potrzebuje już dziś tematów, wątków, estetyki tworzących to, co elitarne. (...) z dnia na dzień stała się samowystarczalna. (...) Autentyczność kultury popularnej wynika dziś również z opanowania przez nią zdolności do wytwarzania własnych uzasadnień. (2005: 211)

Przedstawiona sytuacja ogólna scharakteryzowanego przez Krajewskiego *perpetum mobile* popkultury odciska swoje piętno także na literaturze popularnej, chociaż w mniejszym stopniu niż na telewizji, radiu czy reklamie, które, w odróżnieniu od literatury popularnej, często całkowicie rezygnują z odniesień do kultury wysokiej. Należy bowiem zaznaczyć, iż w tekstach literackich określanych mianem popularnych nadal częstsze są nawiązania do kultury określanej mianem elitarnej, do kultury ludowej, obyczajowości oraz literatury wysokoartystycznej, zaliczanej do lokalnego lub światowego kanonu. To dzięki obecności tych elementów, w myśl zasady repetycji, zostają zaspokojone podstawowe intelektualne potrzeby odbiorcy danego dzieła. Ma to poniekąd wymiar praktyczny. Nie licząc tak zwanych „ikon popkultury” (jak na przykład figury Elvisa czy Marilyn Monroe) oraz „popkulturowych uniwersaliów”, większość elementów popkultury charakteryzuje szybkie przemijanie, a ich przetrwanie zależy od aktualnych tendencji. Autorzy, mając na względzie fakt, iż popularna w danym momencie postać czy „kultowy” produkt, mogą za kilka miesięcy stracić swoją pozycję, stronią od nadużywania eksplicytnych popkulturowych nawiązań, wybierając bezpieczniejszą opcję odniesień do szeroko pojętej kultury oraz literatury wysokoartystycznej. Dlatego też popkultura w literaturze popularnej obecna jest

częściej (i przede wszystkim) poprzez użycie wymienionych i przeanalizowanych w niniejszej rozprawie technik i nawiązań, niż w postaci eksplicytnych metanawiązań.

Niemniej jednak w wielu tekstach można odnaleźć bezpośrednie odniesienia do takich przejawów popkultury jak zawsze modna tematyka wampiryczna, cytowane mogą być nazwy młodzieżowych grup muzycznych, nazwiska piłkarzy, piosenkarzy i piosenkarek, pojawiają się również nawiązania do programów, reklam telewizyjnych, itp.

Przekład tego typu relacji i nawiązań nie różni się od przekładu innych elementów kulturowych¹¹⁰. I w tym przypadku tłumacz może zastosować technikę egzotyzacji (stosując lub nie dodatkowe objaśnienia w tekście lub przypisy) lub naturalizacji (zwanej też adaptacją), w zależności od potrzeb potencjalnego czytelnika kultury docelowej, wymogów wydawnictwa oraz typu tłumaczonego tekstu.

Na bezpośrednie odniesienia do szeroko pojętej popkultury natknąć się może czytelnik *Sagi o wiedźminie*. Andrzej Sapkowski stosuje bowiem szeroką gamę intertekstualnych i kulturowych nawiązań, sprawiając, iż wiedźmiński świat staje się kulturowym *patchworkiem* pozszywanym z nawiązań do sztuki i literatury wysokoartystycznej oraz aluzji do popkulturowych ikon, powieści grozy, tendencji, języka reklam:

Łodzianin testuje także literacką wiedzę czytelnika, odwołując się co chwila do znanych, ale także i mniej popularnych dzieł. Trafiają się cytaty z Sienkiewicza (...), z klasycznych powieści grozy: osioł wampira Emiela Regisa nosi imię Draakul. (Szczepaniak, 2002: 184)

Odniesienia do popkultury w prozie Andrzeja Sapkowskiego nie ograniczają się jednak do intencjonalnych antroponimów i toponimów. Jako że uprawiany przez pisarza gatunek wymaga stworzenia paralelnego, prawdopodobnego, ale nierealistycznego świata, posługiwanie się bezpośrednimi odniesieniami do elementów popkultury w niezmienionej w porównaniu z rzeczywistością empiryczną formie mogłoby w pewnym stopniu zaburzyć koherencję świata przedstawionego. Dlatego też autor posługuje się jasnymi, ale przemyślanymi technikami wplatania popkulturowego kodu w kanwę swoich opowiadań i powieści:

Miniaturowe samostrzały wymyślił i opatentował niejaki Gabriel, rzemieślnik z Verden. Reklamował je sloganem „Obroń się sam”. Dookoła srożą się bandytyzm i przemoc, głośliła

¹¹⁰ Warto przypomnieć, iż termin „elementy kulturowe” jest skrótem myślowym stosowanym w teorii przekładu. W rzeczywistości wszystkie elementy tekstu literackiego są elementami kulturowymi, włączając w to także język. W translatoryce kulturowymi zwykło się jednak określać elementy tekstu, które w specyficzny sposób łączą się z kulturą wyjściową (por. Hejwowski, 2006: 71-72).

reklama. Prawo jest bezsilne i nieporadne. **Obroń się sam! Nie wychodź z domu bez poręcznego samostrzału marki „Gabriel”. Gabriel to twój stróż**, Gabriel uchroni przed bandytą ciebie i twoich bliskich. (*Wieża jaskółki*, 254)

El auto-disparador en miniatura lo había diseñado y patentado un tal Gabriel, artesano de Verden. Lo anunciaba con el eslogan: “Defiéndete solo”. Alrededor tuyo campan el bandidaje y la violencia, decía el anuncio. La ley es impotente y sin fuerza. **¡Defiéndete solo! No salgas de casa sin el auto-disparador manual de la marca Gabriel. Gabriel es tu ángel de la guarda**, Gabriel os protege a ti y a los tuyos de los bandidos. (*La torre de la golondrina*, 202)

W przedstawionym przykładzie *Wieży jaskółki* pojawia się wzmianka o miniaturowych samostrzałach, które stały się niezwykle popularne wśród bohaterów powieści. Poza opisem broni, narrator przytacza obszerny fragment reklamy, która zachęca do kupna słowami: „Obroń się sam! Nie wychodź z domu bez poręcznego samostrzału marki ‘Gabriel’”. Oczywiście nawiązanie do języka reklam stanowi zderzenie rzeczywistości, w której funkcjonują bohaterowie, z mechanizmami współczesnego świata popkultury. Połączenie wyraźnie archaizowanych realiów świata przedstawionego z hasłami reklamowymi automatycznie uruchamia skojarzenia medialne czytelnika (por. Urbańska-Mazuruk, 2009: 103). W oryginale pojawia się także charakterystyczna dla indywidualnego stylu autora gra językowa, której podstawą jest wieloznaczne imię „Gabriel”, które jest jednocześnie nazwą własną „poręcznego samostrzału”, ale także przywołuje postać Archanioła Gabriela, stąd zdanie „Gabriel to twój stróż” staje się co najmniej dwuznaczne. Samostrzał „Gabriel” jest stróżem spokoju lub, niczym anioł stróż, dba o rodzinne bezpieczeństwo. Tłumacz przygód wiedźmina na język hiszpański nie miał większych problemów z oddaniem autorskiego zamysłu Andrzeja Sapkowskiego w przekładzie. Perswazyjny język reklam (tak polski, jak hiszpański) posługuje się podobnymi technikami: bezpośredni zwrot do adresata, tryb rozkazujący, czasowniki w drugiej osobie liczby pojedynczej lub mnogiej. Stąd czytelnik tekstu docelowego, podobnie jak odbiorca oryginału, bez przeszkód skojarzy zdanie: *¡Defiéndete solo! No salgas de casa sin el auto-disparador manual de la marca Gabriel* z językiem współczesnych mediów i współczesnej popkultury. Mimo że oryginalny przekaz i styl zostały zachowane, warto zauważyć, iż w tekście docelowym doszło do drobnej zmiany względem tekstu wyjściowego. Oryginalny „poręczny samostrzał marki Gabriel” w przekładzie to *el auto-disparador manual de la marca Gabriel* (czyli „ręczny samostrzał marki Gabriel”). Doszło zatem do ciekawej, acz niewielkiej pomyłki wynikającej z podobieństwa polskich rzeczowników „poręczny” (hiszp. *cómodo*, *manejable*) i „ręczny” (hiszp. *manual*), która nie wpływa znacząco na mikro i makrokontekst zdania,

w którym ów przymiotnik został użyty. Co się zaś tyczy gry słownej, wprowadzie w przekładzie stała się bardziej dosłowna: *Gabriel es tu ángel de la guarda*, jednakże ogólny sens i potencjalny odbiór są adekwatne w stosunku do możliwej percepcji tego fragmentu oryginału przez czytelnika kultury wyjściowej.

Andrzej Sapkowski w *Cykle o wiedźminie* stroni od innych niż toponimiczne i antroponimiczne, bezpośrednich nawiązań do elementów popkultury, jednakże w tomie *Chrzest ognia* tworzy postać wampira Emiela Regisa Rohelleca Terzieff-Godefroya, przywołując tym samym ugruntowany przez literaturę i kino stereotyp, pozornie potwierdzając, że wampir Regis niewiele różni się od hrabiego Draculi (por. Kaczor, 2006: 110).

Wampir, który zadomowił się we współczesnej popkulturze to „umrzyk, który nawet po śmierci żyje swym martwiczym życiem, lata często pod postacią nietoperza i szkodzi żyjącym na różne sposoby, czasem nawet, wysysając z nich krew” (Sapkowski, 2001: 208). Złowroga postać wampira, który opuszcza nocami mogiłę, aby szkodzić ludziom, posiada jednak dawny, jeszcze przedchrześcijański, rodowód (por. Podgórcy, 1998: 408). To literatura grozy oraz filmy o podobnej tematyce sprawiły, iż wampir zagościł na stałe we współczesnej popkulturze. Do popularyzacji ludowego mitu i samej postaci przyczyniły się z pewnością klasyczne, dziewiętnastowieczne opowiadania: *Carmilla* Sheridana La Fanu z 1872 roku i *Dracula* Brama Strokera z roku 1897, chociaż wampir w literaturze zaistniał wcześniej. Jak stwierdza Andrzej Sapkowski w swoim traktacie na temat literatury *fantasy* pt. *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini*:

W wampirze zakochała się nieprzeliczona rzesza twórców i artystów. Z tych, którzy do tematu zaś coś wniesli, należy wymienić Gottfrieda Augusta Brugera (autora słynnej *Leonory* z 1773, bodaj pierwszego upiора-wampira w literaturze pięknej), doktora Palidori (uczestnika słynnych balang w willi Deodati nad Jeziorem Genewskim, 1816) (...), Fredricha Murnaua. Romana Polańskiego, Wenera Herzoga, Francisa Forda Coppolę, nie należy zapominać o nazwiskach jak Bela Lugosi, Christopher Lee, Klaus Jinsky i Gary Oldman. A także o Annie Rice, która w chwili, gdy wydawało się, że o wampirach nie można powiedzieć już niczego ciekawie nowego, wymyśliła Lestata. (2001: 209)

To właśnie dzięki poczytnej literaturze oraz filmom wspomnianych już Romana Polańskiego, Wenera Herzoga i Francisa Forda Coppoli postaci wampiryczne wkroczyły na popkulturowe salony, a moda na poruszanie wątku nieśmiertelnego upiора-krwio pijcy co pewien czas powraca do łask. Tak też się stało, gdy Anne Rice opublikowała *Wywiad z wampirem* (1976), pierwszą powieść z cyklu *Kroniki wampirów* oraz, gdy książka ta trafiła w 1994 roku na wielki ekran za sprawą Neila Jordana. W głównych rolach wystąpili Brat Pitt i Tom Cruise, odświeżając tym samym obraz

wampira w popkulturze. Niewątpliwie kultowy stał się również amerykański film *Buffy, postrach wampirów* z 1992 roku, na którego podstawie w 1997 roku powstał popularny serial telewizyjny pod tym samym tytułem, nadawany do 2003 roku oraz serial „pochodny” *Anioł ciemności* (1999-2004). Kolejny wampiryczny zryw to początek XXI wieku i *Saga Zmierzch* (2005-2010) autorstwa Stephanie Mayer. Adaptacja filmowa powieści o miłości Belli i wampira Edwarda doprowadziła do prawdziwej wampiromanii, której owocem są seriale jak *Pamiętniki wampirów* lub *Czysta krew* i niezliczone, podobne do *Sagi Zmierzch*, pozycje książkowe.

Andrzej Sapkowski, pomiędzy kolejnymi nawrotami popkulturowej „choroby” zwanej wampiromanią, postanowił wykorzystać wątek wampira w swojej *Sadze o wiedźminie*. Wprawdzie nie jest to element centralny cyklu, a postać Regisa pojawia się stosunkowo późno, autor kreuje nowy wizerunek wampira, wyzwala go z przywołanego wzorca dzięki parodii, co ma wymiar „oczyszczający” dla przyjęcia innowacji (por. Kaczor, 2006: 110) oraz wpisuje cykl w szeroko pojęty, silny i odradzający się nurt wampiryczny popkultury. Regis przyłącza się do kompanii Geralta jako cyrulik, jednakże wkrótce potem wychodzi na jaw jego prawdziwa tożsamość. Poprzez zgrabny wywód, Regis rozwiewa wszelkie obawy i wątpliwości współtowarzyszy, zaprzeczając większości mitów i legend na swój temat. Skonstruowana przez Sapkowskiego postać wampira okazuje się w istocie anty-wampirem czy też wampirem sparodiowanym, któremu nie groźne są krucyfiksy, osikowy kołek, ani nawet czosnek. W zabawnej opowieści Regis dementuje wszelkie „plotki” na temat wampirów, włącznie z funkcją ludzkiej krwi, która nie jest wampirom niezbędna do życia, a stanowi rodzaj wytrawnego trunku, który działa na nie podobnie, jak alkohol na ludzi. Czytelnik dowiadyuje się również, iż Regis jest abstynentem i zaleczonym „krwioholikiem”. Jest to główny element parodii stereotypowego wampira, który sprawia, iż postać Regisa, mimo że wzorowana na popkulturowym modelu, reprezentuje zupełnie nową, wampirzą jakość:

– Później – ciągnął Regis – wystąpiły alarmujące objawy. Zabawa i towarzystwo zaczęły pełnić rolę absolutnie drugorzędną. Zauważyłem, że mogę się bez nich obyć. Wystarczająca i naprawdę ważna stała się krew, nawet **pita**...

– **Do lustra?** – wtrącił Jaskier.

– **Gożej** – odrzekł spokojnie Regis. – **Ja nie odbijam się w lustrach.**

Milczał czas jakiś.

– Poznałem pewną... wampirkę. Mogło to być, i chyba było, coś poważnego. Przestałem szaleć. Ale nie na długo, Odeszła ode mnie. A ja zacząłem pić w dwójnásób. (...) Zacząłem wreszcie robić rzeczy niedopuszczalne, absolutnie nieakceptowalne, takie, jakich nie robi żaden wampir. Zacząłem **latać po pijanemu**. Którejś nocy chłopaki posłali mnie do wsi po

krewni, a ja chybiłem dziewczyny idącej ku studni, z rozpędu wyrzuciłem w cembrowinę... Chłopi mało mnie nie zatłukli, na szczęście nie wiedzieli, jak się do tego zabrać... Podziurawili mnie kołkami, odrąbali głowę, oblali wodą święconą i zakopali. Przedstawiane sobie, jak czułem się po przebudzeniu? (*Chrzest ognia*, 285)

– Después – siguió Regis, – aparecieron síntomas alarmantes. La diversión y la compañía comenzaron a jugar un papel secundario. Observé que podía vivir sin ellos. Lo que se volvió suficiente y verdaderamente importante era la sangre, incluso **bebiendo a solas**...

– **¿Y no te sentías mal al mirarte al espejo?** —preguntó Jaskier.

– **Yo no me reflejo en los espejos** —contestó Regis tranquilo.

Guardó silencio durante un tiempo.

– Conocí a cierta... vampira. Pudo haber sido, lo fue incluso, algo importante. Dejé de hacer locuras. Pero no mucho tiempo. Me dejé. Y yo comencé a beber por duplicado. (...). Comencé por fin a hacer cosas intolerables, totalmente inaceptables, como las que no hace ningún vampiro. Comencé a **volar yendo borracho**. Una de las noches, los muchachos me mandaron a por sangre a la aldea y yo erré a una muchacha que iba al pozo, del impulso me clavé en el brocal... Los aldeanos por poco no me apiolan, por suerte no sabían cómo hacerlo. Me agujerearon con estacas, me cortaron la cabeza, me rociaron con agua bendita y me enterraron. ¿Os imagináis cómo me sentía cuando me desperté? (*Bautismo de fuego*, 218–219)

Przedstawiony fragment stanowi część wspomnianego wykładu, w którym Regis dementuje popkulturowe mity związane z pojmowaniem wampirów. Przytoczony cytat to kulminacyjny moment opowieści, kiedy to bohater przyznaje się do „krwioholizmu” oraz przedstawia jego skutki. Sama konstrukcja wypowiedzi, użyty w tekście wyjściowym język oraz system popkulturowych skojarzeń nie stanowią poważniejszego problem translatorskiego. Wampirze stereotypy funkcjonują podobnie, jeżeli nie tak samo, we wszystkich państwach kultury zachodniej, niezależnie czy będzie to Polska, Francja, Hiszpania czy Wielka Brytania. Postać wampira jest bowiem stałym elementem popkultury, jakiegokolwiek modyfikacje w jej pojmowaniu czy obrazowaniu (np. transformacja od potwornie brzydkiego Nosferatu do przystojnego Lestata) obejmują swym zasięgiem praktycznie cały popkulturowy obszar. Dlatego też w przekładzie opowieści Regisa na hiszpański sieć popkulturowych skojarzeń i powiązań pozostaje nienaruszona. Czytelnik tekstu docelowego, podobnie jak odbiorca oryginału, będzie w stanie uruchomić odpowiednie, wampirze skojarzenia.

Mimo że oryginalny zamysł oraz sieć nawiązań inter-popkulturowych pozostaje w przekładzie niezmienną względem oryginału, na uwagę zasługuje tłumaczenie kilku fragmentów związanych z „krwioholizmem”. W tekście wyjściowym autor posługuje się powszechnie znanymi wyrażeniami, które mają związek z nadużywaniem alkoholu jak: „pić do lustra” czy „po pijanemu”, dostosowując je do sytuacji Regisa. Konfrontacja przytoczonych zwrotów z postacią wampira sprawia, iż ogólny wydźwięk fragmentu staje się komiczny: wampir bowiem nie odbija się w lustrze, zatem nie może nawet do

niego pić, a zamiast prowadzić czy powozić, bohater „lata po pijanemu”. W rezultacie przedstawienie Regisa jako „krwioholika” ma wymiar komiczny, podkreślony grą słowną, którego podstawę stanowi wyrażenie „pić do lustra”. W języku hiszpańskim nie funkcjonuje jednak frazeologizm *beber al espejo* jako określenie samotnego spożywania napojów wysokoprocentowych. W związku z powyższym zabawna wymiana zdań między Regisem a Jaskrem nie może zostać oddana w tekście docelowym zgodnie z zamysłem autora, a zastąpienie wyrażenia podobnym nie wchodzi w grę, gdyż element braku odbicia w lustrze jest w tej sytuacji translatorskim inwariantem. Tłumacz musiał całkowicie zrezygnować z odtworzenia gry językowej w tekście docelowym. Hiszpańskojęzyczny Regis sam kończy niedokończone w oryginale zdanie: *incluso bebiendo a solas* (dosł. „nawet pijąc samotnie”), wówczas Jaskier zadaje mu pytanie ¿*Y no te sentías mal al mirarte al espejo?* (dosł. „I nie czułeś się źle patrząc na siebie w lustrze”), na co wampir odpowiada *Yo no me reflejo en los espejos* (dosł. „ja nie odbijam się w lustrach”). Pomimo pewnej straty względem oryginału, w przekładzie zostaje zachowany pewien ładunek komiczny, choć nieporównywalnie mniejszy niż w tekście wyjściowym.

W swojej prozie Andrzej Sapkowski wykorzystuje popkulturowe zjawiska, które stanowią podstawę jego gry z czytelnikiem i jego kompetencjami. Dlatego odpowiedni przekład odniesień do popkultury jest istotny, chociaż, jak można było zaobserwować w przykładach, nie nastrocza on wielu translatorskich trudności.

Sporadyczne odniesienia do elementów popkultury odnajdujemy również w powieści *Przygoda Fryzjera Damskiego* Eduarda Mendozy. Autor od czasu do czasu umieszcza w swojej narracji nazw drużyn piłkarskich, tytuły piosenek czy kultowych czasopism:

	<i>La aventura del tocador de señoras</i>	<i>Przygoda fryzjera damskiego</i> (tłum. Marzena Chrobak)
1.	En canto a las canas, nada concluyente se podía decir, toda vez que llevaba el pelo teñido con un tinte de excelente calidad, muy distinto, ay de mí, al que había aplicado un par de horas antes, y que a aquellas alturas, de resultados del calor, me estaba dejando la cara como la de un supporter del Chelsea . (s.128)	Co do jej włosów, ich koloru nie udało się ustalić w sposób rozstrzygający, ponieważ miała nałożoną farbę wysokiej jakości, bardzo różną, aj, ja biedny, od tej, którą pofarbowałem sobie włosy kilka godzin temu, a która teraz, z powodu upału, farbowała mi twarz na barwy kibica Chelsea . (s. 95)
2.	Disculpe la ignorancia de esta pobre rucia (...) Le traigo unos Kinder Sorpresa en las pedorreras, pero me paice que han fundido con las calores. (s. 210-211)	Wybaczcie nieuczzonej wiejskiej babie (...) Niosę mu w galotach Kinderniespodziankę , ale coś mi się widzi, że się rozmygliła w ten gorąc. (s.158)

3.	De aquella habitación, además de la luz ya mencionada, salían los suaves acordes de una partitura clásica que reconocí al punto: Only you , uno de los grandes éxitos de los Platters. (s. 282-283)	Z owego pokoju, oprócz wspomnianego już światła, dochodziły łagodne dźwięki klasycznego utworu, który rozpoznałem w mgnieniu ucha: Only you , jeden z największych przebojów Plattersów. (s. 211)
4.	Registrando la casa (...) encontré los discos, una pila de Playboys del año de la catapún y este viejo revolver. (s. 299)	Przeszukując dom (...) znalazłam płyty, stertę przedpotopowych „ Playboyów ” i ten stary rewolwer. (s. 224)

W tabeli zebrane zostały przykłady wprowadzenia do powieści elementów światowej popkultury jak: *la [cara] de un supporter del Chelsea* (fragment 1), *unos Kinder Sorpresa* (fragment 2), *Only you, uno de los grandes éxitos de los Platters* (fragment 3) oraz *Playboys* (fragment 4).

Wszystkie pojawiające się w tekście wyjściowym popkulturowe odniesienia należą do szeroko pojętej popkultury zachodniej. Nie są to elementy, które wyrosły na gruncie polskim lub hiszpańskim, stanowiąc popkulturowe „regionalizmy”, a odniesienia do ogólnie znanych i popularnych piosenek, czasopism, słodyczy. Przekład przytoczonych fragmentów nie stanowi pod tym względem tłumaczeniowego problemu. Nazwa drużyny futbolowej (fragment 1) oraz tytuł piosenki (fragment 3) zostały przetransferowane do tekstu docelowego w niezmienionej, anglojęzycznej formie. Nazwa zespołu *Platters* (fragment 3) została dostosowana do wymogów polskiej morfologii, podobnie jak tytuł czasopisma „*Playboy*” (fragment 4), a hiszpańska *Kinder Sorpresa* (fragment 2) została zastąpiona polskojęzyczną nazwą tego powszechnie znanego i lubianego smakołyku: „Kinder niespodzianka”.

Eduardo Mendoza wprawdzie umieścił w swej powieści elementy popkultury, jednakże ich ilość jest ograniczona, a ich funkcja jest typowo ornamentalna. Jak to trafnie ujęła Anna Majkiewicz, nie wszystkie przytoczenia i cytowania muszą od razu aktywizować kontekst historycznoliteracki lub kulturowy, pewne przywołania mogą spełniać funkcję intelektualnego lub kulturowego ozdobnika (por. 2008: 91). W *Przygodzie fryzjera damskiego* przytoczenia elementów popkulturowych spełniają jeszcze jedną, dodatkową funkcję: zwracają uwagę czytelnika, utrzymując jego zainteresowanie lekturą. Identyfikacja elementu znanego sprawia, iż świat przedstawiony w powieści, pomimo swojego groteskowego i absurdałnego charakteru, nosi znamiona swojskości, dzięki czemu odbiorca, tak oryginału, jak przekładu na język polski, nie czuje się całkowicie wyobcowany i zagubiony.

Odniesienia do popkultury pojawiają się w popularnych powieściach stosunkowo rzadko w porównaniu z częstotliwością użycia przytoczeń i nawiązań do pre-tekstów i elementów kultury zwanej wysoką. Jednakże uprawiany przez Artura Péreza-Reverte gatunek popularnego felietonu, będącego jednocześnie komentarema rzeczywistości współczesnej Hiszpanii, różni się od powieści Sapkowskiego czy Mendosy także tym, iż w jego przypadku nawiązania do popkultury stanowią kluczowy element konstrukcyjny. Skoro autor decyduje się na subiektywny opis i ocenę hiszpańskiej rzeczywistości końca XX i początku XXI wieku, nie może nie odnieść się do wszechobecnej „popkulturyzacji” rzeczywistości.

Bezpośrednie przywołanie „ikon popkultury” ma miejsce w niektórych tytułach felietonów Péreza-Reverte. Na przykład tekst zatytułowany *Como pude vivir sin Beckham?/ Jak mogłem żyć bez Beckhama?* z pewnością zwróci uwagę czytelników ze względu na pojawienie się nazwiska znanego angielskiego piłkarza, który w swoim czasie zasilił szeregi Realu Madryt. Tytuł stanowi jedynie preludeum do całej serii odwołań do postaci i zjawisk szeroko pojętej popkultury, które w danym momencie rządziły świadomością mieszkańców Hiszpanii, Europy i Świata:

¿Cómo pude vivir sin Beckham?

La legítima del balompedista, **la Spice pija esa**, o ex, o lo que sea, sí que me sonaba de verla en la tele hace años (...) cuando estaba con las otras (...) y las discográficas sacaban cada semana un grupo de pavas imitándolas, al rebufo del asunto. (...) y mucho me temo que de ahora en adelante, me interesen o no el fútbol, **las spices pijas** y las guarderías japonesas, Beckham formará parte de mi vida para siempre jamás. (*No me cogeréis vivo*, 328)

Jak mogłem żyć bez Beckhama?

Ślubną kopacza, **tę śmieszna Spice**, czy eks, zresztą mniejsza o to, przypominam sobie z telewizji sprzed kilku lat (...), kiedy była z pozostałymi (...) a na listach przebojów pojawiała się co tydzień jakaś grupa laleczek, które je naśladowały, załapując się na ich pociąg. (...) i poważnie się obawiam, że do tej chwili, czy będę się interesował piłką nożną czy nie, **smutnymi Spice** i japońskimi przedszkolami, Beckham na zawsze pozostanie już częścią mojego życia. (*A w Madrycie nadal znakomicie*, 68)

W przytoczonym fragmencie problematycznym okazał się przekład nazw własnych związanych z aspirującym do miana kultowego, pierwszym *girls bandem*: *Spice Girls*, którego pojawienie się na rynku muzycznym odcisnęło swoje piętno na światowej popkulturze. W tekście pojawiają się dwa odniesienia do tego zespołu: *la Spice pija* i w liczbie mnogiej *las spices pijas*. Określenie *la Spice pija* to hiszpańska wersja anglojęzycznego przydomku *Posh Spice* (czyli dosłownie „elegancka, wytworna „spicetka”) który został nadany Victorii Beckham w czasach, gdy występowała w tej popularnej żeńskiej grupie wokalne. Victoria była znana z zamyłowania do markowych

ubrań, co odróżniało ją od koleżanek, niewinnej Emmy, *Baby Spice*, rudowłosej Geri, *Ginger Spice*, zwariowanej Mel B., czyli *Scary Spice* oraz amatorki stylu sportowego Mel C. znanej jako *Sporty Spice*. Przydomki w języku hiszpańskim nie różniły się od przezwisk nadanych „spicetkom” przez brytyjską prasę, chociaż dwa z nich doczekały się uznanych przekładów na język hiszpańskich. Dotyczyło to przede wszystkim pseudonimu Mel B. po hiszpańsku *la Spice terrible* i Victorii¹¹¹, *Posh Spice*, czyli *la Spice pija*. Wraz z transferem męża Victorii, brytyjskiego piłkarza Davida Beckhama, do Realu Madryt i przenosinami jego rodziny do Hiszpanii, w tamtejszej prasie częściej zaczął pojawiać się przetłumaczony na hiszpański pseudonim *la Spice pija* niż jego wersja pierwotna. Przy czym należy odnotować, iż w Polsce pseudonimy członkiń znanego *girls bandu* nigdy nie doczekały się przekładu i do dzisiaj funkcjonują w anglojęzycznym oryginale. Stąd *la Spice pija* to po polsku *Posh Spice*, także w liczbie mnogiej. Stąd dziwi przesunięcie znaczeniowe w przekładzie hiszpańskojęzycznego pseudonimu Victorii Beckham. Wprawdzie przymiotnik *pijo/-a* może oznaczać również „snob/-ka”, jednakże zaproponowana polskojęzyczna wersja przydomku: „śmieszna Spice” nie oddaje charakteru byłej „spicetki”, amatorki ekskluzywnych ubrań z najwyższej półki, dodaje natomiast eksplicytny element wartościujący negatywnie zachowanie lub być może wygląd samej Victorii, element, który w oryginale jest jedynie zasugerowany. Podobnie zaskakuje opcja przekładu tego samego pseudonimu w liczbie mnogiej. *Las spices pijas* to już „smutne”, a nie „śmieszne Spice”, jak podpowiadałaby logika czy konsekwencja tłumaczeniowa. Dodatkowo i ten wybór doprowadza do nadania neutralnej nazwie własnej (nazwa własna *Spice pija* nie ma bowiem negatywnych konotacji, w odróżnieniu od samego określenia *pijo*) pejoratywnego wydźwięku. Same wybory tłumaczeniowe nie zaburzają koherencji tekstu wyjściowego, dochodzi jednak do konkretnej zmiany wartościowania postaci Victorii Beckham. Jeżeli w tekście oryginalnym narrator odnotowuje fakt istnienia niejakej *Posh Spice* z lekką dozą ironii charakterystycznej dla swojego narracyjnego stylu, tak w wersji polskiej pojawia się eksplicytny i negatywny wartościowanie tej postaci, która została określona jako „śmieszna” czy „smutna”. Jednakże takie niuanse mogą zostać zauważone jedynie przez zagorzałych pasjonatów pary celebrytów funkcjonującej na świecie jako *Posh & Becks* lub w momencie porównania tekstu docelowego z wyjściowym.

¹¹¹ Część informacji można potwierdzić na portalu Portalmix.com na stronie dotyczącej historii zespołu Spice Girls: <http://historico.portalmix.com/fanmix/enimagenes/spicegirls/index.php?f=2> (data konsultacji: 25.09.2010).

Użycie pozornie niewinnych pseudonimów członkiń niegdyś niezwykle popularnego zespołu może nastroczać pewnych trudności, szczególnie w momencie, gdy przydomki te zaczynają stanowić część popkulturowego kodu językowego. Przytoczony przykład dobrze ilustruje różnice w funkcjonowaniu kolokwialnego rejestru języka polskiego i hiszpańskiego związane z dywergencjami społeczno-kulturowymi oraz pokoleniowymi. Niezwykła popularność zespołu Spice Girls ogranicza się tylko do drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy to członkinie zespołu kształtowały trendy popkultury, z której grupa się wywodziła. Jednakże oddziaływanie zespołu Spice Girls było pod pewnymi względami ograniczone, nie wszystkich bowiem interesował popkulturowy, muzyczny nurt związany z żeńskimi grupami wokalnymi. Dlatego też tłumacz, prawdopodobnie niebędący fanem zespołu, dokonał transformacji przydomka Victorii Beckham w przekładzie na język polski. Także przeprowadzka rodziny Beckhamów do Hiszpanii sprawiła, iż przydomek *Posh Spice* i jego odpowiednik *la Spice pija* pojawiał się częściej w hiszpańskiej niż w polskiej prasie, a jego „shiszpańszczenie” jest naturalną konsekwencją społeczno-kulturowego kontekstu jego użycia i funkcjonowania w hiszpańskiej popkulturze.

W innym felietonie pt. *Mejorando a Shakespeare / Poprawiając Szekspira*, Pérez-Reverte wspomina o programach typu *reality show* jak *Gran Hermano* (hiszpańska wersja *Big Brother*) oraz *Operación Triunfo*:

Mejorando a Shakespeare

Soy perro viejo en el oficio, y sé que ciertas cosas conviene detallarlas, porque él de enfrente, aunque (...) tenga una grabadora, tiende a simplificar, y a buscar frases que valgan para el titular, y a veces no capta las ironías o los matices, o (...) es una mula analfabeta que no siempre tiene la certeza absoluta de si Flaubert se hizo famoso tirándose a María José en *Gran Hermano* o cantando con **Chenoa** en *Operación Triunfo*. (*No me cogeréis vivo*, 172)

Poprawiając Szekspira

Jestem starym wyjadaczem w tym fachu i wiem, że pewne rzeczy należy uszczegółowić, bo ten naprzeciw mnie (...) będzie miał magnetofon i będzie starał się za wszelką cenę wyłowić zdania, które nadawałyby się na nagłówek, przez co nie wychwytuje ironii czy też podtekstów, a może niestety (...) jest mułem analfabetą, który nie zawsze jest tak do końca pewien, czy Flaubert stał się sławny, bo przeleciał Marię José w *Big Brotherze*, czy kiedy śpiewa z **Chenoą** w *Idolu*. (*A w Madrycie nadal znakomicie*, 75)

Aluzja do dwóch kultowych w Hiszpanii (i na Świecie) formatów telewizyjnych służy tutaj podkreśleniu negatywnego aspektu stopniowo postępującego procesu „popularyzacji” rzeczywistości, który często wiąże się z nieznaną podstawowych nazwisk i pojęć współtworzących kulturę wysoką i, paradoksalnie, także popularną.

Pérez-Reverte krytykuje jednocześnie wtórny, dziennikarski analfabetyzm oraz obniżający się poziom programów telewizyjnych. Stąd wzmianki o *Gran Hermano* i *Operación Triunfo* w zaprezentowanych fragmentach felietonu. Przekład nazwy *reality show Gran Hermano* nie okazał się problemem translatorskim. Ten kultowy program telewizyjny, który wprowadził na mały ekran zwyczaj podglądania innych, pojawił się także w Polsce pod nazwą *Big Brother* i taka też wersja została zaproponowana w przekładzie. W tekście wyjściowym obok *Gran Hermano* pojawiła się wzmianka o hiszpańsko-argentyńskiej piosenkarce o imieniu Chenoa, która zyskała popularność po pierwszej edycji programu *Operación Triunfo* (w skrócie *OT*). Program ten doczekał się swojej polskiej edycji w roku 2008 i nosił nazwę „Fabryka gwiazd”. Format ten to połączenie *Big Brother*a z konkursem dla początkujących piosenkarzy typu „Idol”. Przekład felietonów (autorstwa Wojciecha Charchalisa) został opublikowany w 2006 roku, gdy polski odpowiednik hiszpańskiego programu nie był jeszcze w planach. Dlatego też w tekście docelowym *Operación Triunfo* zastąpiła nazwa podobnego, choć nie tożsamego, programu telewizyjnego „Idol”, który czytelnikowi kultury docelowej jest dobrze znany. Tego typu naturalizacja nie modyfikuje oryginalnego przekazu, pozwalając jednocześnie odbiorcy polskiemu prześledzić tok rozumowania narratora-autora.

Liczne odniesienia do popkultury znalazły się także w innych felietonach hiszpańskiego pisarza, dobrym przykładem jest felieton pt. *Esas topmodels viajeras y solidarias / Te podrózne, solidarne top modelki*:

Esas topmodels viajeras y solidarias

Pero no vamos a ponernos estrechos, exigiéndole a una pava que anda con la agenda a tope, entre **Tómbola**, **Crónicas Marcianas** (...) que se lea los periódicos o vea el telediario.

(...)

Afloja una pasta para colaborar con esa organización tan simpática que han visto en el **Lecturas** o en el **Hola**.

(...)

Cualquier chocholoco de titular (...), zurrapa de **Gran Hermano** o ídolo de **Operación Triunfo**, sale en portada allá por Bali. (*No me cogeréis vivo*, 192-193)

Te podrózne, solidarne topmodelki

Ale nie bądźmy upierdliwi i nie wymagajmy od jakiejś laski, której terminarz pęka w szwach, pomiędzy **Tombolą**, **Kronikami Marsjańskimi** (...), żeby czytała gazety albo oglądała wiadomości.

(...)

Sypną forsa, żeby współpracować z tak sympatyczną organizacją, którą dostrzegli w **Tinie** albo **Twoim Imperium**.

(...)

Jakakolwiek specjalnie opłacona cipciadupcia (...), męt z **Big Brother**a albo idol z **Tańca z gwiazdami**, pojawia się na okładce gdzieś na Bali. (*A w Madrycie nadal znakomicie*, 81-82)

W przytoczonych fragmentach felietonu znalazło się kilka odniesień do elementów popkultury, które można podzielić na trzy grupy: popularne programy telewizyjne, które nie mają swoich bezpośrednich odpowiedników w Polsce (*Crónicas Marcianas*, *Tómbola*), programy, które mają swoje odpowiedniki w polskiej telewizji (*Gran Hermano*, *Operación Triunfo*) oraz tytuły czasopism należących do kolorowej prasy plotkarskiej (*Lecturas*, *Hola*).

I w tym felietonie Arturo Pérez-Reverte wspomina produkcje telewizyjne *Gran Hermano* (w Polsce *Big Brother*) i *Operación Triunfo*. Jednakże nazwa hiszpańskiego programu muzycznego w tekście docelowym została tym razem zastąpiona innym popularnym w Polsce formatem: „Taniec z gwiazdami” (w Hiszpanii *¡Mira quién baila!*). Jeżeli program *Operación Triunfo* z felietonu *Poprawiając Szekspira* posiadał jakieś cechy wspólne z polskim i światowym „Idolem”, tak w przypadku pary *OT* – „Taniec z gwiazdami” nie można powiedzieć tego samego. Niemnie jednak opisana zmiana nie wpływa znacząco na sens i styl tekstu docelowego (w porównaniu z tekstem wyjściowym). Pérez-Reverte wymienia bowiem jedynie uczestników popularnych telewizyjnych show, których format jest obojętny.

W analizowanym felietonie, poza wspomnianymi międzynarodowymi produkcjami, pojawiają się też hiszpańskie, rodzime formaty jak *Crónicas Marcianas*¹¹², jeden z najpopularniejszych programów telewizji hiszpańskiej wszechczasów. Program ten, typu *late show*, był nadawany w latach 1997-2005 przez *Telecinco*. Pomimo wielu oskarżeń o niski poziom intelektualny i zaliczenie produkcji do tzw. „teleśmieci”, zgromadził na swoim koncie liczne nagrody. *Crónicas Marcianas* to typowy dla telewizji hiszpańskiej panel złożony z wywiadów ze znanymi lub ciekawymi ludźmi, skeczy, informacji z życia gwiazd i celebrytów, etc. W Polsce programem podobnym, choć nie dokładnie takim samym, mógłby być, być może, „Szymon Majewski Show”. Jednakże w przekładzie na język polski tłumacz decyduje się na zastosowanie egzotyzacji. W konsekwencji nazwa programu została przetłumaczona dosłownie jako „Kroniki Marsjańskie” bez dodatkowych objaśnień, prawdopodobnie, aby potencjalny odbiorca mógł sam poszukać informacji na ten temat, jeżeli odczuje taką potrzebę. Problem w tym, że „Kroniki Marsjańskie” to także tytuł zbioru opowiadań fantastyczno-

¹¹² Więcej informacji o programie na stronie oficjalnej produkcji:
<http://www.cronicasmarcianas.telecinco.es>

naukowych z 1950 roku, których autorem jest Brytyjczyk, Ray Bradbury. Zatem dociekliwy czytelnik, który nie zna hiszpańskiego, znajdzie jedynie wzmiankę o dziele literackim, nie o hiszpańskim, popularnym programie telewizyjnym. W związku z czym zmienia się także sens fragmentu w języku docelowym w odniesieniu do oryginału.

Podobny problem związany z brakiem dokładnego odpowiednika kulturowego w ofercie telewizji polskiej możemy zaobserwować w przypadku przekładu nazwy programu *Tómbola*¹¹³. W oryginale nie chodzi bowiem o telewizyjną odmianę gry w bingo lub loteryjki (po polsku również „tombola”), a *talk show* wyprodukowany przez telewizję z Walencji w latach 1997-2004, który składał się z wywiadów z ważnymi postaciami życia społecznego i artystycznego. Ponownie jest to format klasyfikowany często jako tzw. *telebasura* lub prekursor późniejszych formatów o podobnej tematyce. W związku z brakiem dokładnego odpowiednika programu *Tómbola* w ramówkach polskich stacji telewizyjnych (choć być może pasowałyby tutaj takie programy jak „Kuba Wojewódzki” lub „Jazda figurowa”), tłumacz ponownie postanowił posłużyć się techniką egzotyzacji, przekładając dosłownie nazwę programu jako „Tombola”, bez dodatkowych wyjaśnień. Niemnie jednak warto podkreślić, iż czytelnik niezaznajomiony z kultowymi propozycjami telewizji hiszpańskiej odbierze nazwę „Tombola” w jej pierwszym znaczeniu (loteryjka, bingo, loteria fantowa).

W rezultacie, jeżeli w tekście wyjściowym topmodelka ma problem, aby znaleźć czas na czytanie gazet, gdyż wciąż uczestniczy w programach telewizyjnych jak *Tómbola* czy *Crónicas Marcianas*, w przekładzie na język polski, topmodelka nie ma czasu na codzienną prasówkę, gdyż gra na loterii lub czyta z zapalem „Kroniki Marsjańskie”, co doprowadza do pewnego przesunięcia znaczeniowego. W oryginale Pérez-Reverte w charakterystyczny, ironiczno-sarkastyczny sposób, usprawiedliwia braki intelektualne topmodelek, wytykając im brak rozeznania w tym, co dzieje się na świecie. W przekładzie na język polski możliwa interpretacja diametralnie się zmienia: topmodelki nie są zainteresowane prasą, gdyż czytają teksty ze znacznie wyższej półki jak „Kroniki Marsjańskie”.

Zdaje się, iż w opisanym przykładzie przekładu elementów popkultury z hiszpańskiego na polski można było zastosować technikę egzotyzacji i uniknąć różnic interpretacyjnych dzięki wprowadzeniu odpowiednich przypisów. Wówczas polski

¹¹³ Szczegółowe informacje o programie można znaleźć na stronie:
<http://www.imdb.com/title/tt0382498/>

czytelnik dowiedziałby się, że *Tómbola* i *Crónicas Marcianas* to programy telewizyjne, poszerzając jednocześnie wiedzę na temat hiszpańskiej popkultury, która niekoniecznie musi być identyczna z popkulturą polską.

W analizowanym felietonie, obok nazw popularnych programów telewizyjnych, pojawiają się również tytuły poczytnych czasopism należących do tak zwanej prasy kolorowej, kobiecej lub bulwarowej jak *Lecturas* i *Hola*. Tego typu periodyki znane są z poszukiwania taniej sensacji i publikowania wiadomości na podstawie dowolnej interpretacji zdjęć wykonanych celebrytom. Jako że pozostawienie hiszpańskich tytułów w przekładzie nie wzbudziłoby adekwatnej względem oryginału reakcji czytelników tekstu docelowego, tłumacz w tym przypadku posługuje się strategią adaptacji, zastępując hiszpańskie tytuły ich polskimi ekwiwalentami kulturowymi, czyli „Tina” i „Twoim Imperium”. Można mieć jednak obiekcje, gdyż zastosowanie polskich ekwiwalentów w tekście będącym komentarzem hiszpańskiej rzeczywistości może powodować pewien dysonans poznawczy. Czytelnik zdaje sobie bowiem sprawę, iż autorem felietonów jest Hiszpan, który komentuje mechanizmy hiszpańskiej popkultury. Mimo że w większości procesy „popkulturyzacji” i „popularyzacji” rzeczywistości są wspólne dla całej kultury zachodu, to jednak można zauważyć pewne niuanse i różnice między ich realizowaniem w Polsce, Hiszpanii, Francji, etc. Ma to związek z różnicą rodzimych kultur i mentalności ich przedstawicieli. Aby uniknąć wspomnianego dysonansu poznawczego, można było dodać objaśnienie w tekście (np. „którą dostrzegli w czasopismach plotkarskich jak *Lecturas* lub *Hola*”), ewentualnie zrezygnować z nazw własnych (np. „którą dostrzegli w kolorowej, plotkarskiej prasie”) lub opatrzyć hiszpańskie tytuły przypisami.

W przekładzie felietonu *Te podróże, solidarne topmodelki* zaobserwować można jednocześnie użycie strategii adaptacji (tytuły czasopism) oraz egzotyzacji (nazwy programów telewizyjnych) bez objaśnień, co doprowadza do chaosu poznawczego. Obok siebie funkcjonują bowiem dosłowne tłumaczenia hiszpańskich nazw produkcji telewizyjnych oraz polskie nazwy formatów, jak „Taniec z gwiazdami” i tytuły polskich czasopism. Z pewnością myśl przewodnia została zachowana, jednak jednocześnie pojawił się popkulturowy bałagan. Lepszym wyjściem, jak się zdaje, byłoby konsekwentne zastosowanie strategii egzotyzacji z dodaniem odpowiednich

przypisów¹¹⁴ lub rozszerzeń w tekście, dzięki czemu czytelnik docelowy otrzymałby koherentny opis analizowanego problemu wraz z garścią informacji na temat hiszpańskiej popkultury, którą mógłby porównać z popkulturą docelową

3. Popkultura jako kultura repetycji – implikacje dla przekładu literackiego

Na podstawie przeprowadzonej w tej części analizy relacji intertekstualnych oraz kulturowych nawiązań w tekstach literatury popularnej i ich przekładach, trudno nie zgodzić się z tezą, iż tworzenie sieci intertekstualnych nawiązań jest jedną z głównych technik wybieranych przez autorów, dzięki którym zaspokojone zostają nie tylko podstawowe, intelektualne potrzeby czytelników, ale też erudycyjne aspiracje autorów, przyczyniając się do wywołania „wrażenia *cool*” oraz związanego z nim „zjawiska *cool*”.

Zjawisko intertekstualności wykracza w ten sposób poza morfologiczno-stylistyczny wymiar zależności intertekstowych i sytuuje się w obrębie świadomych wyborów dokonywanych przez pisarzy i wpisujących się w ogólne tendencje procesu literackiego. Intertekstualna lektura nie jest obojętna dla tłumacza, wymusza na nim bowiem wielokierunkowość lektury w poszukiwaniu markerów intertekstualności. Dlatego też tłumacz, tworząc swoją normę tłumaczeniową, powinien włączyć dodatkowe „narzędzie” badania tekstu literackiego, aby zlokalizować maksymalną ilość aluzji, nawiązań i przywołań, by móc w dalszej kolejności podjąć decyzję o sposobie ich zachowania lub oddania w przekładzie. Jednocześnie należy pamiętać, iż intertekstualność, pojmowana w szerokim zakresie terminu, stanowi jednocześnie grę z czytelnikiem, dzięki której zwiększa się atrakcyjność danego tekstu literackiego dla jego potencjalnego odbiorcy, gdyż czerpie on przyjemność z rozpoznawania intertekstualnych nawiązań i aluzji.

Dlatego też, intertekstualna optyka patrzenia na zjawisko przekładu, jak stwierdza Anna Majkiewicz, „zmienia status tekstu oryginalnego – teraz obciążonego

¹¹⁴ W zbiorze felietonów Artura Péreza-Reverte pt. *A w Madrycie nadal znakomicie* znalazły się trzy przypisy, co oznacza, iż technika ta nie jest całkowicie przez tłumacza odrzucana. Jeden z nich dotyczył objaśnienia pojęcia dosyć popkulturowego „kwietniowy kapitan”, jako odniesienia do portugalskiego filmu *Kapitanowie kwietnia* (2000) w reżyserii Marii de Medeiros (2006c: 82). Pozostałe dwa to: zbiorowe objaśnienie skrótowców odnoszących się do nazw hiszpańskich partii politycznych (2006c: 12) oraz oznaczenie fragmentu powieści *Don Kichot* – w przekładzie tłumacz posłużył się polską wersją Edwarda Boyé (2006c: 114).

pamięcią tekstową i kulturową – bagażem, który musi udźwignąć tłumacz, by umożliwić czytelnikowi nowe doświadczenia” (2008: 310).

Nie sposób nie zauważyć, iż nawiązania intertekstualne są inaczej traktowane zależnie od relacji między polisystemami literackimi, z których pochodzą i, przez które zostają przyjęte. Na podstawie niniejszej części analizy można zauważyć, iż polską literaturę popularną w przekładzie na język hiszpański cechuje większy stopień adaptacji. W przekładzie pozostawione zostały w większości nawiązania do kultury euroamerykańskiej, która stanowi część wspólną kulturowych i popkulturowych doświadczeń polskich i hiszpańskich czytelników.

Jeżeli w tekście Marka Krajewskiego większość wewnątrzliterackich przywołań dotyczyła szeroko pojętej literatury światowej, dzięki czemu sieć intertekstualna w przekładzie pozostała nienaruszona, tak w twórczości Andrzeja Sapkowskiego przetłumaczonej na język hiszpański znika znaczna część przywołań pre-tekstów z polskiego kręgu kulturowego. Jest to nie tylko wynikiem nieznamomości polskiej literatury i kultury przez czytelnika docelowego, ale także brakiem zainteresowania tymi danymi. W większości przypadków bowiem tekst przekładu musiałby zostać wzbogacony o przypisy, które, jak można przypuszczać, sprawiłyby, że tekst byłby w mniejszym stopniu akceptowalny przez polisystem kultury docelowej.

Co się zaś tyczy hiszpańskiej literatury popularnej i jej przekładów na polski na przykładzie takich dzieł jak *Kapitan Alatriste* (którego stopień intertekstualności jest porównywalny z *Sagą o wiedźminie*) można zaobserwować zachowanie większości przywołanych pre-tekstów oraz opatrzenie ich odpowiednimi, zwięzłymi przypisami. W rezultacie polski czytelnik ma dwie możliwości lektury: prostą (bez zwracania uwagi na przypisy) i kulturowo wzbogaconą, dzięki czemu decyzja, czy utwór dostarczy, czy też nie, dodatkowych informacji na temat rzeczywistości siedemnastowiecznej Hiszpanii pozostaje w gestii odbiorcy, tłumacz natomiast jedynie wskazuje elementy, które mogą okazać się interesujące lub kulturowo wzbogacające.

Jest faktem nie ulegającym wątpliwości, iż, niezależnie od zastosowanych technik, każdy przekład oznacza pewne wzbogacenie kultury kraju, na którego język się tłumaczy. W szczególności dotyczy to właśnie tych utworów, w których odnajdujemy sieć wewnątrzliterackich i kulturowych nawiązań. Jednakże, na co zwraca uwagę María Paula Malinowski Rubio:

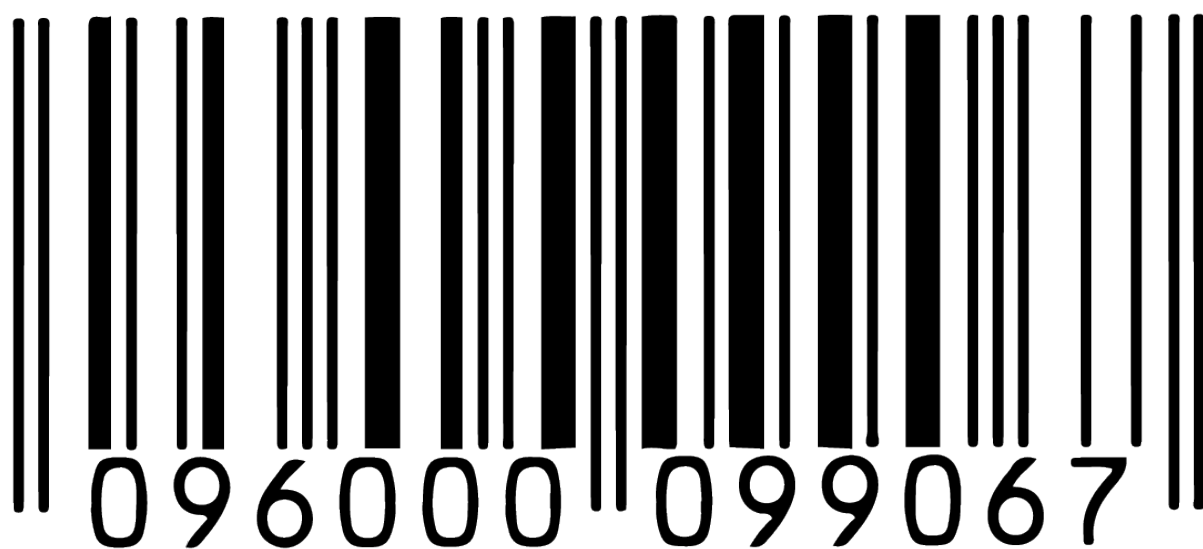
Wzbogacenie oznacza dodanie czegoś do tego, co już mamy, czegoś, co w pewien sposób ulepsza (gdyby nie, nie byłoby to wzbogaceniem). Skoro dodanie do czegoś, to przedmiot dodawany nie tylko ulepsza, lecz tym samym zmienia to, do czego został dodany. (2002: 83)

Przekład literatury hiszpańskiej na język polski pod względem relacji intertekstualnych i ich wyodrębnienia na potrzeby polskiego odbiorcy został w większym stopniu wzbogacony (dzięki dodaniu przypisów), czyli zmodyfikowany w bardziej widocznym sposób, podczas gdy modyfikacje przekładu polskich dzieł literatury popularnej zauważyć można poprzez analizę porównawczą obu wersji językowych. Warto jednak podkreślić, iż mamy tu do czynienia ze szczególnym przypadkiem relacji dwóch polisystemów, z których hiszpański jest z zasady polisystemem silniejszym, „polisystemem-dawcą”, a polski, „polisystemem-biorcą”, który nadal chętnie chłonie teksty zagraniczne.

Ponadto kultura dominująca (np. hiszpańska) może być mniej podatna na elementy zewnętrzne, stąd figura tłumacza powinna być transparentna, a dodatkowe objaśnienia nie są najwidoczniej akceptowalne przez polisystem przyjmujący. W rezultacie literatura z silniejszego polisystemu (jak hiszpański) zachowuje w przekładzie więcej cech i nawiązań do kultury docelowej, podczas gdy literatura z polisystemów peryferyjnych (jak polski), przeszczepiona przez tłumaczenie do silniejszego polisystemu, traci część owych intertekstualnych nawiązań.

Reasumując, niezależnie od zastosowanych strategii i technik, nie ulega wątpliwości, iż literatura popularna w dużej mierze przywołuje pre-teksty literatury wysokoartystycznej, kreując charakterystyczną i atrakcyjną dla potencjalnego czytelnika mozaikę cytatów i kulturowych nawiązań. Biorąc pod uwagę fakt, iż popkultura została zdefiniowana jako kultura repetycji, można z całą pewnością stwierdzić, iż literatura popularna, będąca jej nierozdzielną częścią, jest pod pewnymi względami literaturą repetycji, która wykorzystuje pre-teksty, aby przyciągnąć i zatrzymać uwagę czytelników oraz sprostać ich intelektualnym wymaganiom. Przyjemność płynąca z lektury nie jest bowiem wynikiem tego co nowatorskie i odkrywcze, lecz tego, co oczywiste i zwyczajne (por. Eco, 2008b: 235).

PODSUMOWANIE I WNIOSKI



Na podstawie przeprowadzonej w niniejszej rozprawie analizy, trudno obalić tezę, iż popkultura i literatura popularna są ze sobą powiązane siecią wzajemnych zależności. Taka sytuacja wyjściowa wpływa nie tylko na samą formę dzieł literackich, które muszą spełnić określone warunki, aby zyskać sobie popularność i poczytność, ale jest to relacja obustronna. Popkultura, jej najnowsze tendencje, mody oraz potrzeby społeczeństwa wpływają na formę i tematykę dzieł literackich, natomiast dzieła literackie, które zyskują sobie popularność, wypełniając pewną niszę, modyfikują popkulturę, budząc zapotrzebowanie na nowe produkty.

W obliczu tak ścisłych zależności pomiędzy literaturą popularną a popkulturą w ramach jednej kultury, przeszczepienie danego tekstu do innego środowiska kulturowego poprzez jego przekład nie może odbyć się bez uwzględnienia wspomnianych zależności. Związki tekstu wyjściowego z rodzimą kulturą i popkulturą mają wpływ na wybór tekstu do przekładu, a następnie na sam proces i produkt tłumaczenia. Jeżeli dany tekst zyskał sobie popularność w kulturze wyjściowej i zaczął funkcjonować jako element tamtejszej popkultury, istnieje większe prawdopodobieństwo jego tłumaczenia na języki obce, a odpowiedni przekład może zapewnić mu podobny do wyjściowego status w kulturze docelowej (jest to przynajmniej status pożądany przez wydawnictwa, jeżeli nie przez samych twórców).

Jednocześnie, jak można było zaobserwować, dzieła należące do szeroko pojętej popkultury mają szereg cech wspólnych, które nie tylko są oznaką warsztatu pisarskiego autora i składają się na jego indywidualny styl, ale stanowią również serię elementów, które ułatwiają lub uatrakcyjniają odbiór tekstu przez potencjalnego czytelnika. Obecnie trudno wyobrazić sobie bowiem sytuację, w której pisarz, uznający pisarstwo za swój zawód, nie brałby pod uwagę swoich potencjalnych czytelników. Rynek księgarski w ostatnich latach skomercjalizował się na tyle, iż pojawiły się na nim nawet pozycje demaskujące warsztat pisarza. Jedną z nich jest podręcznik Dwighta V. Swaina pt. *Warsztat pisarza. Jak pisać, żeby publikować* (2010). Sugestywny tytuł pozwala stwierdzić, iż pozycja adresowana jest do młodych pisarzy, którzy chcieliby odnieść sukces na rynku wydawniczym:

W tej książce będziemy zajmowali się wyłącznie jednym tematem: pisanem, czyli twórczym procesem wyczarowywania opowieści literackiej, wywoływania jej niejako z głębin umysłu autora. Moim celem jest pokazanie adeptom pisarstwa, jak tego dokonać możliwie szybko i bezboleśnie. Przedstawione tu techniki wykorzystywane są w sposób mniej lub bardziej świadomy przez pisarzy. Okazało się bowiem, że bardzo skutecznie pomagają stworzyć wciągające historie. (...) Krótko mówiąc, oto chwytły i techniki publikującego pisarza. (Swain, 2010: 9)

W przytoczonym fragmencie wstępu autor kieruje się do adeptów sztuki pisarskiej, oferując im serię narzędzi, którymi będą mogli się posłużyć, aby ich teksty stały się poczytne. Jednocześnie dodaje, iż opisane w podręczniku techniki są wykorzystywane, w sposób mniej lub bardziej uświadomiony, przez pisarzy, których utwory znajdują się na księgarskich półkach i listach bestsellerów. Takie podejście do literatury jako towaru dotyczy dzisiaj wszelkiego rodzaju dzieł literackich. Niezależnie od tego, czy powieść aspiruje do miana literatury wysokoartystycznej, czy też do literatury popularnej, potrzebny jest „haczyk”, na który potencjalny czytelnik zostanie metaforycznie „złowiony”.

W niniejszej rozprawie przeanalizowana została seria tekstów literatury popularnej pod kątem użycia specyficznych technik literackich, które wzbogacają i uatrakcyjniamy utwór. Wśród wyodrębnionych elementów znalazł się charakterystyczny język, określony pojęciem języka *cool*, na który składają się gry słowne, ironia, a także przekleństwa i wulgaryzmy. Użycie języka *cool* nie jest jednak równoznaczne z literackim ujednoliceniem czy uproszczeniem, wręcz przeciwnie, zabieg tego typu stanowi jedynie pewne dostosowanie tekstu do oczekiwań potencjalnego odbiorcy, który pragnie czerpać przyjemność z lektury.

Podobnie polifonia, zróżnicowanie idiolektów, a przede wszystkim intertekstualność wewnątrzliteracka i użycie innych kulturowych nawiązań stanowią ważne cechy kompozycji utworów literatury popularnej. Tego typu zabiegi służą bowiem zaspokojeniu potrzeb intelektualnych czytelnika, aby poza przyjemnością, odczuwał on również satysfakcję z procesu czytania.

Wszystkie te elementy składowe, które powtarzają się we współczesnej literaturze popularnej, tak polskiej, jak hiszpańskiej, są wynikiem najnowszych kierunków rozwoju popkultury, która czerpie pełnymi garściami z kultury określanej mianem wysokoartystycznej. Tendencje te przenikają do literatury popularnej i w naturalny sposób wpływają na konstrukcję dzieł literackich, które w zaskakująco dużym stopniu upodabniają się pod względem stosowanych technik do literatury artystycznej, różniąc się od niej tematyką i poziomem eksperymentalizmu. Dane pozycje książkowe, poza ambicjami autora, muszą owoi zaspokoić oczekiwania możliwie szerokiej grupy odbiorców, stąd literackie eksperymenty ustępują miejsca „kulturze repetycji”. Nie oznacza to jednak, że wszystkie twory popkultury to bezmyślne

powielanie wzorców w celu stworzenia literackiej „papki” dla mas. Cytując za Joanną Bogusławską:

Sukces komercyjny nie świadczy o tym, że twórczość danego artysty jest mało ambitna. Uznawanie, że wysoka sprzedaż własnych dzieł jest zjawiskiem negatywnym, uwłacza odbiorcom danej sztuki. Artystów, w tym pisarzy, tworzą przede wszystkim ludzie, którzy ich czytają, kupują ich dzieła, odbierają i identyfikują się z nimi. (2011: 160)

Ponadto, skoro popkultura wyjściowa ma tak duży wpływ na kształt utworów, jakie zyskują sobie popularność, wpływa ona również na proces przekładu owych utworów na języki obce. W konsekwencji, jeżeli dane dzieło zostaje wybrane jako tekst źródłowy i zostanie przetłumaczone na język obcy, aby zaistnieć w docelowym polisystemie i na docelowym rynku wydawniczym, musi podporządkować się nie tylko oryginalnej koncepcji autora (na którą, jak wspomnieliśmy, wpływ wywiera rodzima kultura i popkultura), ale także odpowiednim mechanizmom popkultury docelowej.

W rezultacie przekład jest w podobnym stopniu zależny od elementów popkulturowych, co oryginał, z tym zastrzeżeniem, iż powinien jednocześnie oddawać zamysł autora tekstu wyjściowego i zaadaptować się do potrzeb odbiorcy kultury docelowej, które nie są tożsame z potrzebami czytelnika oryginału.

Jednak nie zawsze tekst przeszczepiony z obcego polisystemu zajmie w polisystemie docelowym to samo miejsce, które zajmował w polisystemie wyjściowym. W przypadku literatury popularnej taki efekt jest co najmniej oczekiwany, a tekst, zanim zostanie poddany procesowi przekładu, musi posiadać odpowiedni potencjał i być akceptowalny w kulturze docelowej (por. Even-Zohar, 2009: 200), jednak nie zawsze można przewidzieć zachowania rynku. Najczęściej same wydawnictwa dokonują selekcji, decydując się w pierwszej kolejności na tłumaczenie i wydanie tekstów źródłowych, które po przetłumaczeniu przyniosą im potencjalny zysk. Jednym z kryteriów jest sukces osiągnięty przez dane dzieło na rodzimym rynku wydawniczym. Świadczy o tym chociażby przekład na hiszpański poczytnych powieści polskiej literatury popularnej autorstwa Andrzeja Sapkowskiego i Marka Krajewskiego. Polski rynek wydawniczy wydaje się kierować podobnym kryterium, publikując teksty Eduarda Mendozy, Artura Péreza-Reverte czy Carlosa Ruiza Zafóna, które zyskały status światowych bestsellerów.

Niemniej jednak, aby uzyskać pożądany efekt, tłumaczenie powinno być nie tylko dobrej jakości, ale także winno być dostosowane do potrzeb i dynamiki literackiego polisystemu kultury docelowej:

Obcy tekst jest więc nie tyle przekazany w akcie komunikacji, ile inskrybowany rodzimymi sposobami rozumienia i rodzimymi interesami. Owa inskrypcja zaczyna się już na poziomie wyboru obiektu przekładu, wyboru zawsze wysoce selektywnego i silnie motywowanego, a ciąg dalszy znajduje w tworzeniu strategii dyskursywnych na potrzeby przekładu, w wyborach konkretnych rodzimych dyskursów. Proces udomowienia jest zatem totalizujący, choć nigdy nie osiąga ekstremum totalności i absolutnego wtopienia w rodzimy kontekst. (Venuti, 2009: 265)

Zadaniem tłumacza jest zatem nie tylko wierne oddanie zamysłu autora oryginału, ale także dostosowanie produktu procesu tłumaczenia do wymogów panujących w polisystemie docelowym, co Anna Legeżyńska porównuje z tworzeniem wariantu danego architektonicznego projektu za pomocą innych narzędzi, jakich dostarcza język i kultura docelowa:

Świat przedstawiony w przekładzie istnieje jako wariant świata oryginału, jeden z wielu możliwych. Nadto spełnia jak gdyby warunek podwójnej homologii, ponieważ jest bezpośrednio równoważony wobec świata przedstawionego w pierwowzorze, ale i pośrednio – wobec jakiejś rzeczywistości pozajęzykowej. (1984: 188)

We wszystkich przeanalizowanych przykładach mogliśmy zaobserwować podobny tok rozumowania, który przywodzi na myśl założenia hipotezy Saphira-Whorfa o językowym relatywizmie. Koncepcja ta powstała na podstawie poglądu o ścisłym powiązaniu języka z myślą oraz ze wszystkimi zakresami kultury:

[Zasada lingwistycznego relatywizmu] głosi, że ludzie odbierają te same bodźce zewnętrzne w różny sposób, właściwy danej kulturze. Nie są oni w stanie opisywać przyrody w sposób całkowicie bezstronny, lecz są zawsze zmuszeni do określonej interpretacji. W tej ostatniej czynnie uczestniczy język, kreujący tym samym nasze widzenie świata. (Andrzejewski, 2005: 55)

Każdy język to inna percepcja świata, dzięki czemu Hipoteza Saphira-Whorfa wiąże się w pewnym stopniu z procesem przekładu, który nie jest zwykłym transkodowaniem przekazu, a odpowiednim przeniesieniem tekstu z polisystemu kultury wyjściowej do polisystemu kultury docelowej. Jak mogliśmy zaobserwować w przytoczonych i przeanalizowanych w niniejszej rozprawie przykładach, nawet z pozoru bliskie sobie polisystemy, jak polski i hiszpański, należące to tego samego, większego polisystemu kultury euroamerykańskiej, różnią nie tylko systemy językowe, ale i kulturowa oraz popkulturowa percepcja.

Jeżeli funkcjonowanie dzieła w kulturze oryginału zależy od percepcji oraz „horyzontu oczekiwań” czytelnika tejże kultury, tłumacząc tekst na język obcy, należy

wziąć pod uwagę te same zmienne, czyli potencjalną percepcję oraz „horyzont oczekiwań”, odbiorcy kultury docelowej. Rolę interkulturowego pośrednika spełnia tłumacz, który teoretycznie zdaje sobie sprawę z różnic percepcyjnych oraz uwarunkowań związanych z relacją między polisystemem literatury wyjściowej i polisystemem przyjmującym (por. Jędrzejko, 1997: 87).

Jak można było zaobserwować, to od tłumacza i jego kompetencji w dużej mierze zależy dostrzeżenie dyktowanych przez popkulturę cech i zabiegów literackich (jak odziedziczone po dziełach kanonicznych, choć przekształcone „literackie funkcjonalności” polifonii oraz intertekstualności) w tekście wyjściowym, zrozumienie zasad funkcjonowania tych elementów w dziele i przetransferowanie ich do tekstu docelowego tak, aby czytelnik docelowy mógł doświadczyć „obcego”, ale w oswojonym (i częściowo okrojonym) wydaniu.

W przeanalizowanych przykładach w każdej z trzech części analizy można ponadto zauważyć pewną regułę. Mimo że, jak podkreśliliśmy, tak hiszpański polisystem kulturowo-literacki, jak i polisystem polski należą do jednego, złożonego polisystemu kultury euroamerykańskiej, przez co są polisystemami kulturowo bliskimi, tłumaczenie elementów polskiej literatury popularnej na język hiszpański okazało się znacznie bardziej podporządkowane wymogom hiszpańskiego polisystemu (częściej stosowaną strategią była adaptacja lub też elementy „obcego” rozmywały się w tekście docelowym, pozbawione jakiegokolwiek wyjaśnienia). To właśnie w przykładach tłumaczenia dzieł Sapkowskiego i Krajewskiego na hiszpański zaobserwować było można najwięcej strat związanych z przekładem nawiązań do kultury docelowej. Niemniej jednak jest to szczególny *casus* relacji dwóch polisystemów, z których hiszpański jest częściej „polisystemem- literackim dawcą”, a polski, „polisystemem-literackim biorcą”. W związku z takim układem sił dominująca kultura hiszpańska okazuje się mniej podatna na elementy zewnętrzne, czego wynikiem jest konieczność dopasowywania przekładu do potrzeb odbiorcy. Czytelnik polski wydaje się pod tym względem bardziej otwarty na nowe, nieznane elementy kulturowe.

W rezultacie odbiór tekstu powinny poprzedzać uprzednie działania zmierzające do podwyższenia kompetencji w zakresie kultury wyjściowej, gdyż:

Lektura tekstów polega na tym, że czytamy je w świetle innych tekstów, ludzi, obsesji, pojedynczych informacji i czegoś tam jeszcze, po czym sprawdzamy jaki jest efekt. (...) Tymczasem o tym, o fascynuje i przekonuje, przesądzają potrzeby i cele osób, które dają się

zafascynować lub przekonać. Wydaje mi się, że prościej byłoby anulować różnicę między użyciem a interpretacją tekstu, a rozróżniać jedynie między użytymi, jakie różni ludzie czynią z tekstu do różnych celów. (Rorty, 1996: 104)

Jeżeli czytelnik kultury docelowej nie posiada wiedzy w zakresie kultury oryginału (a, jak można przypuszczać, potencjalny hiszpański czytelnik będzie wiedział o Polsce mniej, niż przeciętny czytelnik polski o Hiszpanii), pojawienie się „obcego” w tekście może utrudnić odbiór i zaburzyć przyjemność lektury. Stąd efekt „wykrzywienia” tego, co „obce” pod wpływem dostosowania przekładu do jego odbiorcy jest bardziej prawdopodobny w przypadku przeszczepiania literatury z peryferyjnych polisystemów do polisystemów centralnych. Jak precyzuje Umberto Eco:

W polu bodźców estetycznych znaki łączą się wedle nawyków zakorzenionych we wrażliwości odbiorcy (które, choć nazywamy gustem, są rodzajem kodu, historycznie usystematyzowanego). (2008a: 120)

Opisana powyżej zależność między polisystemami przekłada się na funkcjonowanie tekstu w popkulturach: wyjściowej i docelowej, co potwierdziła zaprezentowana w niniejszej rozprawie analiza. W przypadku kultury popularnej liczy się przede wszystkim zaspokajanie potrzeb i tak zwanego „horyzontu oczekiwań” potencjalnego odbiorcy jej produktów, co wpływa na literaturę popularną, jej formę i poruszaną w niej tematykę. Język *cool*, konstrukcja, polifonia czy intertekstualność kształtują i modelują „językowe tworzywo” tak, aby powstały w wyniku tych działań utwór stał się ciekawszy, bardziej komunikatywny, odpowiadający zapotrzebowaniu czytelników.

Jeżeli przekład ma zacząć funkcjonować w popkulturze docelowej, powinien dostosować się do jej norm, dlatego tak istotną kwestią (z punktu widzenia popkultury) jest zachowanie głównych cech literatury popularnej, dostosowując je jednak w odpowiednim stopniu do wymogów kultury docelowej, aby popularne dzieło literackie było *cool* nie tylko pod względem przedstawionej w nim historii, ale także języka i konstrukcji.

Poza odpowiednim doborem tekstów i ich możliwie najlepszym przekładem na język docelowy, w przypadku literatury popularnej liczy się także to, co zostanie przedsięwzięte po ukończeniu tłumaczenia i opublikowaniu przekładu. Dobre tłumaczenie, które odwzorowuje większość popkulturowo uwarunkowanych elementów jak język *cool*, intertekstualność czy polifonia, to tylko przysłowiowa połowa sukcesu. Gdy tekst jest gotowy i spełnia wszelkie wymogi stylistyczne, językowe i

formalne, końcowy sukces (poczytność, sprzedaż, etc.) zależy od elementów pozatekstowych, jak wygląd książki, papier, szata graficzna, parateksty pojawiające się na okładce. Ponadto ważnym elementem jest niebanalna promocja, która spełni funkcję perswazyjną. Aby osiągnąć wydawniczy sukces, także wokół przekładu tekstu, który należy do literatury popularnej i jest wypadkową tendencji popkultury i oczekiwań czytelników, należy skonstruować zjawisko literacko-medialne, które można nazwać zjawiskiem *cool*.

Współczesny czytelnik jest postrzegany jako konsument, podlega zatem „zakupologicznym” manipulacjom. Konsumenci są nieustannie kuszeni przez marketerów, stymulowani wzrokowo bardziej niż kiedykolwiek wcześniej (por. Lindstrom, 2009: 109-132). O tym, czy książka się sprzeda decyduje zatem nie tylko sama jej zawartość, intryga oraz forma jej podania, ale także cechy pozaliterackie:

W księgarni jak w życiu. Jeżeli coś bardzo intensywnie, nie szczędząc środków, próbują Ci wcisnąć, wciskają Ci byle co. (...) Wygląd okładki uwzględnia tak zwany profil czytelnika (Jędryka, 2009: 47)

Na sukces tak dzieła oryginalnego, jak i jego przekładu, ma wpływ seria zmiennych i wskaźników marketingowych, czyli wspomniane już zjawisko *cool*, które definiować można jako zbiór wszelkich środków mających na celu przekonanie czytelnika do sięgnięcia po dany produkt literacki (włączając w to język *cool*, konstrukcję *cool*, fabułę, gatunek, szatę graficzną, promocję w mediach, opinie internautów, etc.). Wywołanie zjawiska *cool* znacznie zwiększa potencjał dzieła literackiego, które przestaje być jednym z wielu utworów nastawionych na potencjalną grupę odbiorców i staje się elementem literatury popularnej.

Współczesność, czyli początek XXI wieku, został jednoznacznie zdominowany przez mechanizmy rynkowe, działania z zakresu marketingu i public relations, reklamę, promocję, internetowy marketing szeptany oraz postępującą cyfryzację zasobów intelektualnych. Mając na uwadze te uwarunkowania, trudno pozostać w pełni wiernym założeniom „sztuki dla sztuki”, która stanowić może dopełnienie lub odgałęzienie działalności komercyjnej artystów, w tym pisarzy.

Przykładem marketingowych działań około literackich może być postawa Fabryki Słów, poczytnego polskiego wydawnictwa specjalizującego się w literaturze *fantasy*, które inwestuje nie tylko w dobrych jakościowo twórców literackich, ale także w grafików na światowym poziomie, którzy wypracowali niepowtarzalny styl okładek

i ilustracji publikowanych pozycji oraz prężny dział odpowiedzialny za jakość druku, odpowiedni dobór papieru, promocję i marketing. W ten sposób kreuje się wydawniczą markę.

Dbałość nie tylko o jakość i adekwatność literacką, ale także o rentowność, promocję, marketing, funkcjonalność i cyfryzację, czyli elementy pozaliterackie, które składają się na zjawisko *cool*, jest zauważalna. Samo zjawisko obrazuje schemat:



Rysunek 4 Zjawisko *cool*

Aby w niniejszym podumowaniu zilustrować konkretny przypadek polsko-hiszpańskich interakcji kulturowych z perspektywy odbioru oraz opisać szczegółowo mechanizm zjawiska *cool*, posłużymy się przykładem sukcesu dzieł Andrzeja Sapkowskiego na hiszpańskim rynku wydawniczym.

Andrzej Sapkowski zadebiutował w Hiszpanii w 2002 roku za sprawą wydawnictwa Bibliópolis Fantástica Luisa G. Prado, które zainteresowało się wydaniem jego książek. Zanim pierwszy tom hiszpańskojęzycznej wersji sagi ujrzał światło dzienne, wydawnictwo rozpoczęło kampanię reklamową promującą nieznane dotąd w Hiszpanii nazwisko polskiego autora. Krąg potencjalnych odbiorców literatury *fantasy* w kraju Cervantesa często określany jest jako „hermetyczny”, zamknięty na nowinki,

zainteresowany przede wszystkim twórczością autorów powszechnie znanych na świecie lub w Hiszpanii. Jeżeli do tego kręgu odbiorców docierają nowości, dzieje się tak za sprawą czasopism specjalistycznych, w których publikowane są fragmenty prozy znanych twórców anglojęzycznych oraz debiutować mogą hiszpańscy pisarze *fantasy*. Dla zagranicznego pisarza z niezbyt popularnego w tamtym czasie kraju jest to zaporą trudną do pokonania. Stąd akcja promocyjna, która odniosła sukces, została przeprowadzona w sposób głęboko przemyślany. Na przykład numer specjalistycznego czasopisma *Gigamesh* z września 2002 został w całości poświęcony sylwetce Andrzeja Sapkowskiego. Na łamach pisma pojawił się nie tylko artykuł o polskim autorze pióra tłumacza przygód wiedźmina Geralta, ale i pierwszy przekład opowiadania Sapkowskiego: *Los músicos* na język hiszpański. Tekstom towarzyszył obszerny wywiad z pisarzem. Pierwszy tom hiszpańskojęzycznej wersji sagi: *El último deseo* ukazał się w księgarniach w 2002 roku, ostatni w 2010 roku. Z uwagi na opóźnienia związane z tłumaczeniem został on podzielony na dwie części. Druga ukazała się w czerwcu 2010 roku.

Zarówno niebanalna kampania reklamowa, jak i walory sagi (wartka akcja, plastyczny język *cool*) przyczyniły się do popularności dzieł Andrzeja Sapkowskiego w Hiszpanii. O wspomnianym sukcesie świadczyć mogą następujące fakty. Poszczególne tomy *Sagi o Geralcie z Rivii* w wersji hiszpańskojęzycznej doczekały się reedycji. Najwięcej razy, bo aż ośmiokrotnie, wznawiano tom pierwszy. Zgodnie z zapewnieniami wydawcy sprzedanych zostało już 100 tysięcy egzemplarzy tłumaczenia (dane wydawcy z lipca 2009) Zważywszy na sytuację na rynku księgarskim w Hiszpanii, wynik ten jest zadowalający. Powieści *fantasy* obcojęzycznych autorów uważane są w Hiszpanii za literaturę niszową, którą interesuje się grupa osób o bardzo określonych oczekiwaniach czytelniczych. Sukcesu dowodzą także rankingi. Jeżeli przeanalizujemy listy sprzedanych egzemplarzy opublikowane na stronach internetowych księgarni *CyberDark*¹¹⁵, dzieła Sapkowskiego regularnie goszczą w pierwszej dwudziestce najlepiej sprzedających się książek *science fiction (sf)* i *fantasy*. Proza Sapkowskiego z pewnością nie osiągnęłaby w hiszpańskim polisystemie statusu literatury popularnej, gdyby nie rzetelne tłumaczenie. Logicznie rzecz ujmując, jeżeli przekład nie zadowoli czytelnika i nie zaspokoi jego potrzeb oraz literackich oczekiwań, szczególnie w przypadku literatury

¹¹⁵ Dane pochodzą ze strony <http://tienda.cyberdark.net> (konsultacja 26 sierpnia 2009 roku).

popularnej, produkt nie zyska wielu czytelników w nowej rzeczywistości kultury docelowej, niezależnie od nakładów na promocję.

Skoro w Hiszpanii *Saga o wiedźminie* została przyjęta z entuzjazmem przez krytykę i rzeszę czytelników, stało się tak również za sprawą przekładu autorstwa José Marii Faralda, który potrafił sprostać oczekiwaniom hiszpańskiego miłośnika literatury *fantasy*, zachowując jednocześnie cechy charakterystyczne dla tego typu literatury. W rezultacie na sukces dzieł Sapkowskiego w Hiszpanii złożyły się cechy twórczości autora (wartka akcja, ciekawe postaci), odpowiedni przekład głównych cech literatury popularnej (język i konstrukcja *cool*) oraz elementy pozatekstowe jak promocja, opinie internautów, a pośrednio szata graficzna, papier, czcionka oraz, po części, popularność gry komputerowej *Wiedźmin* oraz jej drugiej części, *Wiedźmin 2. Zabójcy królów* autorstwa CD Project RED.

Reasumując, tłumaczenie literatury popularnej na języki obce może mieć jedynie częściowy wpływ na sukces tekstu na docelowym rynku wydawniczym, niemniej jednak pełni strategiczną rolę w jego osiągnięciu. To właśnie od tłumaczenia zależy końcowa jakość produktu, która wyjdzie na jaw, niezależnie od kwot, które zostaną przeznaczone na jego promocję. Rzetelny i przemyślany przekład charakterystycznych dla literatury popularnej cech (jak język *cool*, polifonia czy intertekstualność), które stanowią wypadkową oddziaływań na osi literatura popularna-popkultura, stanowi kluczowy element promocji literatury poprzez przekład oraz doskonale obrazuje funkcjonowanie przekładu w popkulturze i popkultury w przekładzie.

Bibliografia

ANALIZOWANE TEKSTY

Carranza, M. (2008a) *La guerra de las brujas 1. El Clan de la Loba*, Barcelona: Edebé.

- (2008b). *Wojna czarownic 1. Klan wilczycy*, tłum. M. Sarna, Warszawa: Jaguar.

Krajewski, M. (2005). *Koniec świata w Breslau*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

- (2008). *Fin del mundo en Breslau*, tłum. F. Otero Macías, Madrid: Alamut.

Mendoza, E. (2007). *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona: Editorial Seix Barral.

- (2009). *Przygoda fryzjera damskiego*, Tłum. M. Chrobak, Kraków: Wydawnictwo Znak.

Pérez-Reverte, A. (2001). *La carta esférica*, Madrid: Punto de lectura.

- (2004a). *Kapitan Alatryste*, tłum. F. Łobodziński, Warszawa: Muza S.A.
- (2004b). *W cieniu Inkwizycji*, tłum. F. Łobodziński, Warszawa: Muza S.A.
- (2005a). *La tabla de Flandes*, Barcelona: Debolsillo.
- (2005b). *Le Tableau du Maître flamand*, tłum. J.-P. Quijano, Paris: Librairie Générale Française.
- (2005c). *Życie jak w Madrycie*, tłum. W. Charchalis, Poznań: Wydawnictwo Historia i Sztuka.
- (2006a). *El Capitán Alatryste*, Madrid: Punto de lectura.
- (2006b). *La limpieza de sangre*, Madrid: Punto de lectura.
- (2006c). *A w Madrycie nadal znakomicie*, tłum. W. Charchalis, Poznań: Wydawnictwo Historia i Sztuka.
- (2006d). *Con ánimo de ofender*, Madrid: Punto de lectura.
- (2006e). *No me cogeréis vivo*, Madrid: Punto de lectura.

- (2008). *Cmentarzysko bezimiennych statków*, tłum. J. Karasek, Warszawa: Wydawnictwo Muza S.A.
- (2009). *Szachownica flamandzka*, tłum. F. Łobodziński, Warszawa: Wydawnictwo Muza S.A.

Ruiz Zafón, C. (2005). *Cień wiatru*, tłum. B. Fabjańska-Potapczuk, C. Marrodán Casas, Warszawa: Wydawnictwo Muza S.A.

- (2006). *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta.

Sapkowski, A. (2000a). *Krew elfów*, Warszawa: superNOWA.

- (2000b). *Czas pogardy*, Warszawa: superNOWA.
- (2001a). *Chrzest ognia*, Warszawa: superNOWA.
- (2001b). *Wieża jaskółki*, Warszawa: superNOWA.
- (2001c). *Pani jeziora*, Warszawa: superNOWA.
- (2002). *El último deseo*, tłum. J. M. Faraldo, Madrid: Bibliópolis fantástica.
- (2003a). *La espada del destino*, tłum. J. M. Faraldo, Madrid: Bibliópolis fantástica.
- (2003b). *La sangre de los elfos*, tłum. J. M. Faraldo, Madrid: Bibliópolis fantástica.
- (2003c). *Le dernier vœu*, tłum. L. Dyèvre, Paris: Bragelonne.
- (2004a). *Ostatnie życzenie*, Warszawa: superNOWA.
- (2004b). *Tiempo de odio*, tłum. J. M. Faraldo, Madrid: Bibliópolis fantástica.
- (2005). *Bautismo de fuego*, tłum. J. M. Faraldo, Madrid: Bibliópolis fantástica.
- (2006). *La torre de la golondrina*, tłum. J. M. Faraldo, Madrid: Bibliópolis fantástica.
- (2007). *Miecz przeznaczenia*, Warszawa: superNOWA.
- (2009). *La dama del lago vol I*, tłum. J. M. Faraldo, Madrid: Bibliópolis fantástica.

OPRACOWANIA

- Adorno, T. W. (1990). *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, Warszawa: PIW.
- Andrzejewski, B. (2005). *Poznanie i komunikacja*, Koszalin: Politechnika Koszalińska.
- Arnau, J. (2002). "El último deseo de Andrzej Sapkowski: crítica" [on-line], data konsultacji: 18.11.2005, <<http://www.cyberdark.net/portada.php?edi=6&cod=101>>.
- Bachtin, M. (2009a). „Problemy twórczości Dostojewskiego”, w: *Ja – inny. Wokół Bachtina. Antologia*, tom 1, red. D. Ulicka, Kraków: Universitas, s. 149-300.
- Bachtin, M. (2009b). „Język w literaturze artystycznej”, w: *Ja – inny. Wokół Bachtina. Antologia*, tom 1, red. D. Ulicka, Kraków: Universitas, s. 439-448.
- Bagby, P. (2005). „Pojęcie kultury”, w: *Antropologia Kultury. Zagadnienia i teksty*, red. G. Godlewski et al., Warszawa: WUW, s. 47-54.
- Baker, M. (1992). *In Other Words. a Coursebook on Translation*, London-New York: Routledge.
- Balbus, S. (1996). *Między stylami*. Kraków: Universitas.
- Balcerzan, E. (1998). *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- Balcerzan, E. (2009). *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatologii i komparatystki*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Barańczak, S. (2004). *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań: Wydawnictwo A5.
- Barker, Ch. (2005). *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil.
- Barthes, R. (1973) „Texte (théorie du)”, w: *Encyclopaedia universalis XV*, s. 1013-17.
- Batista, C. (2003). *Bréviaire d'un traducteur*. Paris: Arléa.
- Bauman, Z. (2009). *Konsumowanie życia*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bednarczyk, A. (2002). *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- Bednarczyk, A. (2008). *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Benedict, R. (2005). „Relatywizm kulturowy”, w: *Antropologia Kultury. Zagadnienia i teksty*, red. G. Godlewski, Warszawa: WUW, s. 629-634.

- Bereś, S. & Sapkowski, A. (2005). *Historia i fantastyka*, Warszawa: superNOWA
- Berman, A. (2009). „Przekład jako doświadczenie obcego”, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 249-264.
- Bessière, I. (1974). *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris: Larousse Université.
- Biernacka-Ligieża, I. (2001) „Obecność wulgaryzmów w gwarze przestępczej”, w: *Nasze a cizi v interetnicke a interpersonalni jazykove komunikac*, red. I. Bogoczova, Ostrava: Universitas Ostraviensis, s. 89-101.
- Błazejewski, M. (2005). *Dialog w przestrzeni kultury*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Bogusławska, J. (2011). *Popkultura. Pop czy kultura?*, Gdynia: Wydawnictwo Innowacyjne Novae Res.
- Bolecki W. (1998). *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Bolecki, W. (1990). *Polowanie na postmodernistów w Polsce i inne szkice*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Buczek, M. (2005). „Dziennik Bridget Jones Helen Fielding w przekładzie polskim i słowackim”, w: *Kultura popularna a przekład*, red. P. Fast, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, s. 215-226.
- Bunikiewicz, W. (1985). *Żywoty diabłów polskich*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Burke, K. (2008). „Tradycyjne zasady retoryki”, w: *Retoryka*, red. M. Skwara, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, s. 35-85.
- Burzyńska, A. & Markowski, M. P. (2007). *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Carbonell i Cortés, O. (1997). *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*, Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Chalupa, J. (2007). „El laberinto del lenguaje embrujado (Estilo posmoderno y literatura: la oratoria inadecuada de Eduardo Mendoza)”, w: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis: Romanica XVIII, Grandeza y decadencia de la palabra en el siglo XXI*, Olomuc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- Cieślík, M. (2004). „Gięcie kobiet”, w: *Wprost*, nr 27/2004, [on-line], data konsultacji: 12.09.2010, <<http://www.wprost.pl/ar/?C=57&O=62467>>.
- Colmeiro, J. F. (1989). „Eduardo Mendoza y los laberintos de la realidad”, w: *Romance Languages Annual* 1, s. 409-12.

- Cruz Mendizábal, J. (2000). „Dos perfiles de Arturo Pérez-Reverte: articulista y novelista”, w: *Territorio Reverte. Ensayos sobre la Obra de Arturo Pérez-Reverte*, red. J. M. López de Abiada, A. López Bernasocchi, Madrid: Editorial Verbum, s. 100-113.
- Cuevas, J. (2004). „Cartografiando los senderos del mito”, w: *Gigamesh* (Barcelona) nr 37, s. 88- 90.
- Czarnowski, S. (2005). „Kultura”, w: *Antropologia Kultury. Zagadnienia i teksty*, red. G. Godlewski, Warszawa: WUW, s.26-33.
- Dąbska-Prokop, U. (1997). *Śladami tłumacza- szkice*, Częstochowa: Edukator.
- Dąbska-Prokop, U. (red.). (2000). *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Częstochowa: Edukator.
- Dedecius, K. (1988), *Notatnik tłumacza*, Warszawa: Czytelnik.
- Dobrogowska, E. (2005). „Idiomy jako problem przekładu”, w: *Kulturowe i językowe źródła nieprzekładalności*, red. K. Hejwowski, Olecko, s.157-164.
- Eco, U. (2008a). *Dzieło otwarte*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Eco, U. (2008b). *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- El-Madkouri Maatoui, M. (2003). „Globalización, cultura del Otro y traducción”, w: *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, Año III, nr 5, s. 135-140.
- Espejos de la rueda (2003). „José María Faraldo: traductor de la saga de Geralt de Rivia” [on-line], data konsultacji: 10.12.2004, <<http://www.espejosdelarueda.org/article104.html>>.
- Even-Zohar, I. (2007). *Polisistemas de cultura. Un libro electrónico provisional*, Tel Aviv.
- Even-Zohar, I. (2009). „Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim”, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 197-203.
- Faraldo, J. M. (2004). „Una conversación sobre el autor de la saga de Geralt de Rivia, su contexto cultural y sus traducciones” [on-line], data konsultacji: 12.01.2005, <<http://www.cyberdark.net/portada.php?edi=6&cod=274>>.
- Faraldo, J. M. (2002). „Andrzej Sapkowski y la saga de Geralt de Rivia: aventura, postmodernidad y fantasía moral”, w: *Gigamesh* (Barcelona), nr 33, s. 2- 5.
- Fulińska, A. (1999). „Baśń, która ocala”, w: *Tygodnik Powszechny* 29.
- Gadamer, H. G. (2009). „Lektura jest przekładem”, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 321-325.

- Garcarz, M. (2003). „Nieprzyzwoita mowa oficerów Wojska Polskiego o kobiecie współczesnej”, w: *Język Słowian w języku i kulturze IV*, red. E. Komorowska, Ż. Kozicka-Borysowska, Szczecin: Wydawnictwo Naukowe US, s. 51-60.
- Garcarz, M. (2006a). „Wulgaryzmy a przekład, czyli życie wulgaryzmów od oryginału do przekładu”, w: *Folia Linguistica Rossica 2*, s. 159-173.
- Garcarz, M. (2006b) „Żargon, jaki znamy: miejsce żargonu we współczesnej polszczyźnie”, w: *Wyrazić niewyraźne – językoznawstwo*, red. J. Makowska, A. Krupska-Perek, Łódź: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, s. 31-44.
- Garcarz, M. (2007). *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*, Kraków: Tertium.
- García Prado, L. (2002). „Yo abrí la brecha de la fantasía no anglosajona”: entrevista a Andrzej Sapkowski”, w: *Gigamesh* (Barcelona) nr 33, s. 22-27.
- García Yebra, V. (1994). *Traducción: historia y teoría*, Madrid: Editorial Gredos.
- Garrido Medina, J. (1997). *Estilo y texto en la lengua*, Madrid : Gredos.
- Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris: Seuil, coll. Poétique.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature du second degré*, Paris: Editions du Seuil.
- Giraud, P. (1975). *La stylistique*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Gloger, Z. (1985). *Encyklopedia staropolska*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Głowiński, M (1973). „O stylizacji”, w: *Stylistyka polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa: Wydawnictwo PWN, s. 249-263.
- Głowniński, M. (2000). „O intertekstualności”, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków: Universitas.
- Guerrero Ruiz, P. (2000). „Grandeza literaria y miseria moral en la España de Alarice (un análisis interdisciplinar e intertextual)”, w: *Territorio Reverte. Ensayos sobre la Obra de Arturo Pérez-Reverte*, red. J. M. López de Abiada, A. López Bernasocchi, Madrid: Editorial Verbum, s. 133-145.
- Gumkowski, M. (2002). „Fenomen wiedźmina. O książkach Andrzeja Sapkowskiego”, w: *Res Publica Nowa*, nr 1, s. 95-97.
- Gutt, E. A. (2004). *Dystans kulturowy a przekład*, Kraków: Universitas
- Halbański, M. (1986). *Leksykon sztuki kulinarnej*. Warszawa: Wydawnictwo Warta.
- Hatim, B. & Mason, I. (1995). *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona: Editorial Ariel S.A.

- Hejwowski, K. (2006). *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Hernas, Cz. (1973). „Potrzeby i metody badania literatury brukowej”, w: *o współczesnej kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, t.1, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Heydel, M. (1995). „Jak tłumaczyć intertekstualność”, w: *Między oryginałem a przekładem I*, red. J. Konieczna-Twardzikowa, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 75-85.
- Holloway, V. R. (1999). *El postmodernismo y otras tendencias de la novela española*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1994). *Dialektyka oświecenia*, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Inglis, F. (2007). *Kultura*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Jędryka, M. (2009). *Popkultura dla blondynek*, Gliwice: Editio.
- Jędrzejko, P. (1997) „Wspólnota śmiechu a myślenie kolonizujące – czyli z czego nie śmieją się Anglicy”, w: *Komizm a przekład*, red. P. Fast, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, s. 77-98.
- Kaczor, K. (2006). *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Kaniewska, B. (1997). „Komizm i kontekst. Uwagi o polskim przekładzie *Tajemniczego ogrodu*”, w: *Komizm a przekład*, red. P. Fast, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, s. 125-136.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2002). „Ironia jako trop”, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Kłoskowska, A. (1980). *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa: PWN.
- Kołodziejczak, T. (1993). „Wiedźminowi grozi bezrobocie”, w: *Nowa Fantastyka* 11(134).
- Kosowska, E. (2003). *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kowalewska, A. (2005) „Problematyka przekładu stylu literackiego”, w: *Kulturowe i językowe źródła nieprzekładalności*, red. K. Hejwowski, Olecko, s.167-177.
- Krajewski, M. (2003). *Kultury kultury popularnej*, Poznań: Wydawnictwo naukowe UAM.
- Kresánek, J. (1982). *Rośliny lecznicze*, Warszawa: Wydawnictwo „Sport i turystyka”.
- Kristeva, J. (1969). *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse: essai*, Paris: Seuil Hachette.

- Kristeva, J. (2009). „Perspectives herméneutiques de la traduction : du *dialogue herméneutique* à l'*hospitalité langagière*”, w: *Revue signes*, [on-line] <<http://www.revue-signes.info/document.php?id=1170>>, data konsultacji: 17.04.2011.
- Krysztofiak, M. (1996). *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Krzyśka, S. (2010). „Modelowanie matematyczne tekstów literackich w kontekstach bezpieczeństwa ontologicznego”, w: *Kultura popularna w społeczeństwie współczesnym. Teoria i rzeczywistość*, red. J. Drozdowicz, M. Bernasiewicz, Kraków: Impuls, s.227-246.
- Lada, T. (2003). „Piekło w stylu retro” w: *Gazeta wyborcza*, 3.09.2003, [on-line], data konsultacji: 22.10.2010, <<http://www.marekkrajewski.pl>>.
- Laurent, J. (2003), „Méthodes et problèmes : Dialogisme et polyphonie” Département de Français moderne de l'Université de Genève [on-line], data konsultacji: 21.11.2007 <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html>>.
- Lederer, M. (1994). *La traduction aujourd'hui*, Paris: Hachette-Livre.
- Legeżyńska, A. (1984). „Architektura świata przedstawionego w przekładzie”, w: *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, red. E. Balcerzan, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo PAN, s. 185-206.
- Legeżyńska, A. (1997). „Tłumacz jako drugi autor-dziś”, w: *Przekład literacki: teoria, historia, współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa: Wydawnictwo PWN, s. 41-51.
- Legeżyńska, A. (1999). *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Lem, S. (1970). *Fantastyka i futurologia*, tom 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Levý, J. (2009). „Przekład jako proces podejmowania decyzji”, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 72-85.
- Lewicki, R. (1993). *Konotacja obcości w przekładzie*, Lublin. Wydawnictwo UMCS.
- Limat-Letelier, N. (1998). „Historique du concept d'intertextualité”, w: *L'intertextualité*, red. N. Limat-Letelier, M. Miguet-Ollagnier, Paris: Belles Lettres, s. 17-64.
- Lindstrom, M. (2009). *Zakupologia*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Lipiński, K. (2006). *Vademecum tłumacza*, Kraków: Wydawnictwo Idea.

- López de Abiada, J. M. (2000). „Contra el olvido. Primera lectura de *El capitán Alatriste*”, w: *Territorio Reverte. Ensayos sobre la Obra de Arturo Pérez-Reverte*, red. J. M. López de Abiada, A. López Bernasocchi, Madrid: Editorial Verbum, s. 177-186.
- Majkiewicz, A. (2008). *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*, Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Majkowska, G. (2004). „Wywiad z Grażyną Majkowską, językoznawcą z Instytutu Dziennikarstwa UW”, w: *Merkuriusz Uniwersytecki*, nr 1, [on-line], data konsultacji: 12.09.2010, <http://mercuriusz.id.uw.edu.pl/numer_1/rozmowy_merkuriusza/Grube+s%C2%B3owa,18.html>.
- Malinowski, B. (2005). „Czym jest kultura?”, w: *Antropologia Kultury. Zagadnienia i teksty*, red. G. Godlewski, Warszawa: WUW, s. 34-46.
- Malinowski Rubio, M. P. (2002). „Czy tłumaczenie wzbogaca, modyfikuje, czy zagraża kulturze rodzimej”, w: *Między oryginałem a przekładem VII. Radość tłumaczenia. Przekład jako wzbogacenie kultury rodzimej*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 83-86.
- Markiewicz, H. (1989). „Odmiany intertekstualności”, w: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa: PWN, s. 198-228.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid: Cátedra.
- Martínez-Bartolomé, M. M. (1995). *La traducción del humor: las comedias inglesas en español*, Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Martuszevska, A. (1986). „Czym „ta trzecia” kusi badacza literatury?”, w: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Wydawnictwo PAN, s. 253-267.
- Materska, D. & Popiołek, E. (1994) „Trzy gry Sapkowskiego”, w: *Nowa Fantastyka* 8 (143).
- McQuail, D. (2008). *Teoria komunikowania masowego*, Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Mendoza, E. (2001). „Entrevista. Cuestiones de estilo”, [on-line], data konsultacji: 22.09.2010, <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/entrevista4.htm>>.
- Mendoza, E. (1982). „Entrevista”, w: *El Socialista*, s. 7.
- Moreno, A. (2000). „Arturo Pérez-Reverte: variaciones en torno a un mismo estilo”, w: *Territorio Reverte. Ensayos sobre la Obra de Arturo Pérez-Reverte*, red. J. M. López de Abiada, A. López Bernasocchi, Madrid: Editorial Verbum, s. 262-296.
- Morin, E. (2005). „Kultura czasu wolnego”, w: *Antropologia Kultury. Zagadnienia i teksty*, red. Grzegorz Godlewski et al., Warszawa: WUW, s. 555-562.

- Moya, V. (2000). „Nombres propios: su traducción”, [on-line], data konsultacji: 21.01.2011, <dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=91799&orden=0>.
- Muecke D. S. (2002), *Ironia: podstawowe klasyfikacje w: Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Newmark, P. (1995). *Manual de la traducción*, Madrid: Cátedra Lingüística.
- Nowicki, W. (2012). „Sto ostrzyg na przystawkę”, w: *Książki, Magazyn do czytania*, Warszawa: Wydawnictwo Gazety Wyborczej.
- Nycz, R. (2000). *Tekstowy świat*, Kraków: Universitas.
- Ortega y Gasset, J. (2006). *Bunt mas*, Warszawa: Muza S.A.
- Ożóg, K. (2002). „Ostatnie zmiany w polszczyźnie na tle tendencji kulturowych zachodu”, w: *Język trzeciego tysiąclecia, Język a komunikacja 4*, red. G. Szpila, Kraków: Tertium, s. 75-82.
- Perek, M. (1995). „Zabawy z humorem, czyli o tłumaczeniu komizmu”, w: *Między oryginałem a przekładem I*, red. J. Konieczna-Twardzikowa, Kraków: Księgania Akademicka, s.193-198.
- Pietrzak, P. (2000) „Formalizm rosyjski”, w: *Literatura, teoria, metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 137-138.
- Pisarska, A. & T. Tomaszewicz (1998). *Współczesne teorie przekładoznawcze*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Pławski, M. (2005). „Czy tłumaczenia muszą być jak kobiety (i mężczyźni) wierne – kilka uwag o (nie)przetłumaczalności”, w: *Kulturowe i językowe źródła nieprzekładalności*, red. K. Hejwowski, Olecko, s. 235-243.
- Podgórcy, B. i A. (1998). *Raport Rokity. Encyklopedia baśniowych stworów*, Wrocław: Wydawnictwo Astrum.
- Pringle, D. (2003). *Fantasy. Ilustrowany przewodnik*, Warszawa: Wydawnictwo „Arkady”.
- Ricoeur, P. (2009). „Paradygmat przekładu”, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 359-370.
- Riffaterre, M. (1980). „La trace de l'intertexte”, w: *La Pensée*, nr 215, s. 4-18.
- Ritzer, G. (2005). „Makdonaldyzacja społeczeństwa”, w: *Antropologia Kultury. Zagadnienia i teksty*, red. G. Godlewski, Warszawa: WUW, s. 563-574.
- Rorty, R. (1996). „Kariera pragmatysty” w: *Interpretacje i nadinterpretacje*, red. U. Eco, Kraków: Wydawnictwo Znak.

- Roszczyńska, M. (2002). „Wielogatunkowość *Sagi o wiedźminie* Andrzeja Sapkowskiego”, w: *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis* 11, *Studia Historicolitteraria* I, red. S. Burkot, Kraków, s. 179-187.
- Roszczyńska, M. (2003). „Nowa baśń *Strzyga* Romana Zmorskiego i *Wiedźmin* Andrzeja Sapkowskiego”, w: *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis* *Studia Historicolitteraria* III, Folia 15, Kraków, s. 257-266.
- Roszczyńska, M. (2004). „Motta w cyklu wiedźmińskim Andrzeja Sapkowskiego”, w: *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis* *Studia Historicolitteraria* IV, Folia 20, Kraków, s. 139-155.
- Ruiz Tosaus, E. (2002). „La Barcelona prodigiosa de Eduardo Mendoza”, [on-line], data konsultacji, 10.12.2010, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/barcelon.html>>.
- Sánchez Trigo, E. (2002). *Teoría de la traducción: convergencias y divergencias*, Vigo: Servicio de publicaciones de Universidade de Vigo.
- Santiago, J. M. (2003). „Los límites de los factores limitativos: *El último deseo* y *La espada del destino* de Andrzej Sapkowski”, w: *Gigamesh* (Barcelona), nr 35, s. 40-41.
- Sapkowski, A. (1996). „As z rękawa: Stylizacja frustracja, detronizacja”, w: *Nowa Fantastyka*, s. 165.
- Sapkowski, A. (2001). *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini: kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa: superNOWA.
- Sapkowski, A. (2002). „Encuentros digitales de elmundo.es” [on-line], data konsultacji: 22.03.2006, <<http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2002/11/539/>>.
- Saussure, F. de (2002). *Kurs językoznawstwa ogólnego*, Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Siuciak, M. (2004). „Wielojęzyczność i wielostylowość w polskiej literaturze fantasy na przykładzie prozy Andrzeja Sapkowskiego”, w: *Wielojęzyczność w perspektywie stylistyki i poetyki*, red. M. Ruszkowski, Kielce: Akademia Świętokrzyska, s. 93-106.
- Scheck, D. (1997). *Leksykon amerykańskiej popkultury*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Skibińska, E. (2000) „Nazwy własne we francuskim przekładzie *Prawieku i innych czasów* Olgi Tokarczuk”, w: *Przekładając nieprzekładalne. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Translatorycznej Gdańsk-Elbląg*, red. W. Kubiński, O. Kubińska, T. Z. Wolański, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 157-169.
- Skibińska, E. (2008). *Kuchnia tłumacza*, Kraków: Univeristas.
- Sławiński, J. (red.) (2008). *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.

- Speina, J. (1993). *Typy świata przedstawionego w literaturze*, Toruń: Towarzystwo Naukowe.
- Stalmaszczyk, P. (2000). „Problemy z nazwami”, w: *Przekładając nieprzekładalne. Materiały z I Międzynarodowej Konferencji Translatorycznej Gdańsk-Elbląg*, red. W. Kubiński, O. Kubińska, T. Z. Wolański, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 141-148.
- Still, J. & Worton, M. (1990). *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester: Manchester University Press.
- Storey, J. (2003). *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teoria i metody*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Strinati, D. (1998). *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań: Wydawnictwo Zys i S-ka.
- Swain, D. V. (2010). *Warsztat pisarza. Jak pisać, żeby publikować*, Józefów: Wydawnictwo Ag-tel.
- Szacki, J. (2000). „Czterdzieści lat później”, w: *Kultura masowa*, wyb., przedmowa. Cz. Miłosz, Kraków: Wydawnictwo literackie.
- Szczepaniak, G. (2002). „Podróże w krainie wyobraźni, czyli świat wiedźmina Geralta”, w: *Studium*, nr 1. Kraków, s. 182-187.
- Szczerba, J. (2003). „Koniec Świata w Breslau”, w: *Gazeta Wyborcza* z 15.09.2003, [online], data konsultacji: 7.08.2010, <<http://www.marekkrajewski.pl/wywiady.html>>.
- Szczerbowski, T. (1997). „Gra językowa a przekład”, w: *Komizm a przekład*, red. P. Fast, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, s. 39-48.
- Szczerbowski, T. (1998). „Slang a przekład”, w: *Z problemów przekładu i stosunków międzyjęzykowych*, red. T. Żeberek, T. Borucki, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej, s. 65-69.
- Szelewski, M. (2003). *Nazewnictwo literackie w utworach Andrzeja Sapkowskiego i Nika Pierumowa*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Tabakowska, E. (2003). *O przekładzie na przykładzie Rozprawa tłumacza z „Europą” Normana Daviesa*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Teodorowicz-Hellman, E. (1997). „Komizm w przekładzie prozy dla dzieci. (*Pipi Pończoszanka* Astrid Lindgren po polsku)”, w: *Komizm a przekład*, red. P. Fast, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, s. 197-212.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Éditions du Seuil.
- Tokarz, B. (1995). „Tłumacz a norma językowa, forma genologiczna i wyznaczniki obyczajowości”, w: *Obyczajowość a przekład*, red. P. Fast, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, s. 7-16.

- Tomaszkiewicz, T. (red.), (2004). *Terminologia tłumaczenia*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Torre, E. (1994). *Teoría de la traducción literaria*, Madrid: Síntesis.
- Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, Madrid: Cátedra.
- Toury, G. (2009). „Metoda opisowych badań przekładu”, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 206-222.
- Trębicki, G. (2007). *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków: Universitas.
- Urbańska-Mazuruk, E. (2009). „Językowa kreacja świata fantastycznego (na przykładzie twórczości Andrzeja Sapkowskiego)”, w: *Fantastyczność i cudowność. Fantasy w badaniach naukowych*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra: Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego, s. 197-204.
- Venuti, L. (2009). „Przekład, wspólnota, utopia”, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków: Wydawnictwo Znak, s.267-293.
- Vinay, J. P. & Darbelnet, J. (1958). *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais*, Paris : Didier-Harrap.
- Węgrzyn, M. (2001). „Tłumaczenia i pozycja prozy polskiej w polisystemie literatury hiszpańskiej”, w: *Eslavística Complutense I*, s. 401-411.
- Witkowski, M. (2010). „Sabat czarownic, czyli listy bestsellerów”, w: *Polityka*, nr 24 (2760), s. 61.
- Wojtasiewicz, O. (1992). *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Warszawa: Tespis.
- Wowro, I. (2005). „*Salto Verbale?* – na drodze do przetłumaczalności niemieckiej gry słownej na język polski”, w: *Kulturowe i językowe źródła nieprzekładalności*, red. K. Hejwowski, Olecko, s.193-205.
- Wróblewska, V. (2007). „Wartości w czasach kryzysu, czyli *fantasy* Andrzeja Sapkowskiego”, w: *Rozważając fantasy*, red. J. Deresz-Tryhubczak, M. Oziewicz, Wrocław: Oficyna wydawnicza ATUT, s. 111-119.
- Zenderowski, R. (2003). „Granice w Europie – granice Europy”, w: *Odra* nr 2, Wrocław, [on-line], data konsultacji: 28.07.2010, <<http://odra.okis.pl/article.php/87>>.
- Zgorzelski, A. (1980). *Fantastyka. Utopia. Science fiction*, Warszawa: PWN.
- Ziomek, J. (2000). *Retoryka opisowa*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo.
- Żabski, T. (red.), (1994). *Słownik literatury popularnej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Żygulski, K. (1976). *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*. Warszawa: PIW.

SŁOWNIKI

Grochowski, M. (2008). *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa: Wydawnictwo PWN.

Mendoza, I. & M. Frago Vicente (2007). *Hiszpański bez cenzury*, Warszawa: Langenscheidt Polska.

Moliner, M. (2001). *Diccionario de uso del español, edición en CD-ROM, versión 2.0*. Madrid: Editorial Gredos.

Perlin, O. & J. Perlin (2001). *Podręczny słownik polsko-hiszpański*, Warszawa: Wiedza powszechna.

Wawrzkowicz, S. & K. Hiszpański (2000). *Podręczny słownik hiszpańsko-polski*, Warszawa: Wiedza powszechna.

Słownik języka polskiego PWN, 2004, Warszawa.

SŁOWNIKI INTERNETOWE

Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, Vigésima segunda edición: <http://www.rae.es>

Miejski słownik slangu i mowy potocznej: <http://www.miejski.pl/>

Polski internetowy słownik mowy potocznej i slangu: <http://www.define.pl/>

Wielki słownik slangu młodzieżowego

http://www.poczciarz.eu/slowniki/slownik_slangu/

SPIS ILUSTRACJI

Rysunek 1 Cechy literatury popularnej: "Schemat wora"	23
Rysunek 2 Model komunikacji z udziałem tłumacza	27
Rysunek 3 Proces przetwarzania materiału językowego	131
Rysunek 4 Zjawisko <i>cool</i>	297

Streszczenie

Popkultura, niegdyś marginalizowane zjawisko nowoczesnego świata, staje się dziś kulturą pełnoprawną i dominującą, filtrem, przez który poznajemy rzeczywistość, dostarcza narzędzi, za pomocą których postrzegamy świat oraz jest źródłem przyjemności dla swoich odbiorców. Niniejsza rozprawa zatytułowana *Przekład w popkulturze – popkultura w przekładzie, czyli polsko-hiszpańskie interakcje kulturowe na przykładzie tłumaczeń wybranych dzieł literatury popularnej*, stanowi kompleksową analizę wpływów popkultury na dzieła należące do literatury popularnej oraz przedstawia implikacje tego faktu dla praktyki przekładu i jego odbioru przez potencjalnego czytelnika kultury docelowej.

Jako że, po dokonaniu przeglądu podstawowych, funkcjonujących w ramach studiów kulturowych definicji popkultury, żadna z nich nie okazała się w pełni satysfakcjonująca ani operatywna, zaproponowana została nowa, nie ostateczna, wizja popkultury pojmowanej nie jako kultura „ludu”, w opozycji do kultury elitarnej, ale kultura, na którą składają się dzieła powszechnie znane, używane, cenione przez szerszy krąg odbiorców. Dzięki takiej perspektywie skutecznie udało się uniknąć niebezpiecznego wartościowania, gdyż to, co powszechnie znane, lubiane lub używane może być tak samo dobrej, jak i złej jakości. Kultura popularna obejmuje te elementy kulturowe, które zyskały sobie popularność w momencie odbioru, niezależnie od tego, czy były produktami zaprogramowanymi na powszechny odbiór, czy też nie. Wśród owych elementów znajduje się także literatura popularna, czyli dziedzina twórczości literackiej, która, jak zwykle się uważać, obejmuje utwory adresowane do możliwie najszerzego kręgu czytelników. Związek literatury popularnej z popkulturą wydaje się jasny. Literatura ta przejmuje pewne, charakterystyczne dla popkultury cechy jak: nastawienie na odbiorcę, zaspokajanie jego potrzeb intelektualnych, dostarczanie mu rozrywki i satysfakcji, kształtując jednocześnie nowe popkulturowe, literackie trendy i mody. Współczesna literatura popularna, mimo że często nadal operująca schematami i uproszczeniami, oferuje swojemu czytelnikowi coś więcej, niż tylko rozrywkę, zaspokajając jego potrzeby emocjonalne i umysłowe. Jednocześnie dzieła określane mianem popularnych często bezpośrednio odnoszą się do elementów popkultury, przywołując tytuły filmów, motywy, tytuły czasopism, nazwiska cele brytów.

W związku z tak sformułowanymi definicjami popkultury oraz literatury popularnej nasuwa się szereg pytań: jakie są główne cechy literatury popularnej, które wiążą ją z popkulturą, w jaki sposób popkultura może wpływać na literaturę popularną, a jaki wpływ literatura popularna wywiera na popkulturę, wreszcie, w jaki sposób owe popkulturowe uwarunkowania literatury popularnej oddziałują na proces i odbiór przekładu w kulturze docelowej? Czy rzeczywiście można stwierdzić, iż literatura z silniejszego polisystemu (jak hiszpański) zachowuje w przekładzie więcej cech tekstu i kultury docelowej, a literatura z polisystemów peryferyjnych (jak polski) przeszczepiona poprzez tłumaczenie do polisystemu silniejszego owe cechy traci? Przeprowadzona w niniejszej rozprawie analiza wybranych przykładów zaczerpniętych z poczytnych dzieł literatury hiszpańskiej tłumaczonych na język polski oraz polskiej literatury popularnej tłumaczonej na hiszpański ma na celu próbę znalezienia odpowiedzi na te pytania..

Analizie poddana została seria poczytnych utworów literackich, które zyskały sobie miano literatury popularnej. Wśród nich znalazły się dzieła polskiej literatury popularnej przetłumaczone na język hiszpański: *Saga o wiedźminie* Andrzeja

Sapkowskiego oraz kryminał *Koniec świata w Breslau* autorstwa Marka Kamińskiego; a także seria popularnych utworów hiszpańskich, które zaistniały na polskim rynku wydawniczym: *Przygoda fryzjera damskiego* Eduarda Mendozy, wybrane powieści i zbiory felietonów Artura Péreza-Reverte, *Cień wiatru* Carlosa Ruiza Zafóna czy *Klan wilczy* Maite Carranzy.

Po wstępie teoretycznym w pierwszej części rozprawy, poświęconym podstawowym zagadnieniom i przedstawieniu teorii polisystemu i zastosowanej w rozprawie perspektywy przekładoznawczej, następują trzy kolejne, analityczne części rozprawy. W pierwszej z nich przeanalizowany został specyficzny język literatury popularnej oscylujący między potocznością i wulgarnością a gramami słownymi i ironią. W wyniku analizy stworzona została również definicja pojęcia język *cool*, który operuje podobnymi środkami do kanonu literatury wysokiej, niemniej jednak, jego główną i wyróżniającą się cechą jest niewywoływanie oporów u czytelnika. Jest to język, którego użycie skutkuje wrażeniem *cool*, co ma bezpośredni związek z dbałością o dobre samopoczucie odbiorcy. Język *cool* powstaje z myślą o tzw. *targecie* literatury popularnej, a jego oddanie w przekładzie na języki obce staje się jednym z translatorskich inwariantów.

Druga część analityczna dotyczy problematyki przekładu polifonii i dialogiczności dzieł literatury popularnej. Mimo że Michaił Bachtin stworzył definicję polifonii i koncepcję powieści polifonicznej na podstawie badania dzieł Fiodora Dostojewskiego, które należą do kanonu arcydzieł literatury światowej, pojęcia te okazały się równie operatywne w przypadku analizy powieści zaliczanych do literatury popularnej.

Ostatnia, trzecia część analizy to przedstawienie intertekstualności oraz interkulturowości literatury popularnej oraz ich implikacji dla praktyki i odbioru przekładu. Intertekstualność jest bowiem jedną z głównych cech nie tylko literatury popularnej, ale także popkultury, uznawanej za „kulturę repetycji”. Wszelkie nawiązania wewnątrzliterackie oraz przywołania tak zwanych „tekstów kultury” mogą stanowić grę z czytelnikiem, którego oczekiwania intelektualne powinny zostać zaspokojone podczas lektury, a sam proces czytania powinien dawać mu przyjemność i satysfakcję.

Rozbudowaną analizę tekstów literackich kończy podsumowanie, w którym zebrane zostały cechy literatury popularnej świadczące o jej nastawieniu na szerokiego odbiorcę. Jednocześnie podsumowana została rola popkultury w przekładzie oraz przekładu w popkulturze na podstawie polsko-hiszpańskich interakcji kulturowych, z zaznaczeniem, iż to właśnie od tłumaczenia zależy końcowa jakość produktu, która i tak wyjdzie na jaw, niezależnie od nakładów przeznaczonych na jego promocję.

Rzetelny i przemyślany przekład charakterystycznych dla literatury popularnej cech (jak język *cool*, polifonia czy intertekstualność), które wynikają z oddziaływań na osi literatura popularna-popkultura, stanowi kluczowy element promocji literatury poprzez przekład oraz doskonale obrazuje funkcjonowanie przekładu w popkulturze i popkulturze w przekładzie.

Resumen

Popcultura, antes un fenómeno marginalizado del mundo contemporáneo, hoy en día se transforma en una cultura propiamente dicha y dominante que constituye un filtro para nuestra percepción de la realidad, nos proporciona utensilios gracias a los cuales observamos el mundo y es una fuente de placeres para sus destinatarios. El presente estudio, titulado *Przekład w popkulturze – popkultura w przekładzie, czyli polsko-hiszpańskie interakcje kulturowe na przykładzie tłumaczeń wybranych dzieł literatury popularnej*, constituye un análisis de las relaciones la popcultura – las obras pertenecientes a la literatura popular y su influencia en el proceso y en la posible recepción de la traducción por el lector de la cultura meta.

Tras estudiar las definiciones básicas de la popcultura que funcionan dentro del ámbito de los estudios culturales, ninguna de las propuestas resultó válida ni aplicable para el análisis propuesto en el presente trabajo. En consecuencia, hemos planteado una nueva forma (aunque no definitiva) de entender el concepto de popcultura no como el antítesis de la cultura alta o elitista, sino como el conjunto de fenómenos y obras que lograron una cierta popularidad y aprecio entre un vasto grupo de destinatarios. Gracias a esta perspectiva podemos evitar la valorización de los productos popculturales ya que los elementos culturales que son populares entre la gente pueden ser tanto de buena, como de mala calidad. Entre las manifestaciones de la popcultura se encuentra la literatura popular constituida por la producción literaria difundida entre el gran número de lectores. La relación entre la literatura popular y la popcultura parece natural. Este tipo de literatura asimila algunos rasgos característicos de la cultura popular como orientación hacia el destinatario y tiende a satisfacer sus necesidades intelectuales, proporcionándole la satisfacción y el placer. La literatura popular contemporánea, aunque sigue siendo, de cierto modo esquemática, ofrece a sus lectores algo más de una simple distracción, satisfaciendo sus necesidades emocionales e intelectuales. Al mismo tiempo las obras literarias clasificadas como populares a menudo mencionan elementos de la popcultura como títulos de películas, de revistas o nombres de las celebridades.

Una vez definidos los conceptos claves de la popcultura y de la literatura popular es necesario ponerse las preguntas que surgen al respecto. ¿Cuáles son los rasgos principales de la literatura popular que la relacionan con la popcultura? ¿Cómo la popcultura puede influenciar en la literatura popular y si son influencias recíprocas? Finalmente, ¿qué influencia tienen las condiciones popculturales de la literatura popular en el proceso y la recepción de la traducción en la cultura meta? ¿Es verdadera la constatación que la literatura del polisistema fuerte (como el español) conserva en la traducción la mayoría de los rasgos del original y de la cultura de partida, mientras que la literatura de los polisistemas periféricos (como el polaco) transferida al otro polisistema más fuerte los pierde? El estudio de ejemplos escogidos de la literatura popular española y polaca efectuado en el presente trabajo tiene como objetivo encontrar las respuestas a las preguntas presentadas.

El análisis comparativo fue realizado a base de obras literarias clasificadas como literatura popular. De la literatura popular polaca traducida al español hemos analizado la *Saga de Geralt de Rivia* de Andrzej Sapkowski y la novela policiaca *El fin del mundo en Breslau* de Marek Kamiński. Las obras representativas de la literatura popular española analizadas en el presente estudio son los éxitos españoles en el mercado polaco: *La aventura del tocador de señoras* de Eduardo Mendoza, *La sombra del viendo* de Carlos Ruiz Zafón, la selección de novelas y artículos de Arturo Pérez-Reverte y *El Clan de la Loba*, una obra de Maite Carranza.

A una breve introducción teórica en la primera parte del trabajo (consagrada a explicar las nociones clave, la teoría del polisistema y la perspectiva traductológica aplicada en el estudio) la siguen tres partes analíticas. La primera parte del estudio práctico está consagrada al análisis del lenguaje específico de la literatura popular que oscila entre el uso de la jerga y de las palabrotas, de los juegos de palabras y de la ironía. Este lenguaje literario fue llamado el lenguaje *cool*, un lenguaje que usa los recursos parecidos a aquellos utilizados en las obras del canon literario, pero su rasgo distintivo es no causar obstáculos para el lector. El uso de este lenguaje tiene como objetivo causar la impresión *cool* que sigue en una relación estrecha con el afán de darle al lector el mayor grado del placer y de la satisfacción de lectura posible. En consecuencia, el lenguaje *cool* se convierte en uno de los invariantes traductológicos de este tipo de obras literarias.

La segunda parte del análisis aborda la problemática de la traducción de la polifonía de una obra popular. Aunque Mijaíl Bajtín creó el concepto de la polifonía y de la novela polifónica a base de novelas de Fiodor Dostoievski, consideradas las obras maestras del canon de la literatura mundial, los conceptos en cuestión resultan aplicables también en el análisis de la traducción de las novelas populares.

La tercera y última parte analítica consiste en presentar la intertextualidad y la interculturalidad de la literatura popular y sus implicaciones para la práctica y la recepción de la traducción. La intertextualidad constituye uno de los rasgos principales no solamente de la literatura popular, sino también de la popcultura considerada como “cultura de repetición”. Todas las alusiones interliterarias y de los llamados “textos de cultura” pueden constituir un juego con el lector, sus expectativas intelectuales, su experiencia literaria. El juego mencionado sirve para satisfacer las necesidades intelectuales del destinatario en el momento de lectura.

El análisis termina con una conclusión que resume todos los rasgos de la literatura popular concebida como literatura orientada hacia un vasto grupo de destinatarios. En el último apartado resumimos igualmente el papel de la popcultura en el proceso y el producto del proceso de la traducción, como igualmente presentamos el funcionamiento de la traducción en la popcultura a base de las interacciones literarias y culturales polaco-españolas.