

KO  FRONTACJE

przekładem



KONFRONTACJE Z PRZEKŁADEM

Pod redakcją

Dawida Adamczyka

Łukasza Gęborka

Macieja Małka

Weroniki Szoty

Katowice 2020

Recenzenci

dr hab. Oksana Małysa, prof. UŚ

dr hab. Monika Płużyczka, prof. UW

dr hab. Ewa Białek

dr Gustaw Michał Akartel

dr Paweł Zakrajewski

SPIS TREŚCI

Od redaktorów	5
Dawid Adamczyk Intertekstualność w rosyjskim przekładzie książki Mariusza Wilka <i>Tropami rena</i>	7
Якуб Бобер Анализ перевода на польский язык выбранных фрагментов романа <i>Очередь</i> Владимира Сорокина	17
Szymon Bryzek Między Moskwą a Odessą. O polskich tłumaczeniach utworu Włodzimierza Wysockiego <i>Москва – Одесса</i>	31
Моника Чмель Ментальные модусные рамки в аспекте художественного перевода (русско-польское сопоставление).....	41
Marta Dargiewicz Harwardzki model negocjacji translacyjnym środowiskiem tłumacza.....	53
Agnieszka Fortońska Analiza gramatyczna tekstów prawnych i prawniczych (na materiale polskiej i słowackiej ustawy o prawie lotniczym)	65
Łukasz Gęborek O przekładzie paratekstów w polskich wydaniach powieści Borisa Akunina	75
Aleksandra Gnyр Specyfika przekładu gier wideo	87
Ирина Григорьева Трудности перевода средств художественной выразительности и поэтических образов на близкородственные и отдаленные языки (на материале <i>Поэмы Горы</i> Марины Цветаевой)	97

Katarzyna Jankowiak

Problem przekładu onomatopei na przykładzie *Lokomotywy* Juliana Tuwima oraz tłumaczeń wiersza na język czeski i niemiecki.....107

Natalia Majchrzak

Transformacje tłumaczeniowe czy transformacje osobowości? O tłumaczeniu przemowy Charlesa Mansona na język rosyjski..... 119

Мацей Малек

Фразеологизированные конструкции как элемент текста, перевода и сценической постановки.....129

Anna Maślanka

Problem przekładu wulgaryzmów na przykładzie *Jeziora* Bianki Bellovej... 141

Ивона Мытык

К вопросу о культурной компетенции переводчика..... 151

Aleksandra Nocoń

Pielgrzany i przydacznie. O tłumaczeniu nazw rodzajowych w poezji maurytyjskiej.....163

Claudia Schwierczinski

Polna Różyczka Goethego. O przekładzie poezji na muzykę..... 175

Виктория Вайдо

Современные технологии. Онлайн словари и программы перевода.....185

Aleksandra Wojnarowska

O problemie tłumaczenia *sposobu wykonania* w bułgarskich przepisach kulinarnych.....199

OD REDAKTORÓW

Oddajemy w Państwa ręce monografię wieloautorską będącą rezultatem pierwszej studencko-doktoranckiej konferencji naukowej KONFRONTACJE Z PRZEKŁADEM, która zgromadziła młodych naukowców zainteresowanych zagadnieniami przekładu. Spotkanie miało miejsce w budynku ówczesnego Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w dniu 25 czerwca 2019 roku. Wydarzenie zostało zorganizowane przez Doktoranckie Koło Naukowe „Translatio” pod patronatem byłego Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, a także Komisji Przekładoznawczej Międzynarodowego Komitetu Słowistów.

Konferencja zgromadziła badaczy z polskich oraz zagranicznych ośrodków naukowych, m.in. Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Łódzkiego, Uniwersytetu Ostrawskiego oraz Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Monografia KONFRONTACJE Z PRZEKŁADEM stanowi zbiór 18-stu rozdziałów poświęconych zagadnieniom teorii oraz praktyki przekładu. Wśród nich odnajdujemy teksty dotyczące przekładu literackiego, scenicznego, audiowizualnego czy specjalistycznego, które odzwierciedlają zainteresowania młodych adeptów translatologii.

Chcielibyśmy podziękować za pomoc oraz zaangażowanie w realizacji projektu, jakim była organizacja konferencji naukowej oraz publikacja niniejszego tomu, pani profesor Jolancie Lubosze-Kruglik i pani profesor Oksanie Małysie. Szczególne podziękowania składamy recenzentom:

pani profesor Monice Płużyczce, pani profesor Ewie Białek, pani profesor Oksanie Małysie, panu doktorowi Gustawowi Michałowi Akartelowi oraz panu doktorowi Pawłowi Zakrajewskiemu. Jak wiadomo, na każdą książkę składają się również parateksty, w tym okładka – za jej projekt serdecznie dziękujemy naszej koleżance Ani Paszkowskiej.

Inspirującej lektury!

Dawid Adamczyk

Łukasz Gęborek

Maciej Małek

Weronika Szota

Dawid Adamczyk
Uniwersytet Śląski w Katowicach

INTERTEKSTUALNOŚĆ W ROSYJSKIM PRZEKŁADZIE KSIĄZKI MARIUSZA WILKA *TROPAMI RENA*

Termin *intertekstualność* został wprowadzony do literaturoznawstwa przez Julię Kristiwę w 1967 roku¹. Można go rozumieć jako kategorię, która obejmuje ogólne cechy tekstu, wskazujące na zależność jego kształtowania i odbioru od poziomu znajomości innych tekstów oraz architekstów – prototypów norm stylistycznych i gatunkowych² – przez uczestników procesu komunikacji. W związku z tym zostało stworzone pojęcie *intertekstu*, czyli każdego tekstu, którego obecność w mniejszym lub większym stopniu jest zauważalna w danym tekście. Teksty kultury tworzą swego rodzaju tkanę, ukształtowaną przez funkcjonujące w niej cytaty. Elementy kodów kulturowych, formuł, struktur rytmicznych, idiomów itd., noszą znamiona tekstu i są zarazem w nim przemieszane, ponieważ zawsze w przestrzeni tekstowej i wokół niej główną rolę odgrywa język³.

Zagadnienia związane z intertekstualnością do dziś jednak nie zostały sprecyzowane, co wynika z szerokiej interpretacji omawianego terminu. Jest to uwarunkowane jego uniwersalnością, a także różnorodnymi poglądami i podstawami metodologicznymi, przez pryzmat których badana jest literatura⁴. Ponadto, związki międzytekstowe są opisywane przez różne teorie, przez co nie można mówić o uporządkowanym systemie pojęciowym, w centrum którego znalazłoby się pojęcie intertekstualności.

¹ A. MAJKIEWICZ: *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008, s. 9.

² R. NYCZ: *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki i światy*. W: *Między tekstami*. Red. J. ZIOMEK, J. SŁAWIŃSKI, W. BOLECKI. Warszawa 1992, s. 11-12.

³ P. БАРТ: *Избранные работы. Семиотика, поэтика*. Москва 1993, s. 103.

⁴ S. BALBUS: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 19.

Zwracając uwagę na liczne warianty koncepcji traktujących o intertekstualności i intertekście, można w ramach tych pojęć pokusić się o określenie kilku głównych typów związków:

- związki międzytekstowe, podstawę których stanowi zbiór konkretnych tekstów;
- związki tekstów z systemami językowymi, oddziałującymi na kształtowanie konkretnego stylu i gatunku;
- związki tekstów ze sztuką;
- relacje pomiędzy tekstami oraz kontekstami kulturowymi (struktura produktów kultury, w obrębie których funkcjonuje dany tekst)⁵.

Obecnie intertekstualność można scharakteryzować jako szerokie pojęcie, wykorzystywane w różnych dyscyplinach zajmujących się badaniami nad kulturą i sztuką. Nadal jednak termin ten odnosi się przede wszystkim do obszaru badań nad literaturą, w tym nad reportażem, który stał się głównym gatunkiem reprezentującym tak zwaną literaturę podróży. Pisarz, tworząc relację na podstawie obserwacji obcej rzeczywistości, uzupełnia ją różnego rodzaju uwagami i porównaniami. Często nawiązują one do tekstów kultury lub symboli powszechnie znanych w świadomości zbiorowej jego kręgu kulturowego. Tego typu chwytów mogą wydawać się próbą estetycznego wzbogacenia utworu, przejawem erudycji autora, a także, w pewnym stopniu, odzwierciedleniem jego światopoglądu. Z drugiej strony, są one wykorzystywane w celu bardziej skutecznego oddziaływania na odbiorcę poprzez pobudzenie jego wyobraźni. Czytelnik ma możliwość lepiej zaznajomić się z przedstawioną w tekście obcą specyfiką obyczajową dzięki odniesieniu jej do innej informacji kulturowej. Co więcej, może dzięki temu przyswajać wiedzę związaną nie tylko z przedstawioną kulturą, ale również wychodzącą poza ramy języków oryginału i przekładu – jeżeli intertekst nawiązuje do kultury trzeciej.

Przytoczony aspekt zostanie poddany analizie na materiale wybranych przykładów ze wspomnianej książki polskiego pisarza-wędrowca. Opisuje ona historię i kulturę Saamów – jednej z grup etnicznych żyjących na terytorium Rosji.

⁵ S. BALBUS: *Między...*, s. 41.

Należy zauważyć, że twórczość wspomnianego pisarza nie mieści się w granicach tradycyjnego rozumienia gatunku reportażu, ponieważ Wilk nadaje mu formę dziennika. Przekaz obserwowanej rzeczywistości na kartach reportażu, czy dzienników z podróży, w znacznym stopniu sprzyja występowaniu w tego typu tekstach odniesień do twórczości wywodzącej się z różnych kultur. Nierzadko znajduje to odzwierciedlenie w intertekstualnym tle. Właśnie dlatego czytelnik w trakcie lektury napotyka liczne aluzje i odniesienia o charakterze międzytekstowym.

Punktem wyjścia dla dalszej części będzie konfrontacja książki Wilka z jej rosyjskim przekładem autorstwa Iriny Adelgejm. Daje to możliwość rozważań nad tym, w jakim stopniu udało się w przypadku intertekstów odtworzyć tło kulturowe komunikatu, a także czy funkcje tekstu zostały zachowane i odpowiadają tym w oryginalnej wersji.

W *Tropach rena* interteksty są wykorzystywane jako jeden z głównych chwytów, służących kształtowaniu artystycznej wizji uchwycenia tematu. Czytelnik Wilka ma do czynienia z tymi elementami nie tylko w postaci cytatów, będących wprowadzeniem do każdego z rozdziałów, ale także całych części, stanowiących intertekstualną refleksję, która rozszerza opisywaną rzeczywistość o kolejny punkt widzenia. Dodatkowe uzupełnienie tej koncepcji stanowią parateksty w formie komentarzy. Przy pierwszym odwołaniu w rosyjskiej wersji umieszczono nawet informację o graficznym rozróżnieniu przypisów autora i tłumacza.

Skupiając się na historii Saamów, autor przytacza opinie rosyjskich badaczy (etnografów, archeologów, lingwistów i in.) oraz fragmenty ich prac. Pozwala to usystematyzować podawane przez niego odpowiedzi na pytania o tożsamość i pochodzenie opisywanego ludu Północy. Prezentacja wyników badań naukowców wywodzących się z kultury docelowej, wydawałoby się, nie powinna być źródłem znacznych różnic pomiędzy oryginałem i tłumaczeniem. Mimo to, można je zauważyć właśnie na poziomie paratekstów:

Mnie najbardziej przekonują głosy o ich europejskich korzeniach (m.in. profesora Zacharija Jefimowicza Czerniakowa, nestora sowieckiej saamistyki)...⁶ (s. 19)

⁶ M. WILK: *Tropami rena*. Warszawa 2007. Dalsze cytaty z książki są zaczerpnięte z tego wydania.

*Для меня наиболее убедительна версия о европейских корнях саамов (в частности мнение профессора **Захария Ефимовича Чернякова***, патриарха советской саамистики)...*

** **Захарий Ефимович Черняков** (1900–1997) – лингвист, педагог, исследователь саамской культуры, создатель первого саамского букваря.⁷ (s. 22)*

Przekład na język rosyjski został uzupełniony informacjami umieszczonymi w przypisie. Takie podejście jest zauważalne w przypadku każdej wzmianki o którymś z badaczy historii i kultury Saamów lub istotnych z punktu widzenia tego ludu Północy wydarzeń. Z kolei w polskiej wersji nie napotykam podobnych komentarzy. W oryginale interteksty mogą nawiązywać wyłącznie na okoliczność, w której Saamowie są na tyle rozwiniętą i fascynującą społecznością, że ich tożsamość historyczno-kulturowa zasługuje na uwagę specjalistów.

W odróżnieniu od polskojęzycznego odbiorcy, rosyjski czytelnik może dodatkowo rozszerzyć swoją wiedzę zarówno w obrębie saamskiej historii, jak i postaci, które podjęły trud jej opisanie. Umożliwia to konfrontację faktów przedstawionych w książce z dziełami przytaczanych przez pisarza autorów, dzięki czemu obserwujemy wzmocnienie intertekstualnego tła w tłumaczeniu.

Drugi przykład intertekstu, podobnie jak kolejne w artykule, dotyczy zagadnień związanych z kulturą trzecią (wychodzącą poza ramy języków oryginału i tłumaczenia):

*Zostawiłem miasto i samotną tropą
Do Błękitnego Lotosu* się wspiąłem.*

*Dzwonem czystym powitał mnie szron,
Naprzeciw wybiegł ruczaj wybielony luną.*

*Nieziemski zapach świec obudził myśli
– bynajmniej nie z tej ziemi.*

⁷ М. Вильк: *Тропами северного оленя*. Санкт-Петербург 2010. Dalsze cytaty z książki są zaczerpnięte z tego wydania.

*Opuściłem świat, aby w milczeniu
Przyjąć w siebie miriady światów.*

*Serce oczyszczam z oków czasu,
Aby zapomnieć upadek i wzlot.*

** Według Toropcewa jest to zapis medytacji w buddyjskim klasztorze na górze Lushan. „Błękitny Lotos” jest obrazem oczu Buddy. Li Bo często nazywał siebie pustelnikiem Błękitnego Lotosu. (s. 115)*

Fragment ten można odnaleźć w rozdziale *Droga Li Bo* (ros. *Путь Лу Бо*). Co ważne, został on pominięty w przekładzie na język rosyjski. Jak zostało już odnotowane, Wilk zabiera czytelnika w podróż po nieodkrytych rosyjskich terytoriach i zarazem po przestrzeni intertekstualnej. Taki sposób prowadzenia narracji w jego dzienniku sprzyja poszerzaniu perspektywy polskich i rosyjskich odbiorców, którzy, konfrontując się z saamską tożsamością, mogą spoglądać na nią nie tylko z pozycji Europejczyków, ale i przez pryzmat swego rodzaju analogii w kulturach np. Dalekiego Wschodu.

Chociaż powyższy wiersz jest wtrąceniem, przerywnikiem w opowieści, to o jego znaczeniu z punktu widzenia autorskiego zamysłu może świadczyć opatrzenie go przypisem, wprowadzającym dodatkowe informacje na temat chińskiego poety i jego twórczości.

Biorąc pod uwagę jedynie wspomniany rozdział, taka transformacja mogłaby być uznana za poważny błąd – rezygnację z podążania za autorem. Tłumaczenie jednak powinno być rozpatrywane jako całość. W tym wypadku należy uwzględnić fakt, że w porównaniu z oryginałem liczba przypisów została niemalże potrojona w tłumaczeniu (z oryginalnych 52 do 152). Dotyczą one nie tylko językowo-kulturowych niuansów, lecz także informacji o tym, kto przełożył na język rosyjski wplecione w tekst cytaty, czy też – jak pokazał pierwszy omówiony fragment – odnoszą się m.in. do przedstawicieli rosyjskiej saamistyki. Tekst przekładu został zatem wzbogacony natłokiem interesujących informacji. Jednak czy niezbędnych?

Jak wiadomo, komentarze odrywają uwagę od tekstu właściwego. Rezygnację z przypisu w ostatnim przytoczonym fragmencie można motywować niechęcią do dodatkowego obciążania czytelnika. Nie ma jednak pewności, czy ta pobudka i powyższe rozwiązania były wynikiem wyłącznie decyzji translatorskich. Wątpliwość ta opiera się na informacjach zawartych w jednym z rozdziałów pracy Moniki Krajewskiej pt. *Oswoić słowo*.

Komentarze w północnych książkach Mariusza Wilka i ich rosyjskich przekładach. Badaczka przedstawiła w nim sylwetkę Adelgejm i jej refleksje na temat trudności związanych z przekładem książek polskiego pisarza. Wśród nich tłumaczka wymienia współpracę z redaktorami, którzy wymuszają umieszczanie dodatkowych komentarzy. Przyznała również, że tego typu ingerencja niejednokrotnie sprawia, że tłumaczony tekst zaczyna przypominać podręcznik. Redaktorzy uzasadniają to potrzebą wyrównania poziomu wiedzy do tego, jakim dysponuje odbiorca prymarny⁸. Tymczasem nietrudno się domyślić, że polski czytelnik *Tropów rena* raczej nie dysponuje wiedzą o historii badań nad kulturą Saamów, ani o tym, kto tłumaczył na język polski wykorzystywane przez Wilka cytaty, co obala redaktorski argument.

Jako kolejny przykład intertekstu posłuży fragment bezpośrednio związany z opisywaną przez podróżnika kulturą Saamów:

Dali Delewaba

Tana manaba

Tule delawega. (s. 107)

Дали дэлаваба

Тана манаба

Туле дэлавега! (s. 140)

Cytowany intertekst został umieszczony w tekście drogą transliteracji i wyjaśniony w przypisie. Podobny zabieg obserwujemy w wersji rosyjskiej:

Według interpretacji autora odkrycia, tekst tej modlitwy jest wezwaniem do Dali, bogini Księżycy, z prośbą, by wzięła pod opiekę synów bogobojnej Tuli... (s. 107)

Согласно интерпретации автора открытия, текст этой молитвы является воззванием к Дали, богине Луны, с просьбой взять под свою опеку сынов богобоязненной Туле. (s. 140)

Tego typu zabieg jest uzasadniony ze względu na przynależność przytoczonej modlitwy do kultury trzeciej, co oznacza, że jest ona niezro-

⁸ M. KRAJEWSKA: *Irina Adelgejm swoimi słowami.* W: tejsze, *Oswoić słowo. Komentarze w północnych książkach Mariusza Wilka i ich rosyjskich przekładach.* Toruń 2017, s. 37-45.

zumiała zarówno dla polskiego, jak i rosyjskiego odbiorcy. W związku z tym tłumaczka polegała na informacjach umieszczonych przez autora w tekście wyjściowym. Warto dodać, że fragment ten jest interesujący ze względu na przybliżenie brzmienia języka Saamów, oczywiście w stopniu, na jaki pozwala zapis alfabetem łacińskim i cyrylicą. Niewątpliwie wzbogaca to koloryt kulturowy, przedstawiony w książce.

Powinniśmy jednak przyjrzeć się formie odtworzenia saamskiej modlitwy przez autora i tłumaczkę. Wilk, oprócz komentarza w przypisie, nie objaśnia wytycznych co do sposobu zapisu, więc jej kształt można uznać za realizację autorskiej inwencji. W polskiej wersji książki mamy do czynienia z apostrofą do bóstwa, na co wskazuje użycie wielkich liter w pierwszym wersie. Tłumaczka zdecydowała się zastosować inny zabieg i postawiła wykrzyknik na końcu cytowanego tekstu, co czyni go bardziej ekspresywnym i nawiązuje do formy apelu.

Kolejny wybrany przekład intertekstu również nawiązuje do trzeciej kultury, i dotyczy twórczości japońskiego pisarza Tanizaki Junichiro:

*Na pozór Tanizaki zabawia się piórem. (...) Zachwycają go **czernione zęby kobiet Yamato**, te bowiem w odróżnieniu od rozneglizowanych panien Zachodu, skrywają w ciemnościach nawet wnętrza ust. (s. 183)*

*На первый взгляд, Танизаки ведет с читателем игру. (...) Танизаки восхищается **черненными зубами японских женщин**, которые, в отличие от западных барышень в неглиже, прячут во тьме даже внутренность рта. (s. 235)*

W przywołanym fragmencie możemy zaobserwować spłylenie japońskiego kolorytu kulturowego przez tłumaczkę. Mowa tutaj o określeniu *kobiety Yamato*, które w rosyjskim tłumaczeniu zostało zamienione na *японские женщины*. Tego typu uogólnienie może wprowadzić rosyjskiego czytelnika – niezaznajomionego z tajnikami japońskiej kultury – w błąd, ponieważ sugeruje, że wszystkie japońskie kobiety wykonują wspomniany zabieg kosmetyczny.

Mariusz Wilk, przytaczając za Tanizakim określenie *Yamato*⁹, ewidentnie ma na myśli tradycyjny, a nie współczesny obraz Kraju Kwitnącej Wiśni. Zagłębiając się w historię roli kobiety w japońskiej obyczajowości, można zauważyć związek tej nominacji z określeniem *Yamato Nadeshiko*, oznaczającym uosobienie idealnej Japonki według ideologii z czasów II wojny światowej. Jest to uprzejma, pokorna kobieta, która zabiera głos tylko wtedy, gdy jest to konieczne, ale manifestuje swoją siłę w oddaniu rodzinie i podtrzymywaniu ogniska domowego. Opisany profil psychologiczny dopełniał określony styl i typ urody. Błada, niemalże biała cera mogła kontrastować z czarnymi włosami oraz z odcieniem zębów, czym uzasadnia się barwienie ich na czarno¹⁰.

Podsumowując przeprowadzoną analizę, należy zaznaczyć, że interteksty w literaturze podróży mogą pełnić różną rolę w oryginale i tłumaczeniu. Jeśli chodzi o odwołania autora *Tropów rena* do prac rosyjskich i radzieckich badaczy, w tłumaczeniu nadano im dodatkową głębię intertekstualną za pomocą komentarzy w przypisach. Warto byłoby natomiast – mając na uwadze dwa pierwsze przykłady – zweryfikować zasadność nagromadzenia komentarzy w rosyjskim tekście. Można bowiem odnieść wrażenie, że w niektórych miejscach tłumaczenie jest nimi wręcz przepełnione, za to w innych odniesienia intertekstualne oraz dotyczące objaśnienia danych fragmentów zostały pominięte, co narusza autorską koncepcję i prowadzi do utraty znaczeń.

Odrębną kwestię stanowią interteksty odnoszące się do kręgów kulturowych wychodzących poza ramy języków, z którymi pracowała tłumaczka. Rozważając kwestię tekstu modlitwy Saamów nie można mówić o optymalnym rozwiązaniu, jeśli jedynym wyjściem jest poleganie na doświadczeniu i wiedzy autora, który zaczerpnął dany tekst z badań nad dawnymi zwyczajami społeczności mającej swoje korzenie w bardzo odległych czasach.

Co tyczy się ostatniego cytatu, uogólnienie terminu bezpośrednio osadzonego w realiach japońskiej kultury może wydać się zbyt rozmyte.

⁹ *Yamato* – nazwa starożytnej Japonii i rejonu ze stolicą Nara; także okres w dziejach Japonii do pocz. VIII w. *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Yamato;4010492.html> [dostęp: 03.07.2019].

¹⁰ <http://marzeojaponii.blogspot.com/2016/02/wybrane-poglady-na-role-kobiety.html> [dostęp: 03.07.2019].

Terminy o egzotycznym brzmieniu mogą wywoływać zainteresowanie wśród odbiorców i motywować ich do poszerzania swojej wiedzy, natomiast zabiegi wprowadzone w rosyjskim przekładzie nie sprzyjają odzwierciedleniu koncepcji autora *Tropów rena*. Dlatego właśnie w tym wypadku, zamiast opuszczenia, zasadnym wydaje się wprowadzenie za autorem do przekładu terminu *kobieta Yamato*, a nawet wyjaśnienie go w komentarzu.

Streszczenie

Powyższy artykuł oscyluje wokół tematu intertekstualności. Zagadnienie to zostało przedstawione na podstawie materiału egzemplifikacyjnego zaczerpniętego z książki Mariusza Wilka, pt. *Tropami rena*. Konfrontacja polskojęzycznych przykładów intertekstów z ich rosyjskim tłumaczeniem ma na celu zwrócenie uwagi na problemy napotymane przez tłumacza w obliczu zadania, jakim jest przeniesienie do języka docelowego międzytekstowych odniesień, zastosowanych przez autora. Ponadto refleksji poddana została rola intertekstów w twórczości wspomnianego pisarza.

Резюме

Настоящая статья затрагивает вопрос интертекстуальности. Этот аспект был обсужден на основании материала из книги Мариуша Вилька *Tropami rena*. Сопоставление польскоязычных примеров интертекстов с их русским переводом обнаружило трудности в работе переводчика, в случае помещения в тексте перевода интертекстуальных связей. Кроме того, была рассмотрена роль упомянутых элементов в творчестве польского писателя.

Summary

The above article oscillates around the topic of intertextuality. This issue has been presented on the basis of the exemplification material taken from the book “Tropami Rena” by Mariusz Wilk. The confrontation of the Polish examples of the intertexts with their Russian translation aims at turning the attention toward the problems which the translator meets when dealing with the task concerning the transposition of textual relations which were used by the author. What is more, the role of intertexts in mentioned author’s creation was taken under reflection.

Якуб Бобер
Силезский университет в Катовице

АНАЛИЗ ПЕРЕВОДА НА ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫК ВЫБРАННЫХ ФРАГМЕНТОВ РОМАНА *ОЧЕРЕДЬ* ВЛАДИМИРА СОРОКИНА

Владимир Сорокин – это одна из наиболее знаменитых личностей русского концептуализма. Он известен, прежде всего, революцией в литературе, и является писателем, который бросил немалый вызов переводчикам во всём мире, ожидая от них такого же подхода к реальности в языке перевода. Сорокин вызвал своими произведениями огромные споры, «спаривая» своих героев, убивая и высмеивая всё вокруг.

Следует обратить внимание на то, что упомянутое произведение полностью лишено нарратива, нет в нем описаний действительности, окружающей героев, а действие заменено диалогом, составляющим единую форму образа. Одновременно Сорокин предпринимает некий эксперимент. Нарратив здесь не нужен, так как естественный и выразительный язык героев становится средством влияния на воображение читателя.

«Очередь» добилась международного успеха, невозможно вычеркнуть ее из истории русской литературы (многим Владимир Сорокин не нравится до такой степени, что лучше для них, если бы вообще не было никакого Сорокина, тем более его творчества). Сами россияне могли бы принять произведения одобрением. Критический подход тут связан со своеобразным и решительным обновлением языка героев. Автор забрасывает читателя элементами фиктивного мира, но вся история опирается на реалии тогдашней действительности восьмидесятых годов. Высказывания персонажей назначены аутентичностью. С одной стороны, они насыщены идиолектами, фразеологизированными конструкциями и нецензурной лексикой, но

с другой их безыскусственность и простота могут, на первый взгляд, показаться несложными для перевода на другой язык. «Очередь» с момента своего появления в литературном пространстве делит россиян. У каждого писателя есть свои поклонники и противники, но не у каждого столько врагов, сколько у Сорокина. Не случилось в истории литературы, чтобы из-за смелого содержания, выраженного языковой авангардной смесью, чьи-то произведения спускали в туалете, а именно так было в случае Сорокина¹.

Люди ждут в очереди, двигаются вперед и постепенно толкают весь сюжет. Читая роман, можно заметить несколько мотивов. Среди достаточно большой группы персонажей (читателю известны только их имена), ведется разговор на разные темы и задаются вопросы. Звучат названия предметов, но трудно разобраться, каких конкретно. Лишь потом оказывается, что речь идет об одежде и электронике, то есть дефицитных товарах.

В процессе анализа перевода этого нетипичного и оригинального сочинения на первый план выдвигаются сложные для перевода элементы. По нашему мнению, они играют ключевую роль в исходном тексте. Помещение диалога в рамках целевого языка, как единственной формы представления реальности в «Очереди», является непростым заданием, так как разговоры героев романа содержат много элементов, восходящих к языковым реалиям конкретной эпохи – идиолекты, сленг, словосочетания, а также существенное местоположение нецензурных слов. Все это составляет обдуманное целое. Если в процессе перевода пропустить или нейтрализовать композиционно-текстовые показатели, роман в новой языковой версии не сможет передать замысел автора.

Учитывая вышеприведенную нами характеристику *Очереди*, переводчик должен не только приспособить языковые элементы к культурным и социальным условиям своей страны, но также сохранить подлинный смысл. Это наводит на мысль один вопрос: удалось ли переводчику преодолеть этот вызов?

¹М. КУЧЕРСКАЯ: *Ледовый поход против мясных машин. У Владимира Сорокина новый роман с романом*, «Российская газета – Федеральный выпуск», № 0(3584), <https://rg.ru/2004/09/22/sorokin.html> [доступ: 05.05.2020].

Очередной вопрос – это персонажи. Как мы уже вспомнили, здесь нет главных участников. Читатель знакомится с героями в момент, когда они выдают свои имена, других идентифицирует по способу высказываний. Например, среди них появляются Лена и Вадим, которые знакомятся в очереди и разговаривают. Их короткое знакомство позволяет заметить, что Лена – это молодая девушка, Вадим немного старше ее. Он выпускник высшего учебного заведения, а она еще учится. Вокруг них кружит мир очереди. С перспективы всего произведения, можно сказать, что остальные диалоги ждут своего момента.

Самый главный вопрос – это актуальность романа. Оригинальное сочинение всегда будет представлять оттенок какой-то конкретной эпохи, будет напоминать ее реальность, в какой оно возникло и которую описывает. Сорокин построил сюжет обсуждаемой книги в советское время, выдвигая наружу все, что интересно с лингвистической точки зрения. Слова, которые раньше не употреблялись в литературе или употреблялись в небольшой степени, стали художественными приемами у писателей и переводчиков.

Сюжет романа можно понимать как изложение жизни граждан советской России, что связано с атмосферой всеохватывающей рутины. Когда герои начинают шутить и рассказывать истории с применением разговорной и нецензурной лексики, переводчик должен пользоваться соответствующими техниками, чтобы создать произведение, которое заинтересует читателя переведенного текста. Успех романа в других странах доказывает, что возможности перевода «Очереди» очень широки, а другой язык не препятствует тому, чтобы понять ее смысл.

Анализируя единственный на данный момент перевод *Очереди* на польский язык, выполненный Иреной Левандовской, возникает несколько вопросов: что конкретно искать в сопоставлении русского оригинала с польским переводом? Есть ли в переводе то, что имеет существенное значение? Передаёт ли перевод ключевой смысл?

Итак, начнём со следующего диалога:

- Ну, скажите, не вредничайте.
- Нет.
- Ну, скажите, пожалуйста.

- *Hu, a зачем вам?*
- *Hu, что вам жалко, что ли?*² (с. 10)
- *No, niech pani powie...*
- *Niee.*
- *A ja proszę.*
- *A na co to panu?*
- *No co pani szkodzi?*³ (с. 6)

Все в романе, как мы уже заметили, является разговором, но в отличие от диалогов, приспособленных к их литературному смыслу, вышеупомянутый фрагмент вполне естественен. Можно даже сказать, что он напоминает отчет, записанный журналистом, который слушает и наблюдает за происходящим в очереди. Здесь стоит обратить внимание на характерную для устной передачи частицу *ну*. Для Сорокина этот языковой элемент не только украшение, а также ключевое слово и преднамеренный стилистический прием.

Замысел автора не нашел отражения в переводе, хотя польский язык дает такую возможность. В польской версии эквивалент *но* был применен только в одном предложении. Предполагая, что переводчик поступил бы аналогично, как Сорокин, результат был бы следующим:

- *No, niech pani powie...*
- *No nie powiem.*
- *No ale ja proszę.*
- *No dobra, a po co to panu?*
- *No, a co pani szkodzi?*

Оказывается, что упомянутая частица могла бы заменить русский аналог. Проблемой остается вопрос: смогла ли бы она заполнить предназначенные для нее места в польском языке? Переводчик не обратил внимание на ее роль в исходном языке и в результате не сохранил в языке перевода. Частица *ну* играет в этом фрагменте определенную задачу, автор использует ее для создания

² В. СОРОКИН: *Очередь*. Париж 1985. Далее все цитаты из книги приводятся по этому изданию.

³ W. SOROKIN: *Kolejka*. Gdańsk 2005. Далее все цитаты из книги приводятся по этому изданию.

атмосферы языковой игры, так как она является постоянным элементом разговорной речи. Но можно найти другую лексему в языке перевода, которая сохранит идею автора. Можно применить слово „niechże” (niechże pani powie... niechże pan przestanie... итд.)

Каждый литературный эксперимент должен поощрять переводчика вести игру с подлинным текстом. Такое поощрение участия в своеобразной игре можно найти именно в произведениях Сорокина, что показывает следующий пример:

– Ух ты, тяжелая какая! Как вы несли такую?

– Так и несла.

– А что здесь – гантели?

– Книги. (с. 11)

– Och, jaka ciężka! jak pani ją niosta?

– Jakoś niostałam.

– Co tam jest w środku – ołów?

– Książki. (с. 11)

Ответом польского переводчика на русское *гантели* стал *ołów*, то есть *свинец* и здесь наблюдается ничто другое как языковая калька. Слово *ołów* выполнило свою задачу не полностью, потому что в польской действительности, особенно в разговоре, *ołów* как определение тяжести не используется. В таком случае в польском языке чаще всего говорим о кирпичах. Тогда диалог принял бы следующую форму:

– Och, jaka ciężka! jak pani ją niosta?

– Jakoś niostałam.

– Co ma pani w tej torbie, cegły?

– Ta, od razu cegły. Książki.

Кирпичи довольно часто появляются в польском языке как номинация, определяющая женские сумки. «Пустая сумка – это около 500-700 граммов. Полная – как правило 2,5 до 3 килограмм. Это, как будто, ты носила с собой *кирпич!*; что еще женщина носит обычно

в сумке? Мужчины насмеяются над женщинами, что в их сумках можно найти все – даже *кирпичи*»⁴.

В других диалогах можно заметить лексемы, являющиеся средствами выражения экспрессии, среди прочего, в форме восклицаний. Одно из них – *фу*, которое в польском переводе осталось как *fu*. Это вызывает некие споры, потому что в таком виде оно нарушает аутентичность и соответствие первоисточника. Такое слово существует в польском языке, однако более приемлемым эквивалентом, как правило, является *fuj*. В связи с этим употребление *fu* можно считать не очень удачным переводческим решением:

- Ффуу... что... что такое...
- Дядь! Дядь!
- Чего... чего такое... что...
- Дядь!
- Ну чего тебе?
- Вы это... встаньте, пожалуйста. А то там это...
- Что это?... фу... (с.164)
- Oj, kurwa... fuuu...
- Proszę pana. Proszę pana... proszę pana!
- Ffuuu... co... co się stało...
- Proszę pana!
- Czego... czego... co...
- Proszę pana! Proszę pana!
- No, czego chcesz?
- Niech... niech pan wstanie, dobrze? Bo on tam leży...
- Kto leży?... fu... (с. 147)

Вышеприведенный пример показал, что польский перевод начинается с вульгаризма, хотя в подлиннике его нет. Однако это не

⁴ „Pusta torba to około 500–700 gramów. Załadowana – przeciętnie 2,5 do 3 kilogramów. To tak, jakbyś *nosiła* przy sobie *ceglę!*; Co jeszcze przeciętna kobieta *nosi* w torebce? Mężczyźni naśmiewają się, że w kobiecej torebce można znaleźć wszystko – nawet *ceglę*.” *Buty, rajstopy... Co jeszcze przeciętna kobieta nosi w torebce?* <https://archiwum.radiozet.pl/Rozrywka/O-tym-sie-mowi/Co-kobieta-ma-w-torebce-TOP-10-rzeczy-z-damskiej-torebki-RANKING-00009509> [доступ: 05.05.2020].

обозначает, что нельзя его употребить, но его появление в этом месте не решает проблемы раньше обсужденных деталей, то есть *fy*. Восклицание *fuj*, примененное вместо *fu*, тоже звучало бы неестественно, несмотря на то, что в польском языке так можно выразить отвращение. Возможно, переводчик пришел к выводу, что здесь диалог должен быть выражен более экспрессивно и поэтому применил нецензурную лексику, которая, может быть, подходит к данной ситуации: вдруг просыпается пьяный мужчина и не знает, что вокруг него происходит, можно даже сказать, он почему-то злится.

С другой стороны, есть более нейтральная лексема, подходящая к данной ситуации. В польской разговорной речи часто применяется в подобных случаях слово *tfu*. Оно не только выражает отвращение или презрение, но также имитирует плевок⁵. Применение такого приема в данном фрагменте можно бы считать удачной попыткой увеличения экспрессивности в языке перевода:

- *Jasna cholera... tfu...*
- *Proszę pana. Proszę pana... proszę pana!*
- *Tfuu... czego... co się dzieje...*
- *Proszę pana!*
- *No co... czego... co...*
- *Proszę pana! Proszę pana!*
- *No, czego chcesz?*
- *Niech... niech pan wstanie, dobrze? Bo on tam leży..*
- *Kto leży?..tfu..*

Похожим примером может послужить предложение, в котором находится выражение *ux ty*. В польской версии оно звучит точно так же: *uch ty*. Этот пример, а также вышеприведенное *fy* можно признать языковой калькой, где обе лексемы совпадают с семантической точки зрения в обоих языках. В настоящее время можно было бы это считать русизмом, роль которого заключается в том, чтобы подчеркнуть место действия – Советский Союз. В некоторых фрагментах переводчик использовал другой эквивалент, вполне соответствующий польскому языку:

⁵ *Słownik współczesnego języka polskiego*, Т. 2. Warszawa 1998, s. 425.

- *Ux ты, тяжелая какая! Как вы несли такую?*
- *Och, jaka ciężka! jak pani ją niosła?*

Зато в нижеследующем примере было использовано восклицание *och* в сочетании с местоимением. Само слово *och* определяет *Словарь современного польского языка* как восклицание, которое подчеркивает интенсивность выражаемого эмоционального состояния⁶. Оно также не находит своего отражения в сочетании с местоимением, в результате чего звучит неестественно.

- *Ой, насиделась, нога онемела...*
- *Идем, идем скорей...*
- *Ux ты, а тут тоже порядком народу...* (с.93)
- *Oj, nasiedziałam się, noga mi zdrętwiała...*
- *Chodźmy, chodźmy szybciej...*
- *Och ty, a tutaj też pełno ludzi...* (с.83)

В других же фрагментах, где в исходном языке автор употребил *ux ты*, переводчик перевел это выражение как *uch ты*:

- *Хороший чай?*
- *Хороший.*
- *Ux-ты... очередь какая...* (с.104)
- *Dobra herbata?*
- *Dobra*
- ***Uch ty, ale kolejka...*** (с.92)

В польском языке существуют и другие эквиваленты, которые могли бы передать такое значение, как, например, оборот *ożeż ty!* Необходимо тогда задать вопрос: можно ли два этих выражения приспособить к контексту?

- *Dobra herbata?*
- *Dobra*
- ***Ożeż ty! Ale kolejka...***

⁶ *Słownik współczesnego języka polskiego...*, s. 642.

Этот оборот – не единственное решение в подборе эквивалентов. Чтобы не употреблять его чрезмерно часто, можно применить близкое по значению словосочетание *a niech to*, которое в состоянии заполнить синтаксический пробел в языке перевода:

- *Chodźmy, chodźmy szybciej...*
- *A niech to! Tutaj też pełno ludzi...*
- *Dobra herbata?*
- *Dobra*
- *A niech to! Ale kolejka...*

Стоит обратить внимание на употребление в подлинном произведении словосочетания, которое считается неотъемлемым элементом исходного языка. Иллюстрацией такого повсеместного словосочетания в русском языке является выражение *не надо*. Первая возможность перевода, которая наводит на мысль какой-либо вариант – это *nie trzeba*. Отметим, что не в каждом случае можно применить этот вариант:

- *НЕ НАДО ПИХАТЬСЯ, ТОВАРИЩИ! ИНАЧЕ Я БУДУ ВЫВОДИТЬ!* (с. 25)

В польском переводе данное словосочетание звучит:

- *NIE ROZPYCHAĆ SIĘ, TOWARZYSZE! BO ZACZNĘ USUWAĆ Z KOLEJKI!* (с. 83)

Так же, как и здесь:

- *Да и красивее ткань намного.*
- *Володя, не надо бросаться.*
- *А кошка проворней тебя.* (с. 41)
- *I materiał znacznie ładniejszy.*
- *Wołodia nie rzucaj kamieniami.*
- *Kot jest sprytniejszy od ciebie.* (с. 41)

В этом случае замена словосочетания «не надо» повелительным наклонением оказалась удачным решением. Это предложение (*Володя, не надо бросаться*) не дает многих возможностей передачи. Однако в нижеследующем примере на русское *не надо*, переводчик отвечает следующим образом:

- Ты знаешь... наверно за последние пять лет это у меня самый чудесный вечер.
- Правда?
- Да...
- А почему?
- Потому что... потому что...
- Вадим... Вадим...
- Прелесть моя... очарование...
- Вадим... Вадим...
- пре... лость...
- ... Вадим... ну зачем... а...
-**Вадим... ну не надо...**
- очарование.....
-**не надо**.....
-
- Вадим.....
-
- Ну.....ну что..... ну..... ..
-
- Вот так, можно?
- Темно совсем..
- Ты прелесть... прелесть...
- Вадим... ну мы же совсем друг друга не знаем...
- прелесть... какая шейка у тебя...
- Вадим..... Вадим...
- Людочка.....
-
- как... хорошо с тобой.....
- Вадим...
-
- **Ну не надо**.....милый..... зачем...
-
- Вадик..... ааа...
-
- Мальчик мой..... **не надо**..... (с. 196)

- *Wiesz... od pięciu lat to chyba najcudowniejszy mój wieczór.*
- *Naprawdę?*
- *Tak.*
- *A dlaczego?*
- *Dlatego, że... dlatego że... Wadim... Wadim...*
- *Moja śliczna... czarująca...*
- *Wadim... Wadim...*
- *śli... czności...*
- *... Wadim... no po co... a... Wadim... no... **nie trzeba**...*
- *czarowna*
- ***nie trzeba**, Wadim....*
- *No no co no*
- *A tak mogę?*
- *Zupełnie ciemno...*
- *Jesteś cudowna... cudowna...*
- *Wadim... my się przecież prawie w ogóle nie znamy...*
- *śliczności... jaką masz szyjkę....*
- *Wadim Wadim*
- *Ludeczko... jak dobrze z tobą*
- *Wadim...*
- *No **nie trzeba** mój miły po co. Wadik aaa*
- *Mój chłopczyku **nie trzeba** (с. 177)*

Этот довольно длинный фрагмент показывает разницу между польским и русским языками в связи с употреблением пары эквивалентов *не надо* – *nie trzeba*. В польской версии данное словосочетание нарушает правила этой конструкции, потому что оно становится калькой и меняет значение высказанного. Примененная в польском языке форма *nie trzeba* должна намекать на положение, когда лучше не предпринимать никаких действий, потому что, как говорит героиня, никто не знает друг друга. Здесь имеем дело с очередным препятствием при переводе. Переводчику приходится найти подходящий эквивалент, который сохранит подлинное значение, пропуская, при этом, полностью словосочетание «не надо» путем лексико-семантической трансформации, например:

- *Wadim... no po co... a... Wadim... no... **nie, proszę**...*
- *czarowna*

- *Wadim proszę cię, przestań....*
- *Mój miły po co, co ty robisz? Wadik aaa*
- *Ty mój niegrzeczny chłopczyku*

Слишком частые повторения конструкции *не надо* могли бы убедить переводчика пропустить его в некоторых предложениях и заметить другим эквивалентом.

Рассматривая вопрос приведенных примеров в языке оригинала и их перевода, можно прийти к выводу о том, что польская версия отражает то, что существенно в исходном тексте, но из-за обсужденных мелких деталей нарушает его восприятие. В польском переводе *Очереди* не были учтены все подстандартные явления, наличие которых указывает на разговорную речь, а возможности польского языка не были использованы в полной мере. Именно эти подстандартные явления в виде разговорной лексики и иногда нецензурных выражений приводят читателя в шоковое состояние, но прежде всего, произведение звучит естественно. В польском переводе не хватает таких же естественных языковых элементов в приведенных фрагментах. Анализ даже нескольких фрагментов показывает, что в языке перевода можно применить соответствующие средства, позволяющие сохранить аналогичные функции этих явлений. Очередь со своими богатыми диалогами должна провоцировать, вызывать эмоции и даже шокировать. Польский перевод, конечно, содержит те элементы оригинала, которые, все-таки, позволяют воспринимать этот роман как провокацию, однако анализируемые детали модифицируют это восприятие. Произведение, которое вызвало столько споров в России, сильно поляризуя читателей, не должно терять свою силу воздействия в другом языковом пространстве.

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony problemom przekładu wybranych zjawisk językowych w „Kolejce” Władimira Sorokina. Przedmiotem analizy stały się przede wszystkim zjawiska podstandardowe oraz nietradycyjne środki stylistyczne, wykorzystane w dużym stopniu przez autora. Analizę wybranych fragmentów można potraktować jako próbę odpowiedzi na pytanie, w jakim

stopniu tłumaczowi udało się zachować i przekazać ich sens oraz dopasować do realiów języka docelowego.

Резюме

Статья посвящена проблемам перевода выбранных языковых явлений в *Очереди* Владимира Сорокина. Предметом анализа являются прежде всего подстандартные языковые явления и нетрадиционные стилистические средства, часто употребляемые автором. Приведенные фрагменты романа и их анализ – это попытка ответа на вопрос, в какой степени переводчику удалось сохранить смысл приведенных языковых явлений в языке перевода.

Summary

The article puts forward the translation issues of the linguistic phenomenon in Vladimir Sorokin's novel *The Queue*. It analyzes the non-standard phenomena which constitute a big challenge for the translator. The reasons behind this state of affairs should be sought within a selection of unconventional means of expression which revolutionized the perception of literature and its translation. Some excerpts of the novel are an attempt to provide an answer as to what degree the translator has managed to successfully portray the novel's connotation in Polish with analogical linguistic measures.

Szymon Bryzek
Uniwersytet Śląski w Katowicach

MIĘDZY MOSKWĄ A ODESSĄ. O POLSKICH TŁUMACZENIACH UTWORU WŁODZIMIERZA WYSOCKIEGO *МОСКВА – ОДЕССА*

Wiersze rosyjskiego barda są dobrze znane Polakom, przede wszystkim dzięki translatorskiej działalności wielu tłumaczy, wśród których warto wspomnieć takie nazwiska, jak: Młynarski, Kaczmarski, Zimna, Śnieżko czy Rejmer¹. Pomocnym czynnikiem jest również fakt, że polska publiczność miała wielokrotnie możliwość usłyszeć najśłynniejsze utwory Wysockiego w wykonaniu znanych polskich aktorów, m.in.: Opani, Zborowskiego czy Baki, co w istotny sposób przyczyniło się do popularności rosyjskiego barda w kraju nad Wisłą.

We wstępie do polskich tłumaczeń utworów pieśniarza Michał Jagiełło konstatuje, że twórczość Wysockiego w sposób bezpardonowy portretowała radziecką rzeczywistość, odmalowując jej groteskę i sztuczność. Zrozumiałym jest, że nie przysparzało mu to popularności wśród partyjnej wierchuszki, zaś teksty trafiały do odbiorców przede wszystkim w obiegu nieoficjalnym, w tak zwanym *samizdacie* i *tamizdacie*².

Ciekawym przykładem satyry na radziecką rzeczywistość czasów Wysockiego jest utwór *Москва – Одесса*, będący alegorią ukazującą wpływ władzy na życie obywateli państw bloku ZSRR. Utwór ten, uznawany za jeden z popularniejszych w dorobku barda, był wielokrotnie tłumaczony na język polski.

W niniejszym artykule chciałbym przeanalizować zaobserwowane przeze mnie transformacje przekładowe oraz ich wpływ na odbiór i zrozu-

¹ A. BEDNARCZYK: *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice 2002, s. 41.

² M. B. JAGIEŁŁO: *Czysty i prosty*. W: Edward Stachura, Włodzimierz Wysocki, Leonard Cohen – *Piosenki*. Warszawa 1989, s. 58.

mienie tekstu w tłumaczeniach piosenki *Москва – Одецца* autorstwa Henryka Rejmera, Wojciecha Młynarskiego oraz Macieja Maleńczuka.

Z wybranej trójki najbardziej rozpoznawalnym wydaje się przekład Młynarskiego, którego tłumaczenia uchodzą za kanoniczne i są wykorzystywane w większości interpretacji muzycznych wykonywanych przez polskich wokalistów i aktorów³. Młynarski, sam będąc wykonawcą piosenek estradowych, swoje doświadczenia muzyczne przenosi na pole działalności translatorskiej. Przeznaczenie tłumaczenia do wykonywania instrumentalno-wokalnego potwierdzać może fakt wiernego oddania warstwy meliczno-rytmicznej oryginału, co obrazuje poniższy schemat, ukazujący pierwsze trzy strofy:

Wysocki:

----- A
 ----- B
 ----- A
 ----- B

 ----- A
 ----- B
 ----- A
 ----- B

 ----- A
 ----- B
 ----- C
 ----- A

Młynarski:

----- A
 ----- B
 ----- A
 ----- B

 ----- A
 ----- B
 ----- A
 ----- B

 ----- A
 ----- B
 ----- C
 ----- A

Pełna adekwatność na poziomie struktur meliczno-rytmicznych w strofach czyni tłumaczenie odpowiednim do wykonywania na scenie.

Anna Bednarczyk w swojej pracy poświęconej tłumaczeniom Wysockiego zauważa: „Tłumaczenia Młynarskiego przyjmowane są zwykle ciepło przez publiczność i krytykę. Ich podstawową zaletą jest zachowanie w wersji polskiej formy piosenki autorskiej, dzięki czemu może ona być zaśpiewana bez zmiany rytmu i akcentów muzycznych. Młynarski zachowuje

³ A. BEDNARCZYK: *Wysocki po polsku*. Łódź 1995, s. 30.

nie tylko rozkład akcentów i pauz, ale także schemat rymów oryginału⁴. Sam tłumacz stwierdza, że nie pociągają go „tłumaczenia naciągające czy zmieniające dla wygody rytm oryginału, czy dające np. rym żeński w miejsce męskiego”⁵.

W warstwie tekstowej możemy zauważyć kilka transformacji przekładowych, wprowadzonych przez tłumacza. Interesującą pod tym względem jest druga strofa, która w przekładzie i oryginale brzmi, tak jak ukazano niżej:

Wysocki:

*Над Мурманском - ни туч, ни
облаков,*

*И хоть сейчас лети до
Ашхабада.*

*Открыты Киев^[1], Харьков^[2],
Кишинёв^[3],*

*И Львов^[4] открыт, но мне туда
не надо.*

Młynarski:

*Kolejny komunikat zabrzmiał
znów,*

*Że nad Murmańskiem wyż i niebo
szczere,*

*Przyjmuje Kijów^[1], Kiszyniów^[3]
i Lwów^[4],*

*A ja tam nie chcę! Mnie tam po
cholere?*

Druga strofa przekładu obfituje w inwersje – pierwsza, jaką możemy zaobserwować, to przeniesienie informacji zawartej w pierwszym wersie oryginału do wersu drugiego, co zostało poprzedzone substytucją, utrzymaną w duchu narracji sytuacji dziejącej się na lotnisku. Zabieg ten wymusza na tłumaczu opuszczenie informacji odnoszącej się do możliwości odbycia lotu do Aszchabadu.

W wersie trzecim autor pomija *Charków*, przenosząc *Lwów* z wersu czwartego do trzeciego. Nie wpływa to jednak znacząco na odbiór utworu.

W ostatniej strofie piątej zwrotki tłumacz wprowadza nową, zupełnie niezwiązaną z oryginałem informację, która może wpływać na ogólne zrozumienie przesłania i charakteru utworu:

⁴Tamże, s. 30.

⁵W. MŁYNARSKI: *O tłumaczeniu Wysockiego*, „Akcent” 1986, nr 1, s. 56.

Wysocki:

*Но надо мне туда, куда три дня
не принимают*

И потому откладывают рейс.

Młynarski:

*Mnie ciągnie właśnie tam, gdzie
od trzech dni już nie przyjmują,*

Mnie korci taki zakazany rejs!

W oryginale nie pojawia się ani przyczyna, ani jakiegokolwiek wzmianki o motywacjach chęci lotu do Odessy. Wysocki pozbawia nas wskazówek, które mogłyby sugerować, jakie podmiot liryczny ma zamiary i pragnienia. Młynarski wkłada w usta podmiotu lirycznego słowa, które w pewien sposób go charakteryzują. Jeśli odczytujemy utwór jako alegorię wpływu władzy sowieckiej na jednostkę, słowa: *Mnie korci taki zakazany rejs* mogą być odbierane jako chęć sprzeciwu i buntu, nawet pozornie niegroźnego, realizującego się poprzez zrobienie tego, na co ma się ochotę, a nie tego, na co pozwalała ówczesna władza.

Rejmer we wstępie do swoich tłumaczeń utworów Wysockiego stwierdza, że wspólnym motywem dla wszystkich utworów Wysockiego jest motyw walki. Podkreśla on jednak, że chodzi o walkę o charakterze egzystencjonalnym, a nie politycznym, nawet jeśli przeciwnikiem są partyjne zakazy i nakazy⁶.

Wprowadzona przez Młynarskiego transformacja, mimo że pozornie niewarta uwagi i niewiele wnosząca do tekstu, pogłębia jego ukryte sensy, wysuwając je na pierwszy plan.

Kolejnym tłumaczem, który podjął się próby przekładu utworu „Moskwa-Odessa”, jest Henryk Rejmer.

Poniżej zamieszczam schemat pierwszej strofy tłumaczenia utworu, który chciałbym poddać analizie:

Wysocki:

*В который раз лечу Москва —
Одесса —*

Опять не выпускают самолёт.

Rejmer:

*Nie raz leciałem z Moskwy do
Odessy,*

*Tym razem coś opóźnia się mój
lot.*

⁶ M. B. JAGIEŁŁO: *Czysty i prosty...*, s. 58.

*А вот прошла вся в синем
стюардесса, как принцесса,*

*Надежная, как весь гражданский
флот.*

----- A

----- B

----- [15] A

----- B

*W niebieskim przeszła obok
wyniosła stewardessa,*

*Niczym księżniczka dumnie
prężąc tors.*

----- A

----- B

----- [14] C

----- D

Autor tego tłumaczenia, w przeciwieństwie do Młynarskiego, nie stara się o puryzm w kwestii zachowania warstwy meliczno-rytmicznej oryginału. Nie zachowując rymów, poprzestaje na zgodności w liczbie sylab, z wyjątkiem zobrazowanym powyżej – w trzecim wersie pierwszej strofy, który w oryginale ma piętnaście sylab, natomiast w tłumaczeniu czternaście. Podobne odstępstwo obserwujemy w pierwszym wersie siódmej strofy. Nie wpływa to jednak znacząco na odbiór tekstu oraz możliwość jego instrumentalno-wokalnego wykonania. Za większe uchybienie należałoby uznać niezachowanie schematu rymów.

Ciekawe transformacje możemy zaobserwować w warstwie lirycznej. Jako pierwszy przykład posłuży fragment drugiej strofy ukazany poniżej:

Wysocki:

*Открыты Киев, Харьков,
Кишинёв,*

*И Львов открыт, но мне туда
не надо.*

Rejmer:

*Kijów, Kiszyniów to nie dla mnie
lot,*

*Otwarty Lwów, lecz ja się tam nie
staram.*

Obserwujemy zabieg zbliżony do tego, który widzieliśmy u Młynarskiego – celem zmieszczenia odpowiedniej ilości sylab w wersie, Rejmer zmuszony jest pozbyć się dwusylabowego leksemu *Charków*.

Zabawnym i przyciągającym uwagę posunięciem jest przetłumaczenie drugiego wersu czwartej strofy słowami *Co mi Leningrad, kawy nim nie słodzę*. Fraza ta nie należy do znanych w języku polskim skrzydlatych słów lub frazeologizmów. Autor prawdopodobnie sięgnął do swojego idiolektu

bądź zetknął się gdzieś z powyższym wyrażeniem i zastosował je w swoim tłumaczeniu, nadając tekstowi lekko humorystyczny charakter.

Zastanawia natomiast błędne tłumaczenie pierwszego wersu piątej strofy, w którym tłumacz transkrybuje leksem *ростовчане*, oddając go jako *rostowczanie*, zamiast wybrać istniejącą w języku polskim formę *rostowianie* będącą dokładnym ekwiwalentem dla słowa użytego w oryginale.

W ostatnim wersie dziesiątej strofy tłumacz decyduje się na autorskie uzupełnienie tekstu, zaprezentowane poniżej:

Wysocki:

*Открыты Лондон, Дели,
Магадан,*

*Открыли всё, но мне туда не
надо!*

Rejmer:

Otwarty, Londyn, Deli, Magadan,

*Otwarto **Rzym**, lecz mnie tam nie
pasuje.*

Decyzja ta wynika prawdopodobnie z chęci niewychodzenia poza jedenaście sylab w wersie, co jest możliwe dzięki wprowadzeniu jednosylabowego słowa *Rzym* zamiast dwusylabowego *wszystko*, które w tym przypadku byłoby dokładnym ekwiwalentem leksykalnym słowa *всё*.

Rejmer jeszcze mocniej niż Młynarski nadaje tłumaczeniu swój własny charakter, odchodząc nieco od oryginału. Przykładem takich zmian może być ostatni wers siódmej i jedenastej strofy, które zostały przytoczone poniżej:

Wysocki:

*Нас на посадку скучно
стюардесса приглашает,*

*Похожая на весь гражданский
флот.*

(...)

*Вся стройная, как «ТУ», та
стюардесса - мисс Одесса,*

*Доступная, как весь
гражданский флот.*

Rejmer:

*Aż raptem do odprawy
stewardessy zapraszają,*

Dostojne, jak ten nasz sowiecki raj.

(...)

*Szyderczo patrzy na mnie
stewardessa, miss Odessa,*

Durna jak cały ten sowiecki blok.

W powyższych przykładach zaczerpniętych z oryginału i przekładu obserwujemy inwencję twórczą autora, która w pewien sposób zmienia charakter tekstu. Zabieg ten jeszcze mocniej podkreśla interpretację, wedle której utwór stanowi satyrę na system panujący w radzieckiej Rosji.

Ostatnim tłumaczeniem, któremu chciałbym się przyjrzeć, jest przekład Maleńczuka. Jest to przekład najbardziej współczesny – wydany w 2011 roku w formie utworu muzycznego na płycie *Wysocki Maleńczuka*. Płyta i zawarte na niej tłumaczenia są debiutem translatorskim polskiego piosenkarza. Maleńczuk, nie będący filologiem ani nawet nie władający biegle językiem rosyjskim (co w kontekście braku biegłej znajomości rosyjskiego u Młynarskiego wcale nie musi być zarzutem), tłumaczy trochę niezgrabnie – pozostawia na tłumaczonych tekstach swoją wyraźną sygnaturę, w postaci nienormatywnej leksyki oraz kalkowaniu rusycyzmów.

Doskonałym przykładem tego zjawiska jest przekład utworu «Москва-Одесса», gdzie nie stroni on od pozostawiania w tekście fraz w ich oryginalnym brzmieniu. Decyzja ta egzotykuje tekst oraz wzbudza w słuchaczu skojarzenia z pochodzeniem oraz charakterem utworu.

Powyższą tendencję ilustrują następujące przykłady:

Wysocki:

А вот прошла вся в сИНЕМ
стюардесса, как пРИНЦЕССА,

Maleńczuk:

Mówi to cała na siNO stewardessa
jak princeSSA

Tłumaczenie pierwszego leksemu może wzbudzać refleksję, czy tłumacz zdecydował się na pozostawienie go w oryginalnym brzmieniu, czy po prostu nie wiedział, że kolor *siny* nie jest ekwiwalentem leksykalnym koloru, który określa się po rosyjsku jako *синий*. Jednak kierując się tym, że Maleńczuk pozostawia rosyjskie słowa w oryginalnym brzmieniu, czego przykład znajdziemy również na końcu wersu, możemy zaryzykować stwierdzenie, że autor tłumaczenia świadomie zdecydował się na wprowadzenie rusycyzmu.

Podobną sytuację obserwujemy w ostatnim wersie czwartej strofy:

Wysocki:

Там **чай** растет, но мне туда не
надо.

Maleńczuk:

Tam rośnie **czaj** lecz mnie on się
nie nada.

Oraz drugim wersie ostatniej strofy:

Wysocki:

И граждане покорно засыпают.

Maleńczuk:

Grażdanie na walizkach spać
próbują

Prócz powyższych przykładów, Maleńczuk odmienia niektóre nazwy miejscowości wspomniane w tekście, zgodnie z rosyjskimi zasadami morfologii.

Za przykład może posłużyć drugi wers drugiej strofy:

Wysocki:

И хоть сейчас лети до
Ашхабада.

Maleńczuk:

I można lecieć też do Aschabada.

Oraz drugi wers czwartej strofy:

Wysocki:

И что мне не лететь до
Ленинграда?

Maleńczuk:

I czemu nie odwiedzę Leningrada?

Trudno znaleźć motywację dla takiego podejścia. Być może, tak jak w przypadku pozostawienia rusycyzmów, autor chciał jeszcze mocniej skierować uwagę odbiorcy na kulturowy rodowód oryginału.

Ostatnim specyficznym dla przekładu autorstwa Maleńczuka elementem jest transakcentacja w końcówkach wersów. Maleńczuk przenosi akcent na ostatnią sylabę, nawet jeśli na końcu wersu znajduje się kilkusylabowy leksem. Śpiewając, akcentuje ostatnią sylabę, zamiast – zgodnie z zasadami akcentuacji w języku polskim – przedostatnią:

Wysocki:

Над Мурманском - ни туч, ни
облаков,

Maleńczuk:

Nad Murmańskim ni mgieł ni
obłoków

И хоть сейчас лети до Ашхабада.	I można lecieć też do Aschabada
Открыты Киев, Харьков, Кишинёв,	Otwarty Kijów Charków Kiszyniów
И Львов открыт, но мне туда не надо.	Otwarty Lwów lecz mnie on się nie nada.

Powyższe trzy tłumaczenia stanowią przykład różnych podejść do przekładu piosenki. W tłumaczeniu Rejmera możemy zaobserwować próby inwencji twórczej tłumacza, która ma znaczący wpływ na odbiór utworu. Nie zachowuje on w pełni układu rymów i sylab, co więcej, pozwala sobie na wprowadzanie własnych interpretacji.

Podobnie jest u Maleńczuka, który stara się zachować oryginalny sens, ale wykorzystuje przy tym zabiegi nietypowe dla tłumaczenia utworów muzycznych – transakcentacje oraz pozostawianie fraz w ich oryginalnym brzmieniu.

Młynarski dba przede wszystkim o zachowanie struktury meliczno-rytmicznej oraz unika odchodzenia od oryginalnej struktury semantycznej. Być może to podejście jest powodem uznawania przekładów Młynarskiego za najlepsze i najbardziej oddające ducha utworów Wysockiego.

Streszczenie

Niniejszy artykuł stanowi analizę trzech przekładów piosenki «Москва-Одесса», autorstwa trzech różnych tłumaczy – Wojciecha Młynarskiego, Henryka Rejmera i Macieja Maleńczuka. W analizie zwrócono uwagę na transformacje przekładowe, a także skupiono się na wpływie jaki mają one na recepcję tekstu.

Резюме

В настоящей статье проведен анализ трех переводов песни «Москва-Одесса», выполненных тремя разными переводчиками – Войчехом Млынарским, Хенриком Реймером и Мачеем Маленьчуком. В нашем анализе внимание обращено на переводческие трансформации, а также, на том каково влияние названных выше факторов на восприятие текста польским слушателем.

Summary

The following paper constitutes the analysis of three translations of the song “Moskwa-Odessa”, written by three different translators — Wojciech Młynarski, Henryk Rejmer and Maciej Maleńczuk. In the analysis attention was paid to translation transformations and also there was particular focus on the influence they have on text reception.

МЕНТАЛЬНЫЕ МОДУСНЫЕ РАМКИ В АСПЕКТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА (РУССКО-ПОЛЬСКОЕ СОПОСТАВЛЕНИЕ)

Проблематика перевода художественных произведений связана со многими сторонами коммуникативного процесса как такового. Одно из оснований для рассмотрения переводческой специфики художественных текстов предоставляет теория модуса и диктума, сформулированная в своё время Шарлем Балли и получившая дальнейшее развитие в работах современных лингвистов.

Согласно швейцарскому учёному модус и диктум представляют собой два основных значения, которые присущи эксплицитному предложению. Диктумная часть, отражающая действительность, проецирует модус, даёт начало высказыванию. В модусе же представляется отношение мыслящего субъекта к сообщаемому. И модус, и диктум взаимно связаны, они определяют и дополняют друг друга. Ш. Балли обращает особое внимание на структуру модуса, в котором выделяет модальный глагол и модальный субъект. Глагол, выполняя связывающую функцию, соединяет диктум с субъектом. При этом существенное значение придаётся также соединительному слову *что*, которое устанавливает связь между модусом и диктумом¹.

Взаимосвязь объективного и субъективного значений стала предметом заинтересованности многих языковедов, среди которых отметим авторов *Коммуникативной грамматики русского языка*². Так, Галина А. Золотова предлагает считать, что возможно самостоятельное существование диктума как объективной информации о действи-

¹ Ш. Балли: *Общая лингвистика и вопросы французского языка*. Москва 1955, с. 43-47.

² Г.А. Золотова, Н.К. Ониненко, М. Ю. Сидорова: *Коммуникативная грамматика русского языка*. Москва 2004.

тельности. Вместе с тем модус, составляющий рамку для объективного смысла предложения, нуждается в диктумной основе³. В свою очередь, Надежда К. Онипенко изучила вопрос вербализованного модуса так называемой модусной рамки. Опираясь на принцип коммуникативных регистров, учёная выделила пять типов модусных рамок: *перцептивную, ментальную, волюнтивную, реактивную, речевую*⁴. Кроме того, для каждой из них были сформулированы классы средств их выражения. Данная типология стала исходной точкой для данной работы. Подчеркнём, что вслед за Н.К. Онипенко используемый нами термин *модусная рамка* подразумевает эксплицитный, словесно выраженный модус.

Предметом анализа настоящей статьи является специфика перевода одного из типов модусных рамок – ментальных – с русского языка на польский язык. В ходе исследования постараемся выявить аспекты этой модусной рамки и то, каким образом может повлиять на них перевод. Источником иллюстративного материала послужил роман современной русской писательницы Людмилы Петрушевской *Номер Один, или В садах других возможностей*⁵, а также его польский перевод, осуществлённый Ежи Чехом⁶.

Необходимо отметить, что в выбранном нами для анализа произведении ментальные модусные рамки чаще всего передаются на польский язык с сохранением всех оттенков, присущих исходному тексту. Однако ряд примеров ментальных рамок в переводе подвергается изменениям. Именно такие отрывки текста рассмотрим более подробно.

Представляя картину данного типа модусных рамок, мы будем главным образом опираться на классы средств, выделенные Н.К. Онипенко для ментальных модусных рамок. К ним принадлежат глаголы

³ Там же, с. 75-76.

⁴ Там же, с. 280-281.

⁵ Л. ПЕТРУШЕВСКАЯ: *Номер Один, или В садах других возможностей*. Москва 2006. Далее все цитаты из книги приводятся по этому изданию.

⁶ L. PIETRUSZEWSKA: *Numer jeden albo w ogrodach innych wariantów*. Пер. J. CZECH. Warszawa 2010. Далее все цитаты из книги приводятся по этому изданию.

восприятия в ментальном значении и их именные перифразы, модусные предикативы на –о, а также глаголы знания, мнения.

Наиболее содержательной группой предикатов ментальной модусной рамки являются глаголы знания, мнения. Это связано с тем, что, по сравнению с другими классами средств, здесь можно найти больше всего компонентов, характерных для ментальных рамок. Ср.:

Считают его как бы заразным. **Что** он приведёт злых духов в дом. (с. 93)

*Dla nich jest jakby trędowaty. **Boją się, że** przywlecze złe duchy do domu.* (с. 77)

В романе Петрушевской замечаем одну модусную рамку, в которой использован глагол *считать*. Следует отметить, что она разделена на две части в двух отдельных предложениях. В первом предложении выступает модальный глагол (*считают*), во втором – подчинительный союз *что*. Второе предложение оформлено как отдельное неполное предложение. Таким образом, используемый здесь приём парцелляции позволяет в двух самостоятельных предложениях объединить один сложный смысл. Общее значение высказывания выявляется только при сочетании второго предложения с первым, и тем самым дополнительно акцентирует сказанное. При этом диктумная часть этой модусной рамки располагается в обоих предложениях, однако каждое из них содержит отдельную информацию.

Польский перевод не совпадает с денотативной составляющей русского текста. Здесь мы замечаем две модусные рамки, оформленные в двух отдельных предложениях. В первом из них выступает безглагольная ментальная рамка в форме предложной фразы *dla nich*. Предлог *dla* указывает на субъект, к которому относится передаваемое высказывание, определяет лицо (*oni*), с точки зрения которого что-либо оценивается. Выражение *dla nich* здесь имеет значение ‘*oni uważają*’. Второе предложение в отличие от русского варианта содержит реактивную модусную рамку с глаголом *bać się*. Следовательно, каждая из этих рамок имеет свою собственную диктумную часть. Такое переводческое решение, с одной стороны, упрощает восприятие читателем текста. С другой стороны, корректность высказывания

приводит к потере его динамики и отражению черт, характерных для разговорной речи.

Рассмотрим следующий пример, который интересен с точки зрения управления грамматической конструкцией диктумной части предложения. Ср.:

Они считают всех детей какой-то женщины общими детьми всех мужчин её группы. (с. 26-27)

Oni uważają wszystkie dzieci danej kobiety za dzieci mężczyzn całej wspólnoty. (с. 20)

Приведённой авторизованной конструкции с глаголом *считать* – синтаксеме творительного падежа, обозначающей предикативный признак того, что в обоих анализируемых языках названо синтаксемой винительного падежа (*dzieci* / *dzieci*), соответствует в польском переводе синтаксема *za* + винительный падеж⁷.

Предикативный признак в аналогичной грамматической структуре с глаголом *считать* может быть в русском языке выражен также синтаксемой *за* + винительный падеж. Ср.:

Вот **вы** тут все **думаете**... **Считаете** за дураков (смешок). (с. 29)

Wy tu wszyscy **myślicie**... **uważacie** nas za głupich. (*Śmieszek*). (с. 22)

Исследуя модусные рамки, необходимо обратить внимание на возможное разнообразие переводческих эквивалентов. Ниже находятся три примера ментальных модусных рамок, в исходной версии которых употреблён модальный глагол *понять*. В свою очередь, в польском варианте выступают три разных перевода этого глагола, соответственно: *uświadomić sobie*, *wiedzieć* и *rozumieć*. Эти глаголы объединяет то, что они обозначают умственные, ментальные действия, но между ними существуют различия, касающиеся специфики умственных действий. Эти различия обнаруживаются, если при анализе модальных

⁷ см.: Г.А. Золотова: *Синтаксический словарь. Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса*. Москва 1988, с. 368, пункт 149.

глаголов модусных ментальных рамок учитывать также содержание диктумной части предложения.

Рассмотрим первый из фрагментов:

*Выехал из закоулков на проспект и вдруг **понял что** не знает куда ехать!* (с. 182)

*Wyjechał z bocznych ulic na główną i nagle **uświadomił sobie, że** nie wie, dokąd jechać!* (с. 147)

В этой модусной рамке глагол *понять* / *uświadomić sobie* указывает на умственный процесс, являющийся следствием зрительного восприятия. Здесь предпосылкой для уяснения мысли была определённая часть действительности. Как представляется, в польском переводе слово *sobie*, являющиеся косвенным дополнением глагола *uświadomić*, тоже входит в состав модусной рамки. Благодаря данному местоимению реализуется ментальный характер модусной рамки, а также определяется субъект ментальных процессов.

В следующем примере глагол *понять* переведён как *wiedzieć*. В связи с этим умственное действие указывает на внутренний источник мысли, не подкреплённый указанием на конкретную материальную часть действительности. Вместе с тем местоименное наречие *тогда* / *wtedy* отсылает к определённому моменту прошлого, который мог стать импульсом к появлению мысли, выраженной в диктуме. Ср.:

*Я уже тогда **понял, что** убью.* (с. 230)

*Ja już wtedy **wiedziałem, że** go zabiję.* (с. 185)

Остановимся на последнем варианте перевода глагола *понять*. В данном случае появляется польский глагол *zrozumieć*.

*Ну вот, **я поняла**, это знамение мне от Бога!* (с. 243)

*No właśnie, **zrozumiałam, że** to dla mnie znak od Boga!* (с. 195)

Перевод вышеприведённого отрывка практически полностью совпадает с русским текстом. Разница заключается в том, что в польской версии объективное содержание предложения присоединяется с помощью подчинительного союза *że* (русс. *что*). В русском тексте модусная рамка представляет вводную конструкцию, а в польском переводе она

выдвигается на первый план предложения. Это приводит к тому, что предложение становится более правильным с точки зрения структуры, но менее динамичным в коммуникативном плане.

Несмотря на то, что все глаголы знания-мнения обозначают умственные, ментальные действия, между ними могут появляться различия, в частности, касающиеся эмоционально-стилистических оттенков. Ср.:

Владимир смекнул, что ему не доверяют, и шумно вздохнул:
- *O, елки.* (с. 251)

Władimir zajarzył w końcu, że mu nie ufają, i zaklął głośno:
- *O kurna.* (с. 202)

В модусной рамке исходного текста и перевода – *Владимир смекнул, что* / *Władimir zajarzył, że* – употреблён ментальный глагол из области разговорной лексики *смекнуть* и соответственно его польский эквивалент *zajarzyć* с теми же языковыми чертами. При этом добавление в перевод наречной фразы *w końcu* выражает эффект ментального процесса. В связи с этим указывается на приход к какой-либо мысли как на более длительный процесс, чем это выражено в исходной ментальной модусной рамке.

В поле зрения попадают также варианты перевода, в котором используются глаголы другого значения по отношению с оригиналом. Ср.:

И профессор Диксон предложил, что те, захватчики, людоеды, и есть одновременно люди, которые положили с прибором на священное место. (с. 75)

No więc profesor Dickson uznał, że ci zdobywcy, ludożercy, byli zarazem tymi ludźmi, którzy obsrali święte miejsce. (с. 61)

В вышеуказанной ментальной модусной рамке с глаголом *предложить* / *uznać* обнаруживается различие в значении этих глаголов. Они отличаются степенью убежденности субъекта модусной рамки в правильности своего высказывания. В русском тексте *профессор Диксон* лишь заявил о своём мнении, в польском же варианте он не только представил свою точку зрения, но ещё сделал её частью своего

сознания и показал её как истину. Такое несовпадение указывает также на различие в представлении отношения говорящего к перефразированным словам субъекта ментальной модусной рамки.

Ниже приводим пример ментальной модусной рамки, в переводе которой был употреблён другой глагол, но значение сохранилось:

*Все время **забываю как** его звали. (с. 29)*

*Ciągle **nie mogę zapamiętać, jak** się nazywał. (с. 22)*

В польском тексте в качестве эквивалента для глагола *забывать* подобран глагол с противоположным значением – *zapamiętać* (рус. *запомнить*). Однако, благодаря употреблению в переводе отрицания *nie* при глаголе *moć*, модусная рамка и обоих случаях выражает то же самое значение. Обе конструкции указывают на отсутствие определённых знаний.

Следует отметить, что при ментальной модусной рамке диктумная часть предложения может иметь форму придаточного изъяснительного, в частности с подчинительным союзом *что*, а в польском языке, соответственно, с союзом *że*. Тем не менее возможно также сочетание с союзным словом, например: *как* и *когда*. Кроме того, модусные предикаты ментальной рамки могут быть связаны с придаточной частью без участия подчинительных слов.

Ментальные модусные рамки включают в себя соответствующее слова и выражения со значением умственных процессов. Такие рамки могут содержать также глаголы восприятия, к примеру, *видеть*, *слышать*, *чувствовать*. Перцептивные глаголы выступают здесь в ментальном значении и не выражают ощущений, являющихся результатом восприятия мира. Представим это на конкретном примере:

*Шопен, **я** занялся этими чучунами и **вижу что** близко к цели. (с. 172)*

*Szopen, **zająłem się** tymi Czuczunami i **widzę że** cel blisko. (с. 139)*

Глагол восприятия *видеть* / *widzieć* употреблён здесь в ментальном значении. Во-первых, он относится к знаниям, рассуждениям говорящего. Во-вторых, содержание диктума указывает на явление действительности, восприятие которого неуловимо зрительным путём, а, скорее всего, является результатом умственного процесса, умоза-

ключения на данную тему, изложенного в логически последовательной форме.

Примером несколько иного подхода к переводу перцептивных глаголов может послужить следующий фрагмент:

Хавай, Хавай, слышал я такое. (с.18)

Hawaje, Hawaje, przecież wiem. (с.12)

Рамочная позиция выражения на русском языке, обозначенного жирным шрифтом, сохраняется только в том случае, если рассматривать его в пределах ментальных модусных рамок, указывающих на наличие определённых знаний, т.е. если принять, что глагол *слышать* выступает в значении глагола *знать*. Такую интерпретацию подтверждает польский перевод с глаголом *wiedzieć* (рус. *знать*). Однако возможно также толкование глагола *слушать* как слухового процесса восприятия. При такой интерпретации перцептивная модусная рамка отсутствует, поскольку выражения, отмеченные жирным шрифтом, сохраняют диктумную позицию.

Следующей группой средств, которые используются в ментальных модусных рамках, являются модальные предикативы на -о. Они могут выступать, среди прочего, в качестве вводно-модальных слов, которые обнаруживают возможность опровержения данной информации. Ср.:

Был конечно заинтересован денежки огрести, Павлик бы умер, и все ему бы. (с. 302)

Oczywiście myślał, żeby chapnąć te pieniądze, Pawlik by umarł i wszystko dla niego (с. 242)

В вышеприведённых отрывках жирным шрифтом отмечена ментальная рамка, которая осуществляется вводным словом *конечно / oczywiście*. Ментальные модусные рамки, являющиеся безличными конструкциями, обнаруживают точку зрения мыслящего, воспринимающего субъекта. В польском языке модусная рамка надстроена над ещё одной модусной рамкой *myślał, żeby*. Подчиняющаяся модусная рамка входит в состав диктума главной ментальной модусной рамки.

Её субъектом является не субъект речи, а другой. Говорящий субъект выражает свои подозрения по поводу намерений другого субъекта.

Модусные предикаты на -o, составляющие ментальную модусную рамку, могут быть сказуемыми главной части сложноподчинённого предложения. Ср.:

По всему было видно, что это «пйиду» осуществится где-то не раньше чем через недельку, если вообще. (с. 196)

Wszystko wskazywało na to, że to „psijde” mogło być urzeczywistnione nie wcześniej jak za tydzień, jeśli w ogóle. (с. 159)

В приведённом выше примере – с неназванным субъектом главной (модусной) части сложного предложения – имеем дело с модусной рамкой, отражающей точку зрения рассказчика. Ментальный модусный предикат *видно* имеет здесь значение умозаключения, основание которого выражено субстантивной синтаксемой *po* + дательный падеж⁸. В переводе на польский язык каузирующий признак выражен обобщающим местоимением *wszystko* в именительном падеже, а модусный предикат имеет форму согласованного с ним в форме лица и числа глагола *wskazywać*. Местоимение *все* / *wszystko* указывает на определённый элемент действительности, который привёл к ментальному процессу и одну, и вторую стороны.

Рассмотрим похожий пример:

По виду это были как раз чучуны. (с. 61)

Sądząc po wyglądzie, tamci to byli właśnie Czuczunowie. (с. 49)

Данная модусная рамка содержит предлог *po* / *po* с существительным после него в дательном падеже, обозначающим объект, на который направлена перцепция субъекта. Предлог *po* / *po* указывает на источник мыслительных процессов. Дополнительно в польской версии появляется глагол *sądzić*, который непосредственным образом указывает на ментальный характер действия. Учитывая перцептивные и ментальные аспекты, можно говорить о ментально-перцептивном виде модусной рамки.

⁸ Г.А. Золотова, Н.К. Онипенко, М. Ю. Сидорова: *Коммуникативная грамматика...*, с. 289-290.

В похожей конструкции в русском языке может появиться глагол с ментальным значением. Ср.:

A, собака лает в квартире! Судя по звуку, она за дверью. (с. 111)

Aha, ten pies szczeka w mieszkaniu! Sądząc po odgłosie, jest już za drzwiami. (с. 91)

Анализируя ментальные модусные рамки, мы нашли выражения, которые, как нам представляется, могут выполнять функцию ментальных модусных рамок. Наряду с этим затруднительно отнести их к основным средствам, образующим ментальные рамки. Рассмотрим один из таких примеров. Ср.:

Поскольку в этом ночном пении, говорю, он открыл этот секрет. (с. 38)

Wszystkiego, mówię, dowiedziałem się z tego nocnego śpiewu. (с. 30)

Выражение *открыть секрет* означает, что субъект узнал о чём-то для него новом, то есть таким образом он обнаруживает своё отношение к явлению действительности. В связи с этим данное выражение образует ментальную модусную рамку. Её особенностью является то, что как существительное *секрет* в анафорической функции, так и в польском переводе обобщающее местоимение *wszystko* повторяют диктум, который выражен в предыдущей части высказывания. Его интерпретация обусловлена предшествующим ему содержанием диктумной части предложения. Польский перевод непосредственным образом указывает на получение информации благодаря использованию типичного для этой категории модусных рамок глагола знания-мнения *dowiedzieć się*. Кроме того, здесь замечаем несовпадение субъектов модусных рамок в русском и польском языках. В отрывке на русском языке говорящий передаёт чужие мысли, а в польском тексте говорящий субъект соответствует субъекту ментальной модусной рамки.

Анализ предложений с ментальными модусными рамками в исследуемом произведении и его переводе на польский язык показал разнообразие, с одной стороны, формальных средств их выражения, а с другой – семантических разновидностей обозначаемых ими

ментальных процессов. Неслучайно отмечается, что художественная литература «является важнейшим средством отражения особенностей не только национальной культуры, но и ментальности этноса, его национального характера»⁹. Таким источником национального характера является также исследуемый нами роман, который представляет картину российского общества после распада СССР. Передать данные характеристики в неискажённом виде – это большой вызов для переводческой работы. Вместе с тем мы обнаружили случай перевода, который повлиял на разные аспекты ментальной модусной рамки. Различия в переводе могут иметь характер незначительных модификаций, однако в отдельных случаях отмечается и существенное изменение ментальных модусных рамок в переводе. Некоторые переводческие решения меняют структуру модусной рамки, делая её более правильной с точки зрения языкового оформления и более удобной в восприятии для читателя, однако лишая её разговорного характера с присущими ему спонтанностью, динамизмом и эмоциональностью. Наряду с этим в польском переводе обнаруживаются дополнительные элементы ментальных модусных рамок, которые уточняют представляемый ментальный процесс и иногда привносят в их значение добавочные смыслы. В анализируемых нами текстах мы обнаружили также примеры перевода предикатов ментальной модусной рамки, в котором был использован эквивалент с другим семантическим наполнением, что, в свою очередь, повлияло на характеристику и восприятие модусной рамки.

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony problemowi sposobu tłumaczenia modalnych z języka rosyjskiego na język polski. Wykorzystane w artykule przykłady pochodzą z powieści rosyjskiej pisarki Ludmiły Pietruszewskiej *Номер Один, или В садах других возможностей* i jej polskiego tłumaczenia. Przedmiotem szczególnej uwagi była analiza ram modalnych, których

⁹ Р.Р. Чайковский, Н.В. Вороневская, Е.Л. Лысенкова, Е.В. Харитонова: *Художественный перевод как вид межкультурной коммуникации. Основы теории*. Москва 2016, с. 7.

przekład na język polski wpłynął na ich semantyczno-strukturalną charakterystykę.

Резюме

Целью настоящей статьи является анализ примеров способа перевода ментальных модусных рамок. Источником иллюстративного материала послужил роман Людмилы Петрушевской *Номер Один, или В садах других возможностей*, а также его польский перевод, осуществлённый Ежи Чехом. В работе показано, каким образом перевод влияет на характеристику и значение ментальной модусной рамки, а также на её структуру.

Summary

The article is devoted to the problem of the mental modus frames from Russian into Polish. The subject of the analysis is translation by Jerzy Czech of the novel by Lyudmila Petrushevskaya *Number One, or In the Gardens of Other Possibilities*. The article analyzes how translation can affect the structure and characteristics of a modus frames.

Marta Dargiewicz
Uniwersytet Śląski w Katowicach

HARWARDZKI MODEL NEGOCJACJI TRANSLACYJNYM ŚRODOWISKIEM TŁUMACZA

*Aby dostać to, czego chcemy, musimy negocjować.
Wolniej w jednych, a szybciej w innych miejscach
piramidy władzy powstają sieci negocjacji.
Ta cicha rewolucja towarzysząca znacznie lepiej
znanej rewolucji wiedzy mogłaby być nazwana
rewolucją negocjacyjną¹.*

Negocjacje są w obecnym świecie powszechnym sposobem rozwiązywania konfliktów. Ich rola komunikacyjna tak wzrosła, że można je już niemal uznać za stałą aktywność językową, a w państwach o rozwiniętym systemie rynkowym wiedza z zakresu negocjacji zaliczana jest do podstawowego kanonu wykształcenia każdego menadżera, polityka czy działacza związkowego – dlatego temat ten zasługuje na pogłębioną refleksję naukową, zwłaszcza w przypadku tłumaczy, którzy z pewnością zanurzą się w swojej pracy w dyskurs negocjacyjny². Zapoznanie się z podstawową wiedzą z zakresu teorii negocjacji, jak również z zasadami i pojęciami harwardzkiego modelu negocjowania, stanowiącego główny model toczenia rozmów negocjacyjnych

¹ W. URY, R. FISCHER, B. PATTON: *Dochodząc do TAK. Negocjowanie poddawania się*. Warszawa 2016, s. 8.

² Postać tłumacza, jako członka zespołu negocjacyjnego, uwzględnia się w negocjacjach międzykulturowych i międzynarodowych. Więcej o negocjacjach tego typu: S. BIELEŃ: *Negocjacje w stosunkach międzynarodowych*, Warszawa 2013; R. R. GESTELAND: *Różnice kulturowe a zachowania w biznesie*. Warszawa 2000.

na całym świecie³, sprawi, że praca translacyjna będzie o wiele bardziej świadoma i efektywna.

CZYM SĄ NEGOCJACJE?

Wciąż brak jednej uniwersalnej definicji negocjacji – negocjacje są zjawiskiem komunikacyjnym tak różnorodnym, a jednocześnie interdyscyplinarnym, że zaznacza się to już na etapie uchwycenia ich wyznaczników. Tworzenie definicji jest uzależnione od dziedziny nauki, jaką zajmuje się badacz, ale i od położenia przez autora konkretnych akcentów. Przykładem może być propozycja Stanisława Bielenia, który w książce *Negocjacje w stosunkach międzynarodowych* wymienia kilka kryteriów pozwalających dzielić negocjacje na: konfliktowe, decyzyjne, komunikacyjne, teleologiczne, interakcyjne oraz utylitarne⁴. Mając świadomość złożoności tematu, pokuszę się o stwierdzenie, że definicji negocjacji jest tyle, ilu badających je naukowców. Przedstawię zatem poniżej tylko niektóre, sformułowane przez autorytety w omawianej dziedzinie.

Roger Fisher, William Ury i Bruce Patton, twórcy harwardzkiego modelu negocjacji, przedstawiają w *Dochodząc do TAK. Negocjowanie bez poddawania się* następujące rozumienie terminu: „Negocjacje są podstawowym sposobem uzyskania od innych tego, czego chcemy. Jest to podstawowy zwrotny proces komunikowania się w celu osiągnięcia porozumienia, gdy ty i druga strona związani jesteście pewnego rodzaju interesami, z których jedno są wspólne, a inne przeciwstawne (a jeszcze inne po prostu różne)”⁵.

Willem Mastenbroek, holenderski teoretyk negocjacji i negocjator, w monografii *Negocjowanie*, która jest efektem dziesięciu lat pracy, stawia znak równości między negocjowaniem a strategią w przypadku spotkania się różnych, a czasami sprzecznych interesów dwóch stron od siebie współzależnych w takim stopniu, że „porozumienie byłoby dla obu stron korzystne. Strony nie zgadzają się, ale pragnęłyby osiągnąć porozumienie,

³ B. Brożek i J. Stelmach w *Negocjacjach* uznają harwardzki model negocjacyjny za najsłynniejszy i najwszechstronniej opracowany teoretycznie. Zob. B. BROŻEK, J. STELMACH: *Negocjacje*. Warszawa 2014, s. 23.

⁴ S. BIELEŃ: *Negocjacje w stosunkach międzynarodowych*. Warszawa 2013, s. 34.

⁵ W. URY, R. FISCHER, B. PATTON: *Dochodząc do TAK...*, s. 22–23.

ponieważ zarówno brak rozwiązania, jak i współzawodnictwo byłyby dla obu niekorzystne”⁶.

Dość prostą definicję negocjacji podaje Zbigniew Nęcki w *Negocjacjach w biznesie*, który uznaje je za sekwencję wzajemnych posunięć prowadzących do osiągnięcia w miarę korzystnego rozwiązania konfliktu interesów⁷.

Jacek Kamiński w opracowaniu *Negocjowanie. Techniki rozwiązywania konfliktów* widzi negocjacje jako złożony proces rozwiązywania konfliktu, w którym dwóch lub więcej uczestników o częściowo sprzecznych interesach rozmawia o dzielących ich różnicach i próbuje znaleźć wspólne rozwiązanie⁸. Kamiński zaznacza, że powyższa definicja nie wyczerpuje tematu, określa również składowe sytuacji negocjacyjnych. Do negocjacji dochodzi według niego, gdy: 1) występuje konflikt interesów między stronami, 2) nie ma określonych procedur rozwiązania konfliktu lub z różnych przyczyn są niemożliwe lub trudne do zastosowania, 3) strony preferują poszukiwanie porozumienia, 4) strony są współzależne⁹.

Podejścia badaczy, ich doświadczenia przy stole negocjacyjnym bywają różne, jednak punkty wspólne, które możemy wyabstrahować w poszczególnych propozycjach definiowania pojęcia, zawsze oscylują wokół występującego między uczestnikami sporu konfliktu stanowiącego wyzwanie – celem teoretycznie jest porozumienie¹⁰, co zwykle przychodzi stronom z trudnością. Autorzy harwardzkiego modelu negocjacji proponują nowatorskie podejście do negocjacji, które nie są już spotkaniem wrogów, lecz szanujących się przeciwników – mających odmienne racje, ale wspólny problem.

⁶ W. MASTENBROEK: *Negocjowanie*. Warszawa 1996, s. 16.

⁷ Z. NĘCKI: *Negocjacje w biznesie*. Kraków 1995, s. 16.

⁸ J. KAMIŃSKI: *Negocjowanie. Techniki rozwiązywania konfliktów*. Warszawa 2007, s. 16.

⁹ Tamże, s. 17.

¹⁰ Należy zaznaczyć, że porozumienie może być szeroko rozumiane i że nie każda rozmowa negocjacyjna prowadzi do porozumienia – zdarza się przecież i tak, że negocjacje są zrywane. Szczególnym przypadkiem w poruszonym kontekście są jednak negocjacje kryzysowe. Policjant i sprawca mają zazwyczaj tak sprzeczne interesy, że trudno zachodzącą między nimi interakcję nazwać „porozumieniem”. O wiele bardziej sprawdza się wtedy stwierdzenie, że celem negocjacji jest znalezienie rozwiązania występującego między stronami konfliktu.

HARWARDZKI MODEL NEGOCJACYJNY

Lata siedemdziesiąte w Stanach Zjednoczonych upływały pod znakiem recesji gospodarczej i niepokojów ludności podsycanych klęską podczas wojny wietnamskiej, która zakończyła się po osiemnastu latach walk w roku 1971¹¹. Wydarzenia w kraju uświadomiły społeczeństwu amerykańskiemu, jak pilne jest znalezienie sprawdzonej formuły rozwiązywania konfliktów oraz jak duże znaczenie ma wykorzystywana w sporach wiedza psychologiczna¹².

Wychodząc naprzeciw tym potrzebom, Roger Fisher, William Ury i Bruce Patton, naukowcy różnych dziedzin, rozpoczynają na Wydziale Prawa Uniwersytetu Harvarda w Cambridge pracę nad modelem prowadzenia rozmów negocjacyjnych – pierwsze ich spotkanie ma miejsce w roku 1977¹³, a już cztery lata później, w roku 1981, ukazuje się ich wspólna książka, która staje się światowym bestsellerem¹⁴. Autorzy tworzą tzw. Harvardzki Program Negocjacyjny, prowadzą Harvardzkie Seminarium Negocjacyjne, a proces negocjacyjny badają w Harvard Law School do dziś (dopełnieniem pierwszego opracowania, rozwinięciem i uzupełnieniem myśli badaczy jest kolejne: *Odchodząc od NIE. Negocjowanie od konfrontacji do kooperacji*)¹⁵.

Sukcesu obu książek, które stały się kultowe nie tylko w środowisku zawodowych negocjatorów, ale i czytelników zainteresowanych tematem, należy upatrywać, jak sądzę, w zupełnej zmianie sposobu postrzegania sporu. Punkt ciężkości w sytuacji negocjacyjnej przenosi się z walczącego „ja” na

¹¹ O stanie gospodarki w Stanach Zjednoczonych w latach siedemdziesiątych można przeczytać w opracowaniach: R. REAGAN: *Moja wizja Ameryki*. Warszawa 2004, s. 153 lub K. KĘCIEK: *Bomba zegarowa Reagana*. <http://www.przeglad-tygodnik.pl/pl/artykul/bomba-zegarowa-reagana>, [dostęp: 18.03.2012].

¹² W roku 1972 Irving Janis, psycholog z Uniwersytetu w Yale, opublikował swoją pracę, w której opisał tzw. syndrom myślenia grupowego (w trakcie badań przeanalizował politykę zagraniczną Stanów Zjednoczonych, w tym atak na Pearl Harbor, inwazję w Zatoce Świń oraz wojnę wietnamską). Wiedza dotycząca zachowań ludzi w grupie wykorzystywana jest podczas negocjacji. Zob. I. JANIS: *Victims of Groupthink: A Psychological Study of Foreign-Policy Decisions and Fiascoes*. Boston 1972.

¹³ W. URY, R. FISCHER, B. PATTON: *Dochodząc do TAK...*, s. 25.

¹⁴ Pierwsze polskie wydanie ma miejsce dziewięć lat później, w roku 1990.

¹⁵ W. URY, R. FISCHER, B. PATTON: *Odchodząc od Nie. Negocjowanie od konfrontacji do kooperacji*. Warszawa 1995.

„my” – uczestnicy negocjacji są tak samo ważni; to prawdziwie etyczne podejście do negocjacji zgodne z ideą poszanowania granic, czyli asertywności¹⁶, co jest niezwykle ważne w dobie sporów religijnych i politycznych. Tłumacz będący członkiem zespołu negocjacyjnego pracującego według harwardzkiego modelu negocjacji, znajdzie się więc w środowisku translacyjnym, w którym ta idea powinna być realizowana na każdym etapie rozmów.

ZASADY HARWARDZKIEGO MODELU NEGOCJACJI

Harwardzki model negocjacyjny bywa również nazywany negocjacjami rzeczowymi, negocjacjami wokół meritum lub negocjacjami opartymi na zasadach, co nawiązuje do opracowanych przez zespół naukowców reguł stanowiących fundament ich koncepcji – zasady obowiązują w przebiegu całego procesu negocjacyjnego, na który składają się: 1. analiza, 2. planowanie, 3. techniczna rozmowa wstępna, 4. otwarcie rozmowy (pogawędka towarzyska), 5. dyskusja, 6. zakończenie¹⁷. Autorzy zalecają także (co jest wskazówką dla tłumaczy), aby w trakcie trwania negocjacji szukać okazji do nieformalnych spotkań i odradzają zbyt pospieszne opuszczenie miejsca rozmów; paradoksalnie wiele transakcji jest zawieranych właśnie po ich oficjalnym zamknięciu¹⁸.

Pierwsza z zasad nakazuje: „**oddziel ludzi od problemu**”¹⁹ i znajduje swój wyraz w najważniejszym narzędziu negocjatora, czyli w języku. Wspomnianego oddzielenia dokonuje się właśnie za pomocą języka, który może wyrażać opinie lub fakty – w modelu zalecane są te ostatnie zachowania komunikacyjne. Mówienie o faktach i o własnych emocjach (interesy emocjonalne stoją zawsze przed celami merytorycznymi!) sprawia, że nie negujemy rozmówcy – nasz przeciwnik nie czuje się atakowany i w związku z tym sam nie przechodzi do ataku.

¹⁶ Przyjmuję za Brené Brown, że asertywność to nie tylko sztuka mówienia „nie”. To zbiór zachowań i postawa życiowa polegająca na uczciwym, otwartym, lecz stanowczym wyrażaniu własnego „ja” (uczucia, postawy, wartości) przy jednoczesnej gotowości na odrębność i granice drugiej osoby. Zob. B. BROWN: *Rosnąc w siłę*. Warszawa 2015, s. 128.

¹⁷ W. URY, R. FISCHER, B. PATTON: *Dochodząc do TAK...*, s. 44.

¹⁸ Tamże, s. 73.

¹⁹ Tamże, s. 47.

Dobrze ilustruje powyższą zasadę przykład, w którym jedna z osób formułuje komunikat oceniający: „W tej waszej firmie wszystko stoi na głowie! Nikt nie jest za nic odpowiedzialny. Nie ma tu nikogo, kto odpowiada za dostawę?”. Gdyby zastosować pierwszą zasadę, można by tę samą treść ująć inaczej: „Kiedy nie możemy ustalić osoby odpowiedzialnej za realizację dostawy, czuję się zagubiony. Co stoi na przeszkodzie, żeby taką osobę wyznaczyć?”²⁰.

Druga zasada otrzymała postać: **„skoncentruj się na interesach, a nie na stanowiskach”**²¹ i wiąże się z dwoma ważnymi pojęciami teorii negocjacji. Termin interes (psychologiczny) jest utożsamiany z najważniejszymi ludzkimi potrzebami, które motywują przeciwników do wejścia w konflikt i leżą u podstaw artykułowanych przez nich wprost stanowisk, gdzie stanowiskiem będzie wyrażone zdanie rozmówcy na dany temat²². Stanowisko można więc porównać do wierzchołka góry lodowej – sedno sporu ukrywa się pod powierzchnią i to właśnie do niego należy dotrzeć²³. Ujawnia się tu głębia omawianego modelu negocjowania traktującego tak naprawdę o negocjowaniu potrzeb (np.: potrzeby wolności, szacunku, uznania, bezpieczeństwa) i tym samym nawiązującego do piramidy potrzeb Abrahama Maslowa²⁴.

²⁰ Podawane przeze mnie przykłady rozmów zostały wymyślone na potrzeby tekstu.

²¹ Tamże, s. 75.

²² O roli interesów w sporze pisał także amerykański mediator, Christopher W. Moore. Stworzył on tzw. koło konfliktu, które opisuje rodzaje konfliktów. Por. C. W. MOORE: *The Mediation Process*. New Jersey 1986.

²³ Autorzy *Dochodząc do Tak. Negocjowanie bez poddawania się* wskazują m.in. na rolę zadawania pytań, które prowadzą do odsłonięcia interesu rozmówcy, jak również na znaczenie przyjętej w rozmowie postawy. „Tak długo, jak dyskutujesz w przyjazny, uczciwy sposób bez wzajemnego zrzucania winy za różnice w postrzeganiu, może to pozwolić na zrozumienie siebie niezbędne, aby druga strona poważnie potraktowała twoje słowa i *vice versa*”. Zob. W. URY, R. FISCHER, B. PATTON: *Dochodząc do TAK...*, s. 58.

²⁴ Negocjator nieustannie nawiązuje w swojej pracy do tzw. piramidy potrzeb. Jest ona ilustracją teorii motywacji, zwanej też koncepcją hierarchicznej struktury potrzeb, amerykańskiego psychologa humanistycznego, Abrahama Maslowa (powstała w latach 40. i 50. XX wieku). Teoria zakłada, że człowiek może wzrastać, rozwijać się, realizując swoje potrzeby – od tych prostych i podstawowych (fizjologicznych) do potrzeb wyższych. Zasada działania piramidy jest jednak taka, że potrzeby wyższe nie

Aby uwypuklić różnicę między stanowiskiem a interesem posłużę się przykładem negocjacji pracowniczych²⁵. Pracownik w rozmowie z przełożonym wyraża swoje stanowisko, domagając się podwyżki: *Chciałbym prosić o dwieście złotych podwyżki. Jeśli jej nie otrzymam, składam wypowiedzenie*. Przełożony może zapytać: *Dlaczego domaga się pan wzrostu płacy?* Pracownik, który teraz zastosowałby zasadę harwardzką, mógłby odpowiedzieć, odwołując się do swojej potrzeby psychicznej (interes): *Podczas ostatniego wzrostu płac byłem jedyną osobą, której pensja nie wzrosła. Czuję się pominięty i niedoceniony, a pracuję więcej niż inni*.

„Staraj się znaleźć możliwości, dające korzyści obu stronom”²⁶ – to trzecia zasada negocjacyjna modelu harwardzkiego, która zachęca do znalezienia jak największej liczby rozwiązań (np. metodą burzy mózgów)²⁷, stworzenia akceptowalnych wariantów rozwiązania, jak również określenia wspólnych interesów²⁸, co przemawia za kreatywnością i elastycznością modelu. Tym samym różnice nie muszą dzielić, mogą stać się znakomitymi „środkami płatniczymi”. Ilustracją niech będzie rozmowa, w której jedna z osób oznajmia: *Jesteśmy skłonni zejść z ceny o dwadzieścia procent, jeżeli zgodzicie się na odroczone płatności*. Drugi uczestnik negocjacji (po wcześniejszym nazwaniu swojego interesu, którym jest potrzeba uznania) może odpowiedzieć: *Zgadzamy się na trzymiesięczne odroczone płatności, jeśli wyeksponujecie nasz towar na głównej półce*.

Odwołanie się do obiektywnej rzeczywistości opisuje czwarta zasada negocjacyjna: **„nalegaj na stosowanie obiektywnych kryteriów”**²⁹ wyrażająca przekonanie, że negocjacje nie powinny być konfrontacją woli jej

mogą zostać zrealizowane, jeśli nie zaspokoimy potrzeb niższych. Zob.: A. MASŁOW: *Motywacja i osobowość*. Warszawa 2013 oraz A. MASŁOW: *W stronę psychologii istnienia*. Poznań 2004.

²⁵ Negocjacje pracownicze, w odróżnieniu od negocjacji zbiorowych, dotyczą indywidualnego sporu między pracownikiem a pracodawcą. Zob. S. BORKOWSKA: *Negocjacje zbiorowe*. Warszawa 1997, s. 19.

²⁶ W. URYS, R. FISCHER, B. PATTON: *Dochodząc do TAK...*, s. 94.

²⁷ Metoda burzy mózgów została opracowana przez Amerykanina Alexa Osborna w roku 1936; jest techniką kreatywnego znajdowania rozwiązań i tworzenia pomysłów bez autocenzury w pierwszym etapie ich powstawania. Zob. T. PROCTOR: *Twórcze rozwiązywanie problemów*. Gdańsk 2002, s. 127–140.

²⁸ W. URYS, R. FISCHER, B. PATTON: *Dochodząc do TAK...*, s. 118.

²⁹ Tamże, s.123.

uczestników, ale rzeczową wymianą zdań opartą o czynniki obiektywne – te ostatnie należy wspólnie ustalić. Kryterium obiektywne cechuje niezależność od woli rozmówców, zasadność, akceptowalność przez każdą ze stron oraz praktyczność (np.: cena rynkowa, efektywność, koszty, stan techniczny, inflacja, przepisy prawne, precedens, tradycja, etyka, zasada równego traktowania, ocena eksperta, dane naukowe, zasada wzajemności, siatka płac, itd.)³⁰.

TEORIA NEGOCJACJI. POJĘCIA

Autorzy harwardzkiego modelu negocjacji posługują się szeregiem pojęć, których zrozumienie znacznie usprawni przebieg procesu translacyjnego. Najważniejsze z terminów to: BATNA, dolna linia, obszar, kompromis oraz impas. Dwa pierwsze pojęcia mają charakter autorski, zostały utworzone przez Rogera Fishera, Williama Ury'ego oraz Bruce'a Pattona i to od nich rozpoczne.

BATNA stanowi akronim utworzony od angielskiej frazy *best alternative to a negotiated agreement*, co w tłumaczeniu oznacza: najlepsza alternatywa dla negocjowanego porozumienia³¹. Jak czytamy w *Dochodząc do TAK...* BATNA „jest kryterium, w stosunku do którego należy oceniać każdy z proponowanych warunków porozumienia”³². W praktyce pojęcie to sprowadza się do planu B nadającego rozmówcy rzeczywistą siłę negocjacyjną, zależną przede wszystkim od tego, na ile może on sobie pozwolić na nieosiągnięcie porozumienia. Błędem jest jednak opracowywanie kilku wyjść awaryjnych; skuteczna BATNA to jedno konkretne wyjście awaryjne, opracowane w najdrobniejszych szczegółach.

Termin „**dolna linia**” dotyczy ustalania w negocjacjach granic (cenowych, ale i mentalnych) i można go rozumieć dwojako: „Gdy coś kupujesz, dolna linia to najwyższa cena, jaką jesteś skłonny zapłacić. Jeżeli sprzedajesz, dolna linia to najniższa oferta, jaką zaakceptujesz”³³. Dolna linia chroni negocjatora przed uleganiem presji i zapobiega poddaniu się, należy bezwzględnie ją wytyczyć na etapie przygotowania do rozmów.

³⁰ W. URY, R. FISCHER, B. PATTON: *Dochodząc do TAK...*, s. 123–140.

³¹ Tamże, s. 141.

³² Tamże, s. 145.

³³ Tamże, s. 142.

Pojęcie **obszaru** bywa używane w teorii negocjacji wymiennie ze słowem *kwestia* i oznacza tematy, które planuje się omówić w trakcie negocjacji. Ich wynotowanie na etapie przygotowania bardzo ułatwia pracę i porządkuje proces negocjacyjny (np.: *kwestia dostawy*, *kwestia reklamacji*, *kwestia uszkodzonego podłoża*, itp.)³⁴.

Kompromis jest słowem wytrychem, często nadużywanym podczas negocjowania i zdradzającym niewiedzę nakłaniających do niego zainteresowanych. Sprawdza się w wyjątkowych sytuacjach, a wprawni negocjatorzy odwołują się do niego zazwyczaj wtedy, kiedy postanawiają zawrzeć porozumienie czasowe³⁵. Kompromis jest zupełnie odmiennym rozwiązaniem sytuacji konfliktowej niż porozumienie – oznacza brak zadowolenia po każdej ze stron, gdy tymczasem porozumienie dotyczy rozstrzygnięć, które satysfakcjonują każdego z przystępujących do stołu negocjacyjnego³⁶.

Ostatnim ważnym pojęciem – zachodzącym w przypadku niemal każdego rozmów negocjacyjnych – jest pojęcie **impasu**, który nazywa się także martwym punktem negocjacji. Prowadzi do niego brak gotowości na ustępstwa połączony z podważaniem zasadności zdania rozmówcy i atakami personalnymi. Impas oznacza postrzeganie przez negocjatorów sytuacji konfliktowej jako nieposiadającej rozwiązania³⁷.

TŁUMACZENIE – WYZWANIE

Praca tłumacza w negocjacjach jest nietrywialnym zadaniem, wymagającym nie tylko opanowania wiedzy o danej kulturze i jej zastosowania w praktyce, ale również zapoznania się ze słownictwem charakterystycznym dla dyskursu negocjacyjnego.

Joan Mulholland, autorka wyczerpującego studium języka negocjacji, wymienia następującą hierarchię leksyki charakterystycznej dla tego typu

³⁴ A. NIEMCZYK, M. KĘDZIERSKI: *O negocjacjach i negocjatorach*. Gliwice 2015.

³⁵ Tamże, s. 187.

³⁶ Różnicę między kompromisem a porozumieniem przedstawia często przytaczana w środowisku negocjatorów historyjka o dwóch siostrach chcących podzielić jedną pomarańczę – siostry wybrały kompromis i przecięły owoc na pół, z tym że jedna potrzebowała skórki do wypieków, druga zamierzała wycisnąć z pomarańczy sok. Zob. W. URY, R. FISCHER, B. PATTON: *Dochodząc do TAK...*, s. 95.

³⁷ Zob. D. WITCZAK-ROSZKOWSKA: *Realizacja negocjacji*. W: *Ekonomiczne podstawy negocjacji*, Red. H. JASTRZĘBSKA-SMOLAGA. Warszawa 2007, s. 89–107.

rozmów: wyrazy, które występują w języku codziennym; wyrazy właściwe dla formalnej procedury negocjacyjnej (słownictwo dotyczące teorii negocjacji) oraz wyrazy tworzące język zawodowy negocjujących zespołów³⁸.

Wykorzystywany podczas negocjowania zasób słów, jak pisze Joan Mulholland, odnosi się więc także do rodzaju negocjacji, z którymi przyjdzie się zmierzyć tłumaczowi³⁹. W zależności od przedmiotu i podmiotu rozmów, ich celów, nastawienia rozmówców do sytuacji negocjacyjnej, relacji między stronami, postawy negocjatorów oraz zasięgu ich oddziaływania wyróżnia się rozmowy negocjacyjne: handlowe, gospodarcze, biznesowe, administracyjne, pracownicze, zbiorowe, polityczne, dyplomatyczne, międzykulturowe, międzynarodowe, policyjne oraz kryzysowe⁴⁰. Dla osoby tłumaczącej jest to kolejna podpowieź co do czekających ją lingwistycznych wyzwań, tym razem podpowieź sugerująca zapoznanie się ze słownictwem zawodowym, charakterystycznym dla danej dziedziny negocjacji.

Tak przygotowany tłumacz może stanąć twarzą w twarz z adresatami i nadawcami tekstów negocjacyjnych i stanowić między nimi niezbędne spoiwo.

Streszczenie

Artykuł stanowi opis środowiska translacyjnego rozmów negocjacyjnych opartych o harwardzki model negocjacji – autorka wychodzi od definicji negocjacji, wyjaśnia zasady działania harwardzkiego modelu negocjacji oraz najważniejsze pojęcia (interes a stanowisko, dolna granica, impas, obiektywne kryteria, BATNA), po czym dokonuje krótkiej charakterystyki słownictwa

³⁸ J. MULHOLLAND: *The Language of Negotiation*. 1991, s. 27.

³⁹ Do tej pory nikt z badaczy nie pokusił się o pełną klasyfikację odmian negocjacji, w literaturze wymienia się natomiast poszczególne bloki negocjacji. Poniższe zestawienie jest mojego autorstwa, odnotowałam w nim znane mi odmiany złożone według wymienionych w tekście kryteriów, ale szczegółowe opisanie rodzajów negocjacji wymagałoby osobnego opracowania. Uważam jednak, że do listy powinno się również dołączyć negocjacje prywatne – negocjacje dotyczą prawie każdej sfery działalności człowieka, która umożliwia uaktywnienie się jego woli.

⁴⁰ M. DARGIEWICZ: *Rozmowa negocjacyjna jako gatunek mowy*, „Świat i Słowo. Filologia. Nauki społeczne. Filozofia. Teologia” 2018/(30), nr 1, s. 179–194.

negocjacyjnego, z jakim przychodzi się zmierzyć tłumaczom w procesie translacyjnym.

Резюме

Настоящая статья – это описание переводческой среды переговоров, на основе гарвардской модели переговоров. Автор начинает с определения переговоров, выясняет принципы гарвардской переговорной модели, а также самые важные понятия (интерес и позиция, нижний предел, тупик, объективные критерии, BATNA), после чего представляет краткую характеристику переговорной лексики, с которой сталкиваются переводчики в процессе перевода.

Summary

The article describes the translation environment of negotiation talks based on the Harvard negotiation model - the author starts from the definition of negotiations, explains the rules of operation of the Harvard negotiation model and the most important concepts (interest and position, lower limit, impasse, objective criteria, BATNA), and then briefly characterizes the negotiation vocabulary which translators have to face in the translation process.

ANALIZA GRAMATYCZNA TEKSTÓW PRAWNYCH I PRAWNICZYCH (NA MATERIALE POLSKIEJ I SŁOWACKIEJ USTAWY O PRAWIE LOTNICZYM)

Wprowadzenie

Zarówno polskie jak i słowackie prawo lotnicze posługuje się językiem prawnym. Język tekstów prawnych charakteryzuje się specyficzną leksyką, składnią oraz abstrakcyjnym charakterem norm prawnych¹. Zgodnie z przyjętą przez Macieja Zielińskiego kategoryzacją, język prawa dzieli się na język prawny i język prawniczy. Pierwszy z nich jest językiem przepisów oraz norm prawnych, z kolei drugi – językiem praktyki prawniczej (orzecniczej a także pozaorzecniczej) oraz nauki². Tym samym językiem prawnym nazywamy język, za pomocą którego tworzymy prawo. Jest to język prawodawcy, który reguluje akty prawa powszechnie obowiązującego w każdym państwie. Zgodnie z poglądem Wróblewskiego normodawca prawny nie jest tylko osobą, która tworzy dekrety, rozporządzenia czy zarządzenia. Według niego jest nim każdy, kto stanowi przepisy prawne³. Należy podkreślić, że *przepis prawa* jest zwrotem językowym, który wskazuje lub narzuca pewien sposób postępowania, który jest wyszczególniony w tekstach prawnych, na przykład: paragraf, artykuł, czy ustęp⁴. Ponadto w języku prawnym pojawia się wiele nazw, które mogą oznaczać to samo co w języku naturalnym – mogą modyfikować znaczenie nazwy w języku naturalnym oraz nazwy, które nie będą mieć swoich odpowiedników w języku

¹ M. IMRICOVÁ, M. TUREČKOVÁ: *Lingvistická analýza právnych textov*. Prešov 2015, s. 12-15.

² A. JOPEK-BOSIACKA: *Przekład prawny sądowy*. Warszawa 2009, s. 18-19.

³ B. WRÓBLEWSKI: *Język prawny i prawniczy*, „Polska Akademia Umiejętności, Prace Komisji Prawniczej” 1948, nr 3, s. 54.

⁴ J. NOWACKI, Z. TOBOR: *Wstęp do prawoznawstwa*. Kraków 2007, s. 21.

naturalnym⁵. Wskutek tego w języku prawnym występują definicje legalne, które określają znaczenie wyrazów użytych w aktach prawnych. Częstym zabiegiem ustawodawcy jest umieszczanie ich w słowniczku ustawowym na początku danego aktu, aby umożliwić prawidłową interpretację użytego pojęcia. W języku prawnym występują także zwroty niedookreślone, takie jak: *społeczna szkodliwość czynu, czynność niecierpiąca zwłoki, pozostawianie we wspólnym pożyciu* oraz klauzule generalne, np.: *zasady współżycia społecznego, dobra wiara*. Dzięki takim określeniom ustawodawca pozostawia pewną swobodę decyzyjną dla władzy sądowniczej. W przypadku rozstrzygnięcia danej sprawy sąd może dokonać wykładni rozszerzającej wskazanych pojęć. Ponadto ciekawym zjawiskiem jest to, że te same wyrazy w różnych dziedzinach prawa mogą być odmiennie interpretowane. Język prawniczy jest natomiast używany przez prawników, którzy wydają orzeczenia sądowe czy decyzje administracyjne⁶. Jest to także język, którym posługują się osoby mówiące o prawie. Przykładem języka prawniczego jest wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie⁷.

Ze względu na złożoność i objętość tematu, dotyczącego przekładu tekstów prawnych, w dalszej części artykułu zostanie dokonana analiza, której celem jest charakterystyka języka specjalistycznego oraz wskazanie na podobieństwa i różnice występujące w języku polskim oraz słowackim w zakresie prawa lotniczego. Wszystkie przykłady zostały opracowane na podstawie Ustawy z dnia 3 lipca 2002 r. Prawo lotnicze⁸.

Charakterystyka polskiego języka specjalistycznego w prawie lotniczym

a) użycie czasowników modalnych:

musieć

Koordynator **musi** spełniać
następujące warunki:

⁵ W. MACIEJEWSKI: *Próba semiotycznej analizy współczesnego języka prawnego*. W: *Współczesny język prawny i prawniczy*. Warszawa 2007, s.120.

⁶ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/jezyk-prawny-i-prawniczy;3917947.html> [dostęp: 26.03.2019].

⁷ Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 20 kwietnia 2017 roku, VII SA/Wa 835/16, LEX nr 2289654.

⁸ Ustawa prawo lotnicze z dnia 3 lipca 2002 r., Dz. U. 2002 Nr 130 poz. 1112, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20021301112/U/D20021112Lj.pdf> [dostęp: 26.03.2019].

móc

Przewodniczącym Komisji **może** zostać osoba posiadająca co najmniej trzyletnie doświadczenie w badaniu zdarzeń lotniczych.

b) inne czasowniki wyrażające pewien nakaz:

pozwalać

Koszt lub wpływ na środowisko **nie pozwala** na podział lub powielenie.

postanowić

Licencja **nie może być** wydana osobie, w stosunku do której prokurator **postanowił**

c) użycie konstrukcji typu biernego:

jest zobowiązany

Na żądanie Prezesa Urzędu każdy dostawca usług związanych z obsługą pasażerów niepełnosprawnych **jest zobowiązany** do przedstawienia szczegółowej informacji

jest uprawniony

W zakresie nadzoru Prezes Urzędu **jest uprawniony** do:
1) żądania udzielenia przez koordynatora wszelkich wyjaśnień i informacji dotyczących jego działalności;

d) kategoria osoby:

wydaje - 3 osoba liczby pojedynczej, czas teraźniejszy, tryb oznajmujący

W zakresie udzielonego upoważnienia podmiot upoważniony **wydaje** w imieniu Prezesa Urzędu decyzje administracyjne niezbędne dla wykonywania przekazanych czynności.

e) konstrukcje powtórzeniowe:

przewóz lotniczy

regularnym **przewozem lotniczym** jest **przewóz lotniczy**, jeżeli w każdym locie miejsca w [...]

f) rozbudowane zdania:

Ekspertowi za udział w pracach Komisji oraz sporządzanie opinii lub ekspertyzy przysługuje wynagrodzenie ustalane w umowie cywilnoprawnej, którego wysokość uzależnia się od charakteru prowadzonego badania zdarzenia lotniczego i jego złożoności.

W polskiej ustawie o prawie lotniczym występuje wiele zdań pojedynczych rozwiniętych, złożonych oraz wielokrotnie złożonych. Zdania złożone są zdaniami, które mają więcej orzeczeń. Według Renaty Grzegorzczukowej zdaniem złożonym jest ciąg wypowiedzeń, które są ze sobą powiązane stosunkiem składniowym⁹. Dzielimy je na zdania złożone współrzędnie oraz podrzędnie. Z kolei, zdaniami wielokrotnie złożonymi są zdania, w których znajdziemy więcej niż dwa orzeczenia¹⁰.

*Protokół kontroli **podpisuje** także kierownik kontrolowanej jednostki lub osoba przez niego upoważniona albo kontrolowana osoba fizyczna.*

Zdanie pojedyncze rozwinięte, występuje tylko jedno orzeczenie

*Jeżeli wnioskowana czynność urzędowa, o której mowa w ust. 1, **nie odbędzie się lub zostanie przerwana** z przyczyn, za które odpowiedzialny jest wnioskodawca, zobowiązany jest on do zwrotu kosztów poniesionych przez Urząd.*

Zdanie współrzędnie złożone, rozłączne, spójnik **lub**, występują dwa orzeczenia

g) użycie rozbudowanych definicji terminów prawnych, które są zamieszczone w słowniczku ustawowym: zgodnie z polskim prawem lotniczym **przewoźnikiem lotniczym** jest podmiot uprawniony do wykonywania przewozów lotniczych na podstawie koncesji – w przypadku polskiego przewoźnika lotniczego, lub na podstawie

⁹ R. GRZEGORCZYKOWA: *Wykłady z polskiej składni*. Warszawa 2011, s. 88.

¹⁰ P. BĄK: *Gramatyka języka polskiego*. Warszawa 1984, s. 403-404.

odpowiedniego aktu właściwego organu obcego państwa – w przypadku obcego przewoźnika lotniczego¹¹. Kolejnym przykładem z polskiej ustawy jest definicja **lotniska**. Zgodnie z nią jest to *wydzielony obszar na lądzie, wodzie lub innej powierzchni w całości lub w części przeznaczony do wykonywania startów, lądowań i naziemnego lub nawodnego ruchu statków powietrznych, wraz ze znajdującymi się w jego granicach obiektami i urządzeniami budowlanymi o charakterze trwałym, wpisany do rejestru lotnisk*¹². Oprócz terminów użytych w słowniczku ustawowym, w treści aktu prawnego znajdują się też pojęcia, które mogą mieć swoje odpowiedniki w języku słowackim: Przez **wypadek lotniczy** rozumie się zdarzenie związane z eksploatacją statku powietrznego, które zaistniało od chwili, gdy jakakolwiek osoba weszła na jego pokład z zamiarem wykonania lotu, do momentu, gdy wszystkie osoby znajdujące się na pokładzie opuściły ten statek powietrzny¹³.

- h) użycie wyrażen i zwrotów charakterystycznych dla aktów prawnych: *chyba że prawo to stanowi inaczej, Polską ustawę karną stosuje się do, bez zbędnej zwłoki, o których mowa w przepisach ustawy z dnia 12 lutego 2009 r.*
- i) występowanie imiesłowów – w polskiej ustawie o prawie lotniczym występują zarówno imiesłowy przymiotnikowe jak i przysłówkowe, co ma odzwierciedlenie w przedstawionej poniżej tabeli.

kierując się

przewoźnika lotniczego do zapewnienia świadczenia usług przewozu lotniczego, spełniających określone wymogi co do ciągłości, regularności, zdolności przewozowej i taryf, których przewoźnik

¹¹ Ustawa prawo lotnicze z dnia 3 lipca 2002 r., Dz. U. 2002 Nr 130 poz. 1112, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20021301112/U/D20021112Lj.pdf> [dostęp: 26.03.2019].

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

lotniczy nie spełniałby, **kierując się** jedynie interesem handlowym

j) użycie form bezosobowych czasownika:

zabrania się	Zabrania się używania na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej statku powietrznego, który nie posiada ważnego świadectwa zdatności do lotu, pozwolenia na wykonywanie lotów dla statków powietrznych kategorii specjalnej
wykonywać	mogą wykonywać starty z tych lądowisk i lądowania na tych lądowiskach w następujących celach
stanowić	mogą stanowić zagrożenie bezpieczeństwa tego statku

Charakterystyka słowackiego języka specjalistycznego w prawie lotniczym

W słowackiej ustawie o prawie lotniczym można odnaleźć specyficzną terminologię oraz zwroty. Biorąc pod uwagę powyższe, jest zasadne dokonać ich podziału na kilka grup. Została ona dokonana na podstawie ustawy Zákon z 2. apríla 1998 o civilnom letectve (letecký zákon) a o zmene a doplnení niektorých zákonov¹⁴:

a) użycie czasowników modalnych (*modálne slovesa*):

musiet' (musieć)	Let sa musí vykonať tak, aby nebola
chciet' (chcieć)	ktorý chce využívať služby na mieru

b) użycie czasowników zwrotnych (*zvratné slovesa*):

rozumiet' sa (rozumie się)	Incidentom sa rozumie ,
-----------------------------------	--------------------------------

¹⁴ Słowackie Prawo lotnicze, Zákon z 2. apríla 1998 o civilnom letectve (letecký zákon) a o zmene a doplnení niektorých zákonov, <https://www.slov-lex.sk/pravne-predpisy/SK/ZZ/1998/143/20161231> [dostęp: 26.03.2019].

c) użycie charakterystycznej terminologii prawniczej¹⁵:

<i>uzavrieť zmluvu</i> (zawrzeć umowę)	<i>uzavrieť zmluvu o poistení zodpovednosti za škodu spôsobenú prevádzkou lietadla a plniť ju</i>
--	---

d) użycie konstrukcji typu biernego:

je právne záväzný (jest prawnie wiążący)
je povinný (jest zobowiązany)

Cechą charakterystyczną języka specjalistycznego użytego w aktach prawnych jest użycie konstrukcji typu biernego, która wskazuje na obowiązek lub uprawnienie do wykonania danej czynności.

e) imiesłowy przymiotnikowe bierne:

<i>zabezpečiť</i> (zabezpieczyć)	<i>zabezpečený priestor, ktorý nie je</i>
<i>potrebovať</i> (potrzebować)	<i>je potrebný súhlas Dopravného úradu.</i>

f) kategoria osoby:

<i>Ustanoviť</i> (ustanowić)	<i>Rozdelenie vzdušného priestoru a pravidiel letania platné pre civilné letectvo ustanoví všeobecne záväzný právny predpis, ktorý vydá ministerstvo po dohode s ministerstvom obrany</i>
------------------------------	---

g) użycie zwrotów charakterystycznych dla aktów prawnych:

Słowacki	Polski
<i>Podľa tohto zákona</i>	<i>Według tej ustawy</i>
<i>podľa odseku 4</i>	<i>Według czwartego punktu</i>
<i>možno usporiadať len na základe</i>	<i>Na podstawie</i>

Poprzez użycie charakterystycznych zwrotów prawnych, akt prawny staje się bardziej formalny.

¹⁵ Szerzej: V. JUCHNIEWICZOVÁ, G. ZORIČÁKOVÁ, M. PAPIERZ: *Słownik terminologii prawniczej i ekonomicznej, polsko-słowacki*. Warszawa 2008.

- h) powtórzenia wyrazów:

Vzdušný priestor Slovenskej republiky (ďalej len „vzdušný priestor“) je prístupný za podmienok ustanovených týmto zákonom, všeobecne záväznými právnymi predpismi vydanými na jeho základe a medzinárodnými zmluvami, ktorými je Slovenská republika viazaná.

W słowackim prawie lotniczym występuje wiele powtórzeń. Jest to spowodowane tym, że ustawodawca chce być precyzyjny, opisując dany stan prawny. Pominięcie już użytego wcześniej pojęcia może spowodować złą interpretację danego przepisu. Stąd też mówimy o funkcjonalności stosowania powtórzeń w języku prawnym i prawniczym.

- i) rozbudowane zdania:

Tento zákon upravuje vykonávanie letov lietadiel vo vzdušnom priestore Slovenskej republiky podľa pravidiel lietania platných pre civilné letectvo, v oblasti civilného letectva spôsobilosť a oprávnenia členov leteckého personálu, spôsobilosť lietadiel a iných výrobkov leteckej techniky, vedenie registra lietadiel, zriaďovanie a prevádzkovanie letísk a leteckých pozemných zariadení, vykonávanie leteckej dopravy, leteckých prác a iného podnikania v civilnom letectve, ochranu civilného letectva, pôsobnosť orgánov štátnej správy a ukladanie sankcií.

Cechą charakterystyczną słowackiego języka prawnego są rozbudowane zdania. Powyższy przykład pokazuje, że w jednym zdaniu znajduje się wiele szczegółowych informacji. W ten sposób ustawodawca chce być precyzyjny w określeniu danego prawa czy zakazu. W słowackiej ustawie występują zdania złożone, które są połączeniem dwóch niezależnych od siebie zdań pojedynczych, będących w zależności logicznej.

- j) zdanie współrzędnie złożone, zdanie przeciwstawne:

Lietajúce športové zariadenia sa do registra lietadiel spravidla nezapisujú, ale môžu sa podľa rozhodnutia Dopravného úradu predpísaným spôsobom evidovať.

- k) użycie rozbudowanych definicji terminów prawnych zamieszczonych w słowniczku ustawowym - w słowackiej ustawie takim przykładem jest definicja przewoźnika lotniczego:

Leteckým dopravcom je právnická osoba alebo fyzická osoba vykonávajúca za odplatu¹⁾ leteckú prepravu cestujúcich, batožiny, poštových zásielok alebo nákladu a je držiteľom osvedčenia leteckého prevádzkovateľa a licencie na vykonávanie leteckej dopravy¹⁶.

- 1) użycie form bezosobowych czasownika:

Vykonať (wykonać, odbywać)

Let sa musí **vykonať** tak, aby nebola ohrozená bezpečnosť cestujúcich a posádky lietadla, iných lietadiel, osôb a majetku na zemi a aby sa zabezpečila ochrana životného prostredia pred hlukom a emisiami zo znečisťujúcich látok z lietadiel.

Podsumowanie

W trakcie procesu tłumaczenia można napotkać wiele problemów wynikających na przykład z braku ekwiwalentu danego terminu. Jednakże każdy tłumacz stara się, aby odnaleźć termin w języku docelowym, który odpowiada temu samemu pojęciu w języku źródłowym¹⁷. Jeżeli jednak nie jest możliwe, aby wskazać wyraz o tym samym znaczeniu w obu językach, można zastosować ekwiwalent opisowy. Należy podkreślić, iż ekwiwalentów opisowych nie powinno się stosować często. Negatywnym aspektem ich używania jest rozbudowana konstrukcja czy brak zwięzłości¹⁸. W przypadku tekstów prawnych na tłumacza czeka nie lada wyzwanie, ponieważ musi posiadać wiedzę na temat języka specjalistycznego, używanego w danym akcie prawnym. Ponadto podczas procesu przekładu należy pamiętać o podobieństwach i różnicach, wynikających ze struktury danych języków. W przypadku analizowanego języka polskiego oraz słowackiego konieczne jest zwrócenie uwagi na odmienną rekcję czasownika, różnice w składni czy w łączliwości rzeczowników z przypadkami oraz szyk odmienny przydawki

¹⁶ Słowackie Prawo lotnicze, Zákon z 2. apríla 1998 o civilnom letectve (letecký zákon) a o zmene a doplnení niektorých zákonov, <https://www.slov-lex.sk/pravnepredpisy/SK/ZZ/1998/143/20161231> [dostęp: 26.03.2019].

¹⁷ D. KIERZKOWSKA: *Tłumaczenie prawnicze*. Warszawa 2002, s. 101.

¹⁸ Tamże, s. 122.

z podmiotem. Tłumacz musi pamiętać o tych różnicach podczas przekładu tekstów, aby uniknąć błędów i nie odbiec zbyt daleko od tekstu oryginału.

Streszczenie

Autorka artykułu opisuje terminologię specjalistyczną z polskiego prawa lotniczego oraz słowackiego prawa lotniczego. Metodologia badań sprowadza się do własnych obserwacji analizowanych tekstów. W pracy zastosowano metodę porównawczą, której celem jest ustalenie pokrewieństwa oraz różnic między językami. W artykule są omówione aspekty związane z aktami prawnymi, językiem prawnym oraz prawniczym czy terminologią. Z kolei w drugiej części artykułu pojawia się analiza terminów używanych zarówno w polskim jak i słowackim prawie lotniczym.

Резюме

Автор статьи описывает специальную терминологию из польского авиационного права и словацкого авиационного права. Методология исследования сводится к собственным наблюдениям анализируемых текстов. В работе используется сравнительный метод, целью которого является установление родства и различий между языками. В статье рассматриваются аспекты, связанные с правовыми актами, юридическим языком и терминологией. В свою очередь, во второй части статьи дается анализ терминов, используемых в польском и словацком авиационном законодательстве.

Summary

The author of the article describes specialist terminology from Polish aviation law and Slovak aviation law. Research methodology boils down to own observations of the analyzed texts. The work will use a comparative method, the aim of which is to establish kinship and differences between languages. The article will discuss aspects related to legal acts, legal language, and terminology. In turn, in the second part of the article there will be an analysis of terms used in both Polish and Slovak aviation law.

O PRZEKŁADZIE PARATEKSTÓW W POLSKICH WYDANIACH POWIEŚCI BORISA AKUNINA

Grigorij Szałowicz Czchartiszwili, skrywający się pod pseudonimem Boris Akunin, stał się rozpoznawalnym autorem za sprawą kryminałów, akcja których rozgrywa się na przełomie XIX i XX wieku. Swoją twórczość podzielił na cykle, określane przez niego „projektami”. Należy zauważyć, że „projekty” te wpisują się w nurt postmodernistycznej literatury, co nie pozwala ich zaklasyfikować wyłącznie jako produktów kultury masowej. W rezultacie, w odróżnieniu od kryminałów większości autorów, powieści Akunina ocenia się jako literaturę na wyższym poziomie¹.

Lekkość pióra w połączeniu z przemyślaną koncepcją przełożyła się na teksty obfitujące w artystyczne atrybuty, które mogą być analizowane, począwszy od płaszczyzny literaturoznawczej, poprzez językową realizację, aż do sposobu ich oddania w przekładzie. Wśród nich wyróżnia się m.in.: styl, prowadzenie gry z czytelnikiem dzięki zastosowaniu intertekstualnych odniesień, humoru i oryginalnych nazw własnych czy odpowiednie wykorzystanie paratekstów. Ostatni wymieniony element będzie przedmiotem niniejszego artykułu i zostanie zanalizowany na podstawie porównania z polskimi przekładami książek Akunina.

Termin *paratekst* został wprowadzony do teorii literatury w 1987 roku przez francuskiego naukowca Gerrarda Genetta i oznacza elementy, które sprawiają, że dany tekst staje się książką w rozumieniu produktu adresowanego do czytelników².

¹ J. LUBOCHA-KRUGLIK, O. MAŁYSA: *Potyczki z przekładem, czyli Akunin po polsku*. W: *Kultura popularna a przekład*. Red. P. FAST. Katowice 2005, s. 91.

² А.Ф. ИБРАЕВА: *Паратекст и интерпретация: практический анализ (на материале произведения А. Кристи «Sparkling cyanide»)*, „Международный научно-исследовательский журнал” 2016, nr 4, s. 137.

Aleksandr Kołotow zauważa, że Gennett, w zależności od ich autora, dzieli parateksty na dwie podstawowe grupy. Do pierwszej włączamy parateksty autograficzne, czyli tworzone przez pisarza. Druga to parateksty alograficzne. Ich autorami są inne osoby pracujące nad daną książką, np.: redaktor, wydawca³, a w przypadku przekładu – tłumacz (przypisy tłumacza).

Punktem wyjścia dla analizy w niniejszym artykule będzie zagadnienie nazwy cyklu Akunina, poświęconego przygodom detektywa Erasta Fandorina. Jak wiadomo, żadna książka nie może obejść się bez okładki i strony tytułowej – również te elementy odnoszą się do paratekstowej przestrzeni. Zbiór powieści o Fandorinie został nazwany *Новый Детективъ*. Autor wykorzystał zapis charakterystyczny dla języka rosyjskiego sprzed reformy rosyjskiej ortografii w latach 1917-1918. Polegała ona na rezygnacji z użycia niektórych liter:

- literę Ъ/ъ (*jać*) zastąpiła litera E/e (pol. *je*);
- literę Ѳ/ѳ (*fita*) zastąpiła litera Ф/ф (pol. *ef*);
- literę І/і (*i z kropką*) zastąpiła litera И/и (pol. *i*).

W wyniku reformy znak *jer* (ѣ) przestał być pisany na końcu wyrazów po twardej spółgłosce⁴, a jego użycie zostało zredukowane do funkcji rozdzielającej (ros. *разделительный твёрдый знак*).

W tytule cyklu obserwujemy użycie jera według zasad sprzed reformy, jednak szczególną uwagę przykuwa fakt, że „stary” zapis został zestawiony z rosyjskim przymiotnikiem *новый* (pol. *nowy*). Tego rodzaju przeciw-stawność motywów stanowi jeden ze sposobów kreowania świata karnawalizacji w tekstach należących do nurtu postmodernistycznego. Ponadto w twórczości Akunina obecne są również inne typy antynomicznych połączeń, m.in.: stylu wysokiego z niskim, elitarnego z masowym, elementów religijnych z codziennymi (sacrum i profanum), a także powiązanie czasu historycznego ze współczesnym⁵.

³ А.А. КОЛОТОВ: *Паратекстуальный подход в современном литературоведении*. W: *Филология и лингвистика: современные тренды и перспективы исследования*. Краснодарск 2011, s. 37.

⁴ *Календарь событий*, <https://www.calend.ru/events/5355/> [dostęp: 28.01.2019].

⁵ О. МАЛЫСА: *Карнавальный мир детективов Бориса Акунина в польских переводах*. W: *Пространство перевода*. Red. J. LUBOCHA-KRUGLIK, O. MAŁYSA. Katowice 2016, s. 61.

Ostatni z wymienionych motywów okazuje się interesujący z punktu widzenia przywołanego przykładu, ponieważ zapis leksemu *детективъ* nawiązuje do czasu historycznego, czyli okresu sprzed reformy ortografii, a nawet sprzed rewolucji. Co więcej, jeżeli zestawzić przymiotnik *новый* ze wspomnianym okresem, to nasuwa się następujące pytanie: co „nowego” miał na myśli autor? „Coś nowego” w literaturze z perspektywy współczesności, czy też „coś nowego” z punktu widzenia czasu akcji powieści, czyli przełomu XIX i XX wieku (przez niektórych uważanego za schyłek epoki nowożytnej)?

Niestety w przekładzie na język polski owa zabawa autora z czytelnikiem nie została zachowana, na co zwróciły uwagę autorki artykułu *Potyczki z przekładem, czyli Akunin po polsku*: „w polskim wydaniu czytelnik jest pozbawiony tego intrygującego nadtytułu. Próbą zastąpienia go jest slogan reklamowy „Kryminał retro wysokiej próby”, którego przesłanie jest jednak jednoznaczne i zapowiada tylko nawiązanie do przeszłości. Możliwość swobodnej interpretacji zostaje więc znacznie ograniczona”⁶.

Aspekt ten został przywołany ze względu na to, że do tej pory na polskim rynku pojawiły się różne wydania powieści wchodzące w skład danego cyklu. Autorki przytoczonego cytatu wykorzystały książkę wydaną w 2003 roku. Warto jednak zwrócić uwagę na wydanie z 2014 roku⁷. Na jego okładce, w miejscu, w którym w oryginale znajduje się nadtytuł *Новый детективъ*, pojawia się informacja *Cykl z Erastem Fandorinem*. O ile wariant *Kryminał retro wysokiej próby*, dzięki wprowadzeniu przymiotnika *retro*, odsyła do czasu przeszłego (choć nie w pełni odpowiadającemu opisywanemu w powieściach Akunina okresowi, bowiem *retro* wzbudza skojarzenia z drugą i trzecią dekadą XX wieku), to wykorzystanie neutralnej nominacji *Cykl z Erastem Fandorinem* nie ma nic wspólnego z grą znaczeń zawartą w rosyjskiej wersji.

⁶ J. LUBOCHA-KRUGLIK, O. MAŁYSA: *Potyczki z przekładem, czyli Akunin po polsku*. W: *Kultura popularna a przekład*. Red. P. FAST. Katowice 2005, s. 93.

⁷ Należy podkreślić, że chodzi tutaj o wydanie książki *Azazel*, która stanowi pierwszą część cyklu przygód o detektywie Fandorinie.

Zainteresowanie może wzbudzać także okładka dwunastej części cyklu, zatytułowanej *Нефритовые четки*, która została przełożona na język polski jako *Nefrytowy różaniec*. Na polskim rynku pojawiła się książka z grafiką odpowiadającą rosyjskiemu wydaniu w czarno-białej tonacji. Właśnie na niej, zamiast pierwotnego *Kryminał retro wysokiej próby* czy też nowszego *Cykl z Erastem Fandorinem*, odnajdujemy napis: *Ponad pół miliona sprzedanych egzemplarzy*. Paratekst autograficzny zastąpiono alograficznym, a nazwę cyklu pominięto. Ten nadtytuł może co najwyżej wskazywać na popularność Akunina oraz jego powieści, lecz nie nawiązuje do głównego bohatera cyklu – Erasta Fandorina. Niniejszy paratekst może być rozpatrywany w charakterze chwytu marketingowego skierowanego na zwrócenie uwagi potencjalnego czytelnika, niezaznajomionego jeszcze z tekstami Akunina.



Od lewej: wydanie w języku oryginału z tytułem cyklu stylizowanym na rosyjski sprzed reformy ortografii, następnie – polskie wydanie ze zneutralizowanym tytułem „Cykl z Erastem Fandorinem”, ostatnie – polskie wydanie, w którym paratekst autograficzny zastąpiono alograficznym.

Należy także zwrócić uwagę na polski wariant tytułu dwunastej części cyklu przełożonego przez Ewę Rojewską-Olejarczuk (dotyczy to każdego wydania). Z jednej strony był on adaptowany do katolickich realiów, w związku z czym *четки* przełożono jako *różaniec*. Ponadto mamy tutaj do czynienia z konkretyzacją, ponieważ leksem „четки” nie odnosi się wyłącznie do prawosławnej modlitwy „Господи, помилуй”, ale jest dowolnym

przedmiotem w formie sznurka z kuleczkami i/lub węzłkami wykorzystywanym w celu liczenia modlitw w różnych religiach⁸. Różaniec (w języku rosyjskim *розариѹ*) oznacza natomiast rodzaj sznura modlitewnego używanego podczas konkretnego katolickiego nabożeństwa (tj. nabożeństwa różańcowego).

Biorąc pod uwagę trudności mogące wyniknąć przy próbie zachowania w polskim przekładzie stylizacji rosyjskich słów na manierę sprzed reformy (zarówno ze strony wizualnej jak i ortograficznej), należy przyjrzeć się cyklowi nazwanemu *Провинциальный детективъ*, który opisuje perypetie mniszki Pelagii.

Oprócz *jera* we wspomnianym nadtytule pojawia się litera *i* (ros. «и» *десятиричное*), która nie występuje we współczesnym języku rosyjskim. W tym przypadku polski przekład nie odzwierciedla zamysłu Akunina, ponieważ w nominacji *Kryminał prowincjonalny* nie zauważamy niczego nadzwyczajnego dla współczesnego języka polskiego, w którym litera *i* to standardowy znak alfabetu łacińskiego.

W niniejszym cyklu, będącym trylogią, nie odnajdujemy żadnych trudności w przekładzie na język polski tytułów oddzielnych książek składających się na dany zbiór powieściowy. Wynika to z braku niestandardowych dla współczesnego języka rosyjskiego zapisów. Każdy z nich został utworzony według uporządkowanego i przemyślanego schematu:

imię głównej bohaterki (Pelagia) + spójnik u + przymiotnik określający kolor + określany rzeczownik.

Przytoczymy przykłady tytułów wraz z ich tłumaczeniem na język polski:

1. *Пелагия и белый бульдог* – *Pelagia i biały buldog*;
2. *Пелагия и черный монах* – *Pelagia i czarny mnich*;
3. *Пелагия и красный петух* – *Pelagia i czerwony kogut*.

Dalsza część artykułu jest poświęcona kolejnemu cyklowi powieści, który wyróżnia się na tle pozostałych – każda z tworzących go części nazwana jest filmem. W rosyjskim wydaniu pojawia się leksem, który wyszedł

⁸ Д.Л. ПОКРОВСКИЙ: *Краткий словарь православных терминов*. <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/kratkij-slovar-pravoslavnyh-terminov-pokrovskij/339> [dostęp: 28.01.2019].

z powszechnego użycia – *фильма* (forma rodzaju żeńskiego współczesnego rzeczownika *фильм*). Dla „filmu na papierze” paratekst może stanowić istotne uzupełnienie. Informacja na temat powiązań powieści ze sztuką filmową pojawia się zarówno na okładkach, jak i kartach tytułowych książek. Jest także przekazana czytelnikom polskiego wydania pt. *Bruderszaft ze śmiercią* (tłum. Piotr Fast) poprzez umieszczenie objaśnienia dotyczącego literackiej koncepcji Akunina, na tylnej okładce:

«Смерть на брудершафт» – название цикла из 10 повестей в экспериментальном жанре «роман-кино», призванном совместить литературный текст с визуальностью кинематографа⁹.

W jedynej polskiej edycji cyklu, wydanej przez Wydawnictwo Replika, powyższy paratekst tłumaczony jest na dwa sposoby. Pierwszy z nich obserwujemy w książce otwierającej cykl (mieszczą się w niej dwie powieści-filmy), kiedy paratekst, w porównaniu z wersją w tekście wyjściowym, został uzupełniony o dodatkowe informacje:

Bruderszaft ze śmiercią to cykl dziesięciu historii utrzymanych w eksperymentalnej konwencji „powieści-filmu”, która ma na celu połączenie tekstu literackiego z wizualnością dzieła filmowego. Całość opowieści skupia się na rywalizacji pomiędzy wywiadami rosyjskimi i niemieckimi w czasie i wojny światowej. Wyborny humor, odmalowana w najdrobniejszych szczegółach epoka i doskonale skonstruowana fabuła tylko potwierdzają kunszt pisarski Borisa Akunina¹⁰!

I druga wersja, występująca w kolejnych polskich częściach cyklu:

Druga¹¹ odłona cyklu Bruderszaft ze śmiercią to kolejne dwie mini powieści utrzymane w eksperymentalnej konwencji „powieści-filmu”, która ma na celu połączenie tekstu literackiego z wizualnością dzieła filmowego¹².

⁹ Б. АКУНИН: *Смерть на брудершафт. Младенец и черт (фильма первая), Мука разбитого сердца (фильма вторая)*. Москва 2018, обложка.

¹⁰ В. АКУНИН: *Цикл „Bruderszaft ze śmiercią”: Мłокос и диавел, Cierpienie złamanego serca*. Zakrzewo 2015, okładka.

¹¹ W kolejnych częściach cyklu, we fragmencie, który został oznaczony tłustym drukiem, pojawiają się kolejne cyfry, np. *czwarta*, bądź *piąta i ostatnia już (odłona)* wskazująca na definitywne zakończenie cyklu.

Pierwszy przykład paratekstów wyjaśnia nie tylko to, dlaczego Boris Akunin używa wyrazu „фильма”. Odnajdujemy w nim również informacje na temat fabuły oraz czasu akcji (I wojna światowa), nieobecne w oryginale. Pozostałe parateksty¹³, pojawiające się w bardziej okrojonej wersji, są przekładem tych, z którymi zderza się czytelnik tekstu wyjściowego.

Niemale znaczenie można przypisać także stronom tytułowym powieści, które, odnosząc się do konkretnego „filmu”, pełnią rolę plakatów. Każda z nich została opracowana według identycznego schematu: po lewej i prawej stronie widoczne są kolumny z dodatkowymi ilustracjami, u góry widnieje informacja o numerze filmu. Pozostałe nazwy – tytuł, gatunek kryminału oraz osoby, które „pracują” przy jego realizacji – zostały zapisane z wykorzystaniem dawnych zasad rosyjskiej ortografii. Tytuły ujęte współczesnym językiem rosyjskim pojawiają się wyłącznie na okładce i pierwszej stronie. Ową tendencję zilustruje tabela przedstawiająca wybrane tytuły zestawione z ich przekładem na język polski:

Tytuł we współczesnym języku rosyjskim:	Tytuł z użyciem starej pisowni (rosyjskiej ortografii sprzed 1918 roku):	Przekład tytułu na język polski:
<i>Младенец и черт</i>	<i>Младенець и чортъ</i>	<i>Młokos i diabeł</i>
<i>Мука разбитого сердца</i>	<i>Мука разбитаго сердца</i>	<i>Cierpienie złamanego serca</i>
<i>«Мария», Мария...</i>	<i>«Марія», Марія...</i>	<i>„Maria”, Maria...</i>
<i>Ничего святого</i>	Brak ¹⁴	<i>Żadnych świętości</i>
<i>Гром победы, раздавайся!</i>	<i>Гром побѣды, раздавайся!</i>	<i>Grzmijcie, fanfary zwycięstwa!</i>
<i>Операция «Транзит»</i>	<i>Операція «Транзитъ»</i>	<i>Operacja „Tranzyt”</i>

¹² B. AKUNIN: *Cykl „Bruderschaft ze śmiercią”: Latający stół, Dzieci Księżycy*. Zakrzewo 2016, okładka.

¹³ Dotyczy to tomów 2-5.

¹⁴ Kwestia ta zostanie poruszona w dalszej części artykułu.



Strony tytułowe rosyjskojęzycznych wydań: po lewej stronie we współczesnej wersji, po prawej – w stylizowanej rosyjskiej wersji językowej (forma plakatu).

W przytoczonych powyżej przykładach kolejny raz można odnaleźć wykorzystywaną przez Akunina stylizację na archaiczny wariant języka rosyjskiego, która przejawia się poprzez użycie:

- jera (ѣ): *транзит* – *транзитѣ*;
- i z kropką («и» десятиричного): *операція* – *операціѧ*;
- litery jać (ѣ): *победы* – *побѣды*;
- zapisu jutowanej samogłoski ě jako o: *чѣрт* – *чортѣ*.

Oprócz tego autor używa archaicznej końcówki fleksyjnej dopełniacza w przymiotniku *разбитый* – zamiast współczesnego *-ого* (*разбитого*) pojawia się dawne *-аго* (*разбитаго*).

Opisane modyfikacje nie zostały oddane w tekście docelowym. Warto jednak zauważyć, że w języku polskim, w 1936 roku, czyli prawie dwadzieścia lat później, w porównaniu z reformą języka rosyjskiego doszło do podobnego zjawiska. Reforma w okresie międzywojnia wprowadziła nowe zasady dotyczące ortografii:

- wyrazy typu *Maria* zaczęto pisać wykorzystaniem litery i zamiast *j*. Zasada ta nie dotyczyła jednak słów, w których po *z*, *c*, *s* pojawia się litera *j*, np.: *diecezja*, *Francja*, *pasja*;
- zaczęto pisać *-ym* oraz *-ymi*;
- obce *-ke* przybrało formę *-kie*;
- w przypadku pisowni łącznej oraz rozłącznej zdecydowano, że przeważa pisownia rozłączna¹⁵.

Uwzględniając przedstawione powyżej informacje, można dojść do wniosku, że historia polskiej ortografii daje tłumaczowi możliwość stworzenia atmosfery archaicznego języka polskiego. Taka adaptacja jednak mogłaby nie spełnić oczekiwań odbiorcy tekstu docelowego. Jako przykład może posłużyć rosyjski tytuł powieści *Марія, Марія...* (*Мария, Мария...*), który w polskiej wersji, w pisowni sprzed 1936 roku, mógłby przybrać następującą formę: *Marja, Marja...* Chwył ten mógłby nie zostać w należyty sposób rozszyfrowany przez polskiego czytelnika, któremu zamierzona stylizacja paratekstu skojarzyłaby się z błędem ortograficznym. Pomimo utraconego kolorytu oryginału można uznać, że decyzja tłumacza była w tym wypadku w pełni uzasadniona.

Ponadto można zauważyć pewną niekonsekwencję w przypadku ósmej (*Ничего святого*¹⁶), a także dziesiątej powieści (*Батальон ангелов*¹⁷). Ich strony tytułowe nie nawiązują do afiszu. w związku z odejściem od tej formuły, nie zostały przedstawione tytuły i postaci w wersji stylizowanej na dawny język rosyjski. Nie został również określony gatunek konkretnego kryminału, ponieważ ta informacja pojawiała na stylizowanej stronie tytułowej.

¹⁵ [Polszczyzna.pl, https://polszczyzna.pl/historia-polskiej-ortografii/](https://polszczyzna.pl/historia-polskiej-ortografii/) [dostęp: 28.01.2019].

¹⁶ Tytuł w języku polskim: *Żadnych świętości*.

¹⁷ Tytuł w języku polskim: *Batalion aniołów*.

W cyklu *Bruderszaft ze śmiercią* (ros. *Смерть на брудершафт*) czytelnik zderza się z powszechnie znanymi gatunkami, których przekład nazw nie powoduje żadnych trudności. Należą do nich:

- *комедия* – *komedja*;
- *мелодрама* – *melodramat*.

Akunin oferuje swoim czytelnikom także nowe i nieznane dotąd (zarówno w sferze kryminałów czy innych powieści) gatunki. Ich przykładami są:

- *воздушные приключения* – *podniebne przygody*;
- *декадентский этюдъ* – *etiuda dekadenska*;
- *фронтальная зарисовка* – *szkic frontowy*.

Interesującym może okazać się fakt, iż w przekładzie na język polski powieści *Operacja «Tranzyt»* (ros. *Операция «Транзит»*) nazwę gatunku „предапокалиптическое” zachowano w rosyjskiej wersji językowej, co może okazać się nieczytelne dla polskiego odbiorcy nieposługującego się cyrylicą.

Zakończenie

Niniejszy artykuł sanowi wprowadzenie do dalszych badań związanych z przekładem paratekstów, które pojawiają się w powieściach Borisa Akunina i ich polskich przekładach. W ramach zakończenia należy jeszcze raz podkreślić, że w wydaniach powieści rosyjskiego pisarza parateksty odgrywają bardzo ważną rolę. Właśnie dzięki nim czytelnik może od razu przejść do całkiem innego świata, osadzonego w czasie historycznym. Umożliwia to zamierzona przez autora stylizacja języka rosyjskiego na ten obowiązujący przed reformą z lat 1917-1918. Często wykorzystując litery *jać*, i z kropką czy też *jer* autor kreuje obraz, którego nie udało się przedstawić w polskich wydaniach powieści. Mimo to twórczość Borisa Akunina przyciąga uwagę czytelników nie tylko w Rosji, ale i w Polsce oraz innych zakątkach świata.

Streszczenie:

Parateksty w książkach Borisa Akunina odgrywają dużą rolę. Dzięki nim czytelnik może przejść do całkiem innego świata – do świata czasu przeszłego,

czyli tego z XIX i XX wieku. Odbywa się to w związku z kreacją języka przez Akunina na rosyjski sprzed reformy ortografii z lat 1917-1918. Autor wykorzystuje litery: Ъ, і, lub ъ, dzięki czemu stwarza niecodzienny obraz, którego niestety nie udało się przekazać w polskich wydaniach.

Резюме:

Паратексты в книгах Бориса Акунина играют очень важную роль. Именно благодаря им читатель может перейти в совсем другой мир – мир прошедшего времени. Это происходит, напр., в связи со стилизацией Акуниным русского языка на тот, который обязывал до реформы орфографии 1917-1918 годов. Автор, используя вышедшие из употребления буквы – "ять", "и десятиричное" и "ер", создает непривычный образ, которого, к сожалению, не удалось передать в польских изданиях книг.

Summary:

Paratexts in the Borisk Akunin's books play an important role. Thanks to them the reader can transfer himself to totally different world – from the pas time world – that is 19th and 20th century. It has place with the connection to the language creation which is made by Akunin into Russian before the orthographic reform from 1917- 1918. The author uses letters Ъ, і, or ъ. Thanks to that he sometimes makes an unusual picture which unfortunately was not conveyed in Polish editing.

SPECYFIKA PRZEKŁADU GIER WIDEO

Przeład gier wideo jest jedn z najmłodszych, ale jednocześnie najszybciej rozwijających się dziedzin przekładoznawstwa. Biorąc pod uwagę kompilacyjny charakter gier wideo, ich przeład zawiera w sobie zarówno elementy tłumaczenia audiowizualnego, specjalistycznego, jak i literackiego. Z uwagi na złooność i innowacyjność tego zagadnienia, przekładoznawcy nie są zgodni co do jego klasyfikacji i oceny, przez co doczekało się ono wielu różnych spojrzeń i prób definiowania. w poniższym artykule postaram się przybliżyć temat gier wideo oraz omówić najważniejsze podziały związane z ich przeładem.

Na początku warto zaznaczyć, że zwrot *gra wideo* to pojęcie dość ogólne, które można rozbić na części składowe, takie jak: *gra komputerowa*, *gra konsolowa*, *gra arcade* i *gra wideo*. Nazewnictwo jest tutaj ściśle związane z platform, na jakiej umiejscowiona jest dana gra. Na tej podstawie łatwo wywnioskować, że określenie *gra komputerowa* będzie używane w stosunku do gier działających na komputerze, *gra konsolowa* i *gra wideo* odnoszą się do gier, z których korzystamy za pomocą konsoli i telewizora, a *gra arcade* to taka, którą znajdziemy w salonie z automatami do gier¹. Mimo podanego wyżej podziału nazewnictwa w zależności od platformy używanej przez gracza, ogólnie przyjętym zwrotem używanym przez tłumaczy i przekładoznawców w odniesieniu do gier, w które można grać za pomocą zarówno komputera, jak i konsoli, jest właśnie *gra wideo*. Wynika to z faktu, że terminem tym określane są wszystkie gry, w których gracz wchodzi w interakcję za pomocą monitora komputera lub ekranu telewizora. Warto jednak zauważyć, że w języku potocznym, wśród graczy, a także na forach internetowych,

¹ E-J. KUIPERS: *Lokalizacja gier komputerowych – czyżby dziecinnie proste? Nowe perspektywy w szkoleniu tłumaczy pisemnych*, „Homo Ludens” 2010, nr 1/(2), s. 78.

hiperonimem zawierającym w sobie wszystkie rodzaje gier jest termin *gra komputerowa*².

Podstawowymi pojęciami dotyczącymi pracy z przekładem gier wideo czy też gier komputerowych są: *przekład i lokalizacja językowa*. W języku potocznym są one używane zamiennie, jednak według translatorsów przekład poszczególnych elementów gry, takich jak dialogi, polecenia czy grafiki tekstowe występujące w grze, są jedynie częścią składową lokalizacji³. *Lokalizacja językowa* jest zatem pojęciem bardziej obszernym. Wyjaśnić je można jako zbiór wielu różnych procesów, mający na celu przekształcenie oprogramowania gry stworzonej w kraju i języku wyjściowym, tak aby dostosować je do wymogów rynku kraju docelowego. Niesie to za sobą konieczność zmian nie tylko języka, ale również ustawień technicznych, a czasem nawet zmian fabularnych dostosowujących grę do kultury odbiorców⁴. Wynika z tego, że tłumacz musi przetłumaczyć nie tylko grę z języka wyjściowego na język docelowy, ale również zmienić lokalizację języka gry. Aby dokonać pełnej lokalizacji, należy odpowiednio osadzić wszystkie przetłumaczone elementy w kodzie programu⁵. Należy również zaznaczyć, że lokalizacja gier różni się od lokalizacji innych oprogramowań tym, że gracz jest związany z grą, przedstawionym w niej światem czy przebiegiem rozgrywki. Celem tłumacza jest również jak najwierniejsze przekazanie emocji i doświadczeń wywoływanych przez grę, w jej nowej, zlokalizowanej wersji. W związku z tak rozległą rolą tłumacza, niektórzy przekładoznawcy uważają, że przekład gier wideo jest hybrydą tłumaczenia audiowizualnego i tłumaczenia oprogramowania⁶ lub powinien stanowić odrębną kategorię tłumaczeniową⁷.

Lokalizacja jest tylko jednym z elementów powstawania tego złożonego źródła rozrywki, jakim jest gra wideo. Proces tworzenia gier zajmuje od roku do około trzech lat, a pracę można podzielić na pięć etapów.

² Tamże, s. 78.

³ E.-J. KUIPERS: *Lokalizacja...*, s. 80.

⁴ D. KUDEŁA: *Jak nie tłumaczyć gier na rosyjski. Analiza lokalizacji gry Książę i Tchórz z języka polskiego na język rosyjski*, „Homo Ludens” 2018, nr 1/(11), s. 137.

⁵ E. DRAB: *Gry wideo a przekład: Nowe pole badań w obrębie tłumaczenia audiowizualnego*, „Rocznik przekładoznawczy” 2014, nr 9, s. 104.

⁶ Tamże, s. 105.

⁷ D. KUDEŁA: *Jak nie tłumaczyć...*, s. 138.

Zaczyna się ona od ogólnej koncepcji danej gry oraz opracowania koncepcji marketingowej. Następnymi krokami są: napisanie scenariusza, stworzenie gry przez programistów i grafików oraz opracowanie dźwięku. Etap końcowy stanowią testy pod kątem rynkowym. Lokalizacja gry może się rozpocząć tuż po ukończeniu scenariusza, ale najczęściej swoją pracę tłumacze zaczynają, gdy gra jest już prawie gotowa⁸. Wiąże się to z presją czasu, ponieważ lokalizacje gry muszą być ukończone przed datą jej światowej premiery. Ogrom materiału do przełożenia oraz krótki czas na realizację zlecenia sprawia, że często nad jedną lokalizacją pracuje nie jeden, a kilku tłumaczy. Oprócz przymusu pracy zespołowej, krótkiego czasu na wykonanie zlecenia oraz znacznej ilości materiału do przełożenia (opracowania gier komputerowych liczą nawet do 3000–4000 stron⁹), kolejną niedogodnością dla tłumaczy jest fakt, że często nie mają oni możliwości obejrzenia danej gry. Okoliczność ta utrudnia podejmowanie ważnych dla prawidłowej lokalizacji decyzji translatorskich, co może powodować błędy w przekładach lub niedostosowanie tłumaczenia do realiów panujących w danej grze.

Jeśli chodzi o sam proces tłumaczenia gier wideo, wielu badaczy podkreśla, iż wysoką jakość lokalizacji może gwarantować sytuacja, kiedy tłumacz jest również graczem. Pomaga to zrozumieć i przełożyć nie tylko realia językowe oraz kulturowe języka wyjściowego i docelowego, ale również samą specyfikę medium, jakim jest gra komputerowa. Tę specyfikę charakteryzuje bardzo jasno ustalona struktura, w której jednocześnie dużą rolę odgrywają indywidualne decyzje gracza. Co za tym idzie, w wielu przypadkach fabuła gry będzie uzależniona właśnie od gracza, który może kształtować jej bieg na wiele różnych sposobów. Ten fakt wymusza na tłumaczu – oprócz znajomości języka wyjściowego i docelowego – posiadanie wiedzy na temat procesu powstawania i złożoności zasad funkcjonowania gry komputerowej. Mowa tutaj o takich aspektach, jak grywalność, a także struktura i zasady działania kodu źródłowego¹⁰. Grywalność tworzą: fabuła, postaci, logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy elementów występujących w grze i decyzji podejmowanych przez gracza, zasady rozgrywki oraz jej liniowość (możliwość

⁸ E.-J. KUIPERS: *Lokalizacja...*, s. 78.

⁹ E. DRAB: *Gry wideo...*, s. 104.

¹⁰ E.-J. KUIPERS: *Lokalizacja...*, s. 82–83.

poprowadzenia rozgrywki na kilka różnych sposobów)¹¹. Kodem źródłowym nazywamy z kolei zapis programu komputerowego, który został wykonany w określonym języku programowania. Dzięki niemu gracz może wydawać polecenia za pomocą myszki, klawiatury lub innych urządzeń zewnętrznych. Kod źródłowy zawiera elementy tekstu, które również muszą zostać oddane przez tłumacza. Trudność polega jednak na jego złożoności i bardzo rygorystycznych zasadach funkcjonowania – dodanie, usunięcie lub jakiegokolwiek niewłaściwe umiejscowienie znaku kodu może spowodować przerwanie gry lub nawet uszkodzenie komputera¹².

Praca tłumacza nad lokalizacją zależy również od tego, z jakim typem gry ma do czynienia. Gry wideo można podzielić w dwojaki sposób: pierwszej klasyfikacji dokonują programiści i gracze, a drugiej sami tłumacze. Pierwszy podział dokonuje się w zależności od typu gry – może być ona przygodowa, zręcznościowa, fabularna, symulacyjna, sportowa, logiczna, strategiczna lub edukacyjna¹³.

Gry przygodowe polegają na tym, że gracz wciela się w postać samotnego bohatera, na którego barkach spoczywa wykonanie kluczowej (np. dla losów świata) misji. Postać posiada określony zakres umiejętności, których gracz zazwyczaj nie może udoskonalać. Gry przygodowe wymagają od uczestnika logicznego myślenia i spostrzegawczości.

Drugą kategorię stanowią najpopularniejsze wśród graczy gry zręcznościowe, do których zaliczamy m.in. gry platformowe, strzelanki i bijatyki. Ten typ gier wymaga dużo spostrzegawczości, refleksu oraz szybkich reakcji na wydarzenia na ekranie, jak i logicznego myślenia.

Kolejny typ stanowią gry fabularne. Zaliczamy do nich te produkcje, w których gracz wciela się w rolę bohatera, ale w przeciwieństwie do gier przygodowych, ma możliwość rozwijania i ulepszania swojej postaci. Ten typ gier wymaga logicznego myślenia i przewidywania konsekwencji wyborów, jakich dokonujemy.

W grach symulacyjnych główną rolę odgrywa realizm. Celem gry jest, aby osoba wcielająca się w postać np. pilota samolotu lub kierowcy

¹¹ <https://www.gry-online.pl/slownik-gracza-pojecie.asp?ID=100> [dostęp: 19.07.2019].

¹² E.-J. KUIPERS: *Lokalizacja ...*, s. 83.

¹³ <https://www.erainformatyki.pl/rodzaje-gier-komputerowych.html> [dostęp: 22.07.2019].

samochodu, w jak największym stopniu poczuła „prawdziwość” przeżywanej na ekranie sytuacji. Co za tym idzie, duży wpływ ma tutaj jak najwierniejsze odzwierciedlenie praw fizycznych otaczającego nas świata.

Kolejną kategorię stanowią gry sportowe. Są one podobne do poprzednich, ponieważ w grupie tej kładzie się duży nacisk na realizm sytuacji, w których znajduje się gracz. Różnica polega jednak na tym, że w przypadku gier sportowych gracz wciela się w postać jakiegoś sportowca, np. piłkarza, siatkarza czy koszykarza.

Gry logiczne, jak sama nazwa wskazuje, wymagają od gracza logicznego myślenia. Polegają one na wykonywaniu ciągu zadań logicznych, które gwarantują nam przejście do następnego etapu, aż do ukończenia rozgrywki.

Wśród gier strategicznych możemy wyróżnić m.in.: taktyczne, ekonomiczne i wojenne. Podobnie jak w poprzedniej kategorii, wymagają one od gracza logicznego myślenia i podejmowania zaplanowanych decyzji.

Ostatnią grupą są gry edukacyjne przeznaczone głównie dla młodszych odbiorców. Są one formą nauki poprzez zabawę, uczą np. liczenia, języków obcych czy też poprawnej pisowni bądź gramatyki języka ojczystego.

Drugiego, nieformalnego podziału dokonują tłumacze podczas lokalizacji gier. Wyszczególnia się tutaj dwie kategorie: gry, które dają więcej swobody tłumaczeniowej i te, które pozostawiają jej mniej. Jest to podział bardzo ogólny, dokonywany w zależności od tego, czy dana gra powstała w oparciu o np. znaną książkę, film, wydarzenia historyczne czy dyscyplinę sportową. Gry inspirowane przytoczonymi elementami w znacznym stopniu ograniczają wolność pracy tłumacza. Oczywistym jest, że jeśli inspiracją była określona dyscyplina sportowa czy wydarzenia historyczne, tłumacz powinien zachowywać specjalistyczne słownictwo używane w tej czy innej dziedzinie, np. leksykę odpowiadającą danej dziedzinie sportowej czy też terminologię wojskową lub nazwy broni wykorzystywanej w danej epoce. Podobnie proces ten przedstawia się w przypadku, jeśli inspiracją jest znana powieść lub film. Oprócz poprawnej lokalizacji gry przed tłumaczem stoi wtedy dodatkowe wyzwanie – tłumaczenie musi zadowolić rzesze fanów danej książki lub produkcji filmowej. Wynika to z faktu, że świat przedstawiony w grze musi nawiązywać do wcześniejszych tłumaczeń pozycji będących jej inspiracją. Zmusza to tłumacza do zapoznania się z nimi i przekazania zastosowanej w nich terminologii, aby jak najlepiej odzwierciedlić realia ukazanego w grze

świata¹⁴. Przed takim zadaniem stanęli tłumacze, którzy pracowali nad lokalizacją gier na podstawie serii powieści Joanne Kathleen Rowling o Harrym Potterze czy sagi Andrzeja Sapkowskiego o Wiedźminie. W pierwszym przypadku tłumacze mieli dwa źródła, z których mogli czerpać: przekład książki na język docelowy oraz adaptacja filmowa, w drugim – tylko przekład powieści. Ważnym elementem przy pracy z takimi gramami jest, aby specyficzna terminologia (w tym przypadku magiczna – zaklęcia, nazwy eliksirów i składników magicznych) czy też nazwy własne (imiona i nazwiska bohaterów, nazwy miast i rzek) były ekwiwalentne zarówno w powieściach, filmach, jak i grach. Tłumacz nie może tutaj zdać się na swoją kreatywność, ale jest zobowiązany do rzetelnego i konsekwentnego poszukiwania słów i zwrotów zakorzenionych już w kulturze przekładu danego dzieła i podążania za nimi¹⁵.

Kolejną ważną kwestią w pracy nad lokalizacją określonej produkcji jest złożoność i rozległość zadań tłumacza, który oprócz znajdujących się w rozgrywce dialogów, musi przetłumaczyć również teksty towarzyszące fabule, ale nie będące jej główną częścią. W odróżnieniu od filmu, w tłumaczeniu gier komputerowych możemy wyodrębnić dwa poziomy: przekład fraz będących elementem rozgrywki i tych, które do niej nie należą. Do pierwszej grupy zaliczamy m.in.: interaktywne dialogi między postaciami, scenki będące przerywnikiem podczas rozgrywki oraz polecenia zadań, które gracz musi wykonać. W grupie tej znajdują się także informacje poboczne, będące uzupełnieniem fabuły, ukazaniem lokacji bohatera lub informacjami, które stanowią pomoc dla gracza¹⁶. W drugiej grupie znajdziemy takie elementy, jak opcje menu, m.in.: rozpoczęcie, zakończenie lub wstrzymanie rozgrywki, ustawienia głośności, języka czy także możliwość personalizacji przebiegu gry, jak np. wybór postaci, jej wygląd czy umiejętności. Do tej kategorii zaliczamy również instrukcję obsługi dołączaną do gry, opakowanie, hasła reklamowe oraz stronę internetową poświęconą konkretnej produkcji¹⁷.

Przejdźmy teraz do klasyfikacji gier wideo, która nie posiada – tak jak w przypadku innych dziedzin przekładu – jasno określonych ram. Podział ten

¹⁴ E.-J. KUIPERS: *Lokalizacja...*, s. 79 – 80.

¹⁵ Tamże, s. 79 – 80.

¹⁶ E. DRAB: *Gry wideo...*, s. 103.

¹⁷ E.-J. KUIPERS: *Lokalizacja...*, s. 80.

jest dla wielu przekładoznawców bardzo intuicyjny i trudny do sprecyzowania. Wielu badaczy zauważa w przekładzie gier wideo elementy występujące m.in. w przekładzie audiowizualnym, specjalistycznym (a konkretnie w przekładzie oprogramowań) czy literackim¹⁸. Co za tym idzie, przynależność lokalizacji gier do danego typu tłumaczenia nie jest jasno określona. Analizując badania przekładoznawców, możemy jednak wyłonić dwa najczęściej pojawiające się wnioski. Pierwszym z nich jest określanie lokalizacji gier komputerowych jako przekładu audiowizualnego o pewnych modyfikacjach, z podkreśleniem znajdujących się w nim elementów tłumaczenia specjalistycznego i literackiego¹⁹. Drugi zaś polega na uznaniu przekładu gier za odrębny typ tłumaczeń – przemawia za tym stwierdzenie, że jest to swego rodzaju hybryda przekładu audiowizualnego, specjalistycznego i literackiego. Związek tych trzech rodzajów tłumaczeń jest w tym przypadku tak silny i nierozzerwalny, że niektórzy z naukowców wyodrębniają go jako osobną grupę²⁰.

Podstawowym elementem, który cechuje zarówno przekład filmów, jak i gier wideo jest medium, jakim jest ekran telewizora bądź komputera. Gracz tak samo jak widz ma możliwość nie tylko słuchania lektora lub czytania napisów, ale również śledzenia akcji w sposób wizualny²¹. W razie konieczności daje to tłumaczom możliwość rezygnacji z tłumaczenia dosłownego, które jest często niemożliwe z przyczyn technicznych, takich jak ograniczenia miejsca lub czasu wyświetlania czy wypowiedzania danej kwestii. Dzięki temu, że gracz widzi na ekranie rozgrywającą się scenę, łatwiej jest mu zrozumieć jej kontekst czy też reakcję bohatera mimo braku pełnej ekwiwalencji tłumaczeniowej.

Cechami łączącymi tłumaczenie filmów i gier komputerowych są również ograniczenia techniczne. Podobnie jak filmy, gry wideo mogą być tłumaczone w dwojaki sposób – za pomocą dubbingu lub napisów. Każda z powyższych metod lokalizacji ma swoje wady i zalety. Przy użyciu dubbingu, tak jak w przekładzie dzieł filmowych, tłumacz jest ograniczony długością wypowiedzi bohatera oraz mimiką jego twarzy. Ważne przy tego rodzaju lokalizacji jest dopasowanie czasu przetłumaczonej kwestii do czasu

¹⁸ E. DRAB: *Gry wideo...*, s. 105 – 107.

¹⁹ E. DRAB: *Przekład gier wideo: Charakterystyka ogólna, uwarunkowania i perspektywy edukacyjne*, „Między oryginałem a przekładem” 2014, nr 25, s. 35.

²⁰ D. KUDEŁA: *Jak nie tłumaczyć...*, s. 137 – 138.

²¹ E. DRAB: *Gry wideo...*, s. 105.

wypowiedzi w języku oryginału i ruchu warg bohatera. Dzięki temu gracz nie odrywa się od toczącej się rozgrywki, co zdecydowanie ułatwia grę. Problemem może być tutaj jednak wierne oddanie kontekstu wypowiedzi wynikające z próby umiejscowienia danej kwestii w języku docelowym w „ustach” bohatera mówiącego w języku wyjściowym.

Określone ograniczenia wiążą się również z tłumaczeniem dokonanym za pomocą napisów. Pierwszą wadą tej metody są ograniczenia związane z czasem wyświetlania danego napisu i liczbą znaków, które mogą być jednorazowo pokazane na ekranie komputera²². Taka lokacja zmusza gracza do podzielenia swojej uwagi pomiędzy rozgrywkę i napisy pojawiające się na ekranie, co stanowi kolejną niedogodność. Może to być zwłaszcza uciążliwe przy grach o dynamicznej akcji, takich jak gry sportowe, zręcznościowe czy strzelanki²³.

Podobnie jak w przypadku przekładu filmowego, każda z podanych wyżej metod lokalizacji ma swoich zwolenników i przeciwników. Częstym zjawiskiem natomiast jest istniejący między napisami a dubbingiem wybór, który – o ile nie jest narzucony „z góry” przez producenta gry – może zależeć od indywidualnych preferencji gracza.

Lokalizacje gier wideo od przekładu filmów odróżnia to, że gra jest dostosowana do użytkownika, co ma wpływ na cały proces jej tłumaczenia. Personalizacja polega między innymi na tworzeniu kilku wariantów rozwiązań sytuacji przedstawionych w rozgrywce, dając graczowi możliwość kierowania dalszymi losami swojego bohatera. Pojawia się ona głównie w grach fabularnych zawierających rozbudowane psychologicznie postaci i obszerne listy dialogowe, gdzie ukazana jest konkretna historia. Sam przekład stanowi również jeden z etapów tworzenia gry, a nie jest – jak w przypadku filmu – dodawany do gotowego już produktu komercyjnego, co wpływa na efekt końcowy²⁴.

Jak można zauważyć, lokalizacja gier wideo jest młodą i szybko rozwijającą się dziedziną przekładu, a co za tym idzie, nie do końca zbadaną przez przekładoznawców. Ze względu na złożoność tego zagadnienia już samo jego zdefiniowanie nastęrcza wiele trudności. Badacze podzieleni są tutaj na

²² D. KUDEA: *Jak nie tłumaczyć...*, s. 137.

²³ E. DRAB: *Przekład gier wideo...*, s. 35 – 36.

²⁴ E. DRAB: *Gry wideo...*, s. 102.

skłonnych do włączenia lokalizacji do przekładu audiowizualnego i zwolenników utworzenia z niej osobnej grupy tłumaczeniowej. Lokalizacja, w przeciwieństwie do innych tłumaczeń, powstaje podczas produkcji dzieła, a nie po jego ukończeniu, przez co jest bardzo mocno ograniczona technicznie. Tłumacz podejmujący się tego trudnego zadania powinien zatem pamiętać o jego wielowymiarowości i specyficznym podejściu, co wymaga umiejętności spojrzenia na grę nie tylko oczami specjalisty językowego, ale również gracza i programisty.

Streszczenie

Artykuł zawiera ogólny zarys specyfiki przekładu gier wideo. Autorka wyjaśnia podstawowe pojęcia związane z lokalizacją, grywalnością, zasadami działania kodu źródłowego, jak i samym przekładem gier na inne języki. W pracy podjęto też próbę klasyfikacji lokalizacji do konkretnych kategorii tłumaczeniowych.

Резюме

В статье рассматривается специфика перевода видеоигр. Автор выясняет основные понятия, связанные с локализацией, общими правилами игры, принципами работы исходного кода, а также с переводом видеоигр на другие языки. Особое внимание в работе обращается на классификацию перевода игр.

Summary

The article concerns the specificity of video game translation. The Author explains the basic concepts related to the location, playability, principles of source code operation, as well as the translation of games into other languages. The article also describes attempts to classify locations for specific translation categories.

Ирина Григорьева
Лодзинский университет

ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ПОЭТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ НА БЛИЗКОРОДСТВЕННЫЕ И ОТДАЛЕННЫЕ ЯЗЫКИ (НА МАТЕРИАЛЕ *ПОЭМЫ ГОРЫ* МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ)

Перевод поэтического текста по праву считается одним из самых сложных видов перевода. Такой перевод отличается особенно субъективным характером, ведь каждый иначе интерпретирует и внедряет в родной язык поэтические образы и метафоры. Именно поэтому поэтические произведения особенно интересно рассматривать с точки зрения их адаптации для иноязычного читателя. Задача переводчика еще больше осложняется при переводе произведения на отдаленные языки ввиду того, что переводчик ограничен необходимостью передать содержание посредством иногда совершенно иной языковой формы, достоверно отображая при этом стиль оригинала. Однако следует признать, что такая избирательность в средствах, наряду с невозможностью время от времени найти непосредственные языковые и метрические эквиваленты, открывает простор для новых интерпретаций и нестандартных переводческих решений. Специфика перевода поэтических текстов осложняется еще и потому, что переводчик должен ввести произведение, насыщенное поэтическими образами, в контекст культуры, отличающейся от культуры оригинала, где определенные метафоры не только могут быть неизвестны, но также могут пониматься совершенно по-другому, а некоторые аллюзии могут остаться не распознанными. В связи с этим, следует обратить внимание на методы и приемы переводчиков, используемые для передачи идеи и образов, присутствующих в оригинальном тексте.

Особенно сложным поэтом для переводчиков является Марина Цветаева. Её тексты представляют собой трудность при переводе, поскольку они насыщены аллюзиями, игрой слов, метафорами. Кроме того, поэзия Цветаевой характеризуется сложным стихосложением и неординарным, «рваным» ритмом, тем не менее, придающим ей музыкальность. В то же время крайне важно передать самобытный характер её стихотворений в переводе, без чего читатель не сможет получить адекватное представление о творчестве поэтессы. Исследователи творчества Цветаевой отмечают новаторское использование ею особенностей русского языка, таких, как многозначность и аллитерация.

Прежде чем мы перейдем к конкретным примерам, следует подробнее остановиться на специфике перевода поэзии на языки близкородственные русскому, такие как польский, и отдаленные (на материале английского языка). Хотя, на первый взгляд, кажется, что перевод на близкородственные языки не должен вызывать у переводчиков особых затруднений в силу схожести культур и структур языков, эта гипотеза нуждается в проверке. Зигмунд Гроссбарт в книге *O arcytrudnej sztuce przekładu* делает акцент на трудностях, с которыми сталкивается переводчик, работающий в рамках близкородственных языков: „Im bliższy jest język oryginału językowi przekładu, tym ciśniejsze stają się okowy, w których chodzi tłumacz”¹. Под этим высказыванием ученый имел в виду то, что в силу своей кажущейся семантической тождественности словарных эквивалентов и так называемых «ложных друзей переводчика», сходство языков может ограничивать переводчика сильнее, чем их различие.

Однако не менее целесообразно исследовать особенности перевода поэзии на отдаленные языки, тем более столь специфической по стилю, как поэзия Цветаевой. Доказательством этому служат целые монографии, полностью посвященные данной теме. Например, трудности перевода поэзии Цветаевой на английский язык описаны в книге *Marina Tsvetaeva. Selected poems*². Согласно мнению переводчицы

¹ Z. GROSSBART: *O arcytrudnej sztuce przekładu*. Katowice 2006, с. 42.

² MARINA TSVETAEVA: *Selected poems*. Translated and introduced by ELAINE FEINSTEIN. 1994, с. 123 – 125.

Анжелы Ливингстоун, большинство проблем возникает из-за разнородности структур русского и английского языков. Например, многие лингвистические приемы, использованные поэтессой, такие, как изменение порядка слов, игра флективных окончаний, не могут найти свое отражение в английском языке из-за иной языковой структуры. Поэтому кажется интересным проанализировать степень соответствия англоязычного перевода русскоязычному оригиналу в формальном и семантическом аспектах.

Одним из самых интересных и сложных аспектов переводоведения является проблема передачи средств художественной выразительности. Перед переводчиками всегда стоит выбор: либо копировать прием оригинала (что не всегда будет гармонично выглядеть в целевом языке), либо возместить его, используя средства, доступные в целевом языке, что требует безукоризненного переводческого чутья.

В случае поэзии Цветаевой задача переводчика усложняется еще больше, поскольку поэтесса не только использовала все доступные возможности русского языка, но и делала это настолько нетрадиционно, что сохранить её стиль в переводе настолько же необходимо, насколько и сложно. Например, очень часто она использует эллиптические конструкции там, где трудно интуитивно догадаться, какое слово имелось ввиду, что, безусловно, осложняет работу переводчика.

Среди исследователей существует точка зрения, объясняющая стремление Цветаевой к столь неочевидным поэтическим решениям. Известно, что Цветаева не любила избытка в словах и считала, что в поэзии как можно больше смысла следует выражать как можно меньшим количеством слов. Такой поэтический аскетизм заставлял её экспериментировать со словоформой и синтаксисом. Кроме того, Цветаева избегала искусственности и избитых поэтических приемов. Она хотела придать своим стихам звучание живой речи и как можно точнее передать собственные мысли, многие из которых ощущались инстинктивно, поэтому их было трудно логически обосновать и выразить в стихотворении.

Одним из самых ярких примеров её авторского стиля является *Поэма горы*, некоторые аспекты перевода которой мы и постараемся рассмотреть. Обратим внимание на начало поэмы:

*Вздрогнешь — и горы с плеч,
И душа — горе.
Дай мне о горе спеть:
О моей горе.³*

Как видно, поэма открывается игрой слов. В данном случае она построена на смещении ударения: *горе* – *горе*. К сожалению, переводчики в силу объективных различий языка не смогли передать игру слов:

*Drgnąć – i zrzucić ten głaz,
By dusza – ku górze.
O goryczy zaśpiewać mój raz:
O mojej górze!⁴*

В английском языке переводчица приблизилась к оригинальному замыслу с помощью игры слов *mounts* – *mourning* – *mountain*:

*I shrug – and mountains fall,
And my soul – mounts.
Let me of mourning sing:
Of my mountain sing!⁵ (пер. Diana Lewis Burgin)*

Есть и вариант англоязычного перевода, в котором другая переводчица отказалась от игры слов:

*A shudder: off my shoulders
with this mountain! My soul rises.
Now let me sing of sorrow*

³ Наследие Марины Цветаевой. https://www.tsvetayeva.com/big_poems/по_роета_гору [доступ 31. 07. 2019]. Далее все цитаты из поэмы приводятся по этому источнику.

⁴ М. СВИЕТАЈЕВА: *Poezje*. Пер. JOANNA SALAMON. Toruń 2017, с. 76. Далее все цитаты из поэмы приводятся по этому изданию.

⁵ М. TSVETAJEVA: *Mountain Poem*. Пер. DIANA LEWIS BURGIN. <http://dianaburgin.com/PoemMountainPoem.html> [доступ 31. 07. 19]. Далее все цитаты из поэмы приводятся по этому источнику.

*which is my own mountain*⁶ (пер. Elaine Feinstein)

Однако даже при том, что смысл строфы передан точно, стиль Цветаевой в данном отрывке распознать не удастся.

Поэма *горы* является очень ярким примером метафоричности. Сам образ горы на протяжении всей поэмы является метафорой. Следует отметить, что понятие горы очень часто используется в различных фразеологизмах русского языка, что указывает на его богатую метафоричность в русскоязычной концептосфере. Цветаева также использовала эту особенность, наделив гору эпичностью природной стихии наряду с антропоморфными чертами:

*Но под тяжестью тех фундаментов
Не забудет гора — игры.
Есть беспутные, нет беспамятных:
Горы времени — у горы!*

Переводчица на английский язык передала эту игру слов буквально:

*But under the weight of those foundations
Mountain will not forget – the mime.
There are dissolute folk, not forgetful ones:
Mountain has mountains of time!* (пер. Diana Lewis Burgin)

Жозефина Пионтковска, исследуя метафоры в цветаевской поэзии, замечает, что во многих стихотворениях Цветаева вначале вводит и развивает метафору, давая в конце ключ к ее пониманию⁷. Это проявляется и в рассматриваемой нами поэме:

*Черной ни днесь, ни впредь
Не заткну дыры.
Дай мне о горе спеть
На верху горы.*

⁶ M. TSVETAJEVA: *Selected poems translated and introduced by Elaine Feinstein*. 1994, с. 59. Далее все цитаты из поэмы приводятся по этому изданию.

⁷ J. PIĄTKOWSKA: *O nietypowej funkcji metafory jako kryterium oceny ekwiwalencji tłumaczenia – na przykładzie liryki Mariny Cwietajewej*, „Przekładaniec” 2015, nr 30, s. 217 – 232.

Появляется образ черной дыры – символ неотвратимости, небытия, бездны, из которой нет возврата. В *Поэме горы* черная дыра является символом страданий самой героини, её опустошенности и горя. В одном из англоязычных переводов *черную дыру* перевели как *black gap*, возможно, руководствуясь соображениями сохранения рифмы, пусть и неточной (*gap – top*). Но всё же *black gap* отличается по масштабности от *black hole* и не несёт в себе того оттенка обреченности:

*Never can I stop up
The unfilled black gap.
Let me of mourning sing
On the mountain's top* (пер. Diana Lewis Burgain)

Другой вариант англоязычного перевода:

*a blackness which I will
never block out again:
Let me sing of sorrow
from the top of the mountain!* (пер. Elaine Feinstein)

На наш взгляд, данный перевод является удачнее предыдущего, представленного в статье, поскольку сочетает в себе более точную рифму и более полный эквивалент метафоры *черная дыра*. Переводчице удалось передать обреченность лирической героини.

В переводе на польский язык авторства Саламон метафора была передана в полной мере, что обусловлено относительной близостью концептосфер русского и польского языков:

*Czarnej, w żaden już czas
nie utkam dziury.
O goryczy zaśpiewać móc raz
Na szczycie góry.*

Очередным ярким примером игры слов, на переводы которой интересно обратить внимание, являются строки:

*Гора горевала (а горы глиной
Горькой горюют в часы разлук),
Гора горевала о голубиной
Нежности наших безвестных утр.*

В польском языке эти слова переданы так:

*Ta góra gnębiła się (a góry się gnębią
Gliną gorzką w pożegnań czas),
Góra gnębiła się naszą gołębią
Tkliwością brzasków i gwiazd.*

Данный перевод является примером точной передачи цветаевских поэтических образов. Кроме того, переводчице удалось сохранить рифму. Интересно то, что игру слов (пусть и не везде) удалось сохранить и в английском варианте:

*The mountain was mourning (and mountains do mourn,
their day is bitter, in the hours of parting).
The mountain mourned: for the tenderness
(like doves) of our undiscovered mornings (пер. Elaine Feinstein)*

Другой англоязычный перевод звучит так:

*Mountain mourned (and mountains mourn with
Mocking mud at moments of moving-on),
Mountain mourned for the dove-like
Tenderness of our murky morns (пер. Diana Lewis Burgin)*

В данном отрывке заметно старание переводчицы передать чередование звуков (а именно аллитерацию, которая так часто появляется у Цветаевой).

Последним отрывком, который мы хотим исследовать в контексте перевода является:

*Гора горевала о страшном грузе
Клятвы, которую поздно клясть.
Гора говорила, что стар тот узел
Гордиев — долг и страсть.*

В данном случае большой переводческой удачей является наличие эквивалента фразеологизма *гордиев узел* в английском языке. Однако по объективным причинам нельзя передать игру слов (гора – гордиев – горе):

*Mountain mourned the awful burden
Of a vow it's too late to vow.
Mountain mentioned, duty and passion –
That Gordian Knot's ancient now* (пер. Diana Lewis Burgin)

Можно заметить, что переводчица старалась наследовать стиль Цветаевской рифмы, поэтому некоторые слова в предложении опущены либо переданы в форме сокращений, что, на наш взгляд, не совсем точно отражает высокий, даже несколько архаичный стиль оригинала.

В другой англоязычной версии наблюдаем более точную передачу смысла и стиля, но ценой рифмы:

*The mountain mourned: for the terrible load
of promises, too late for us to renounce.
The mountain mourned the ancient nature of
the Gordian knot of law and passion* (пер. Elaine Feinstein)

В польской версии фразеологизм тоже удалось сохранить. Это важно для передачи особенностей поэтического стиля Цветаевой, ведь аллюзии к античности крайне часто встречаются в её творчестве:

*Góra gnębiła się strasznym ciężarem
Przysięgi, nieodwołalnej już.
Górę gnębiło, że bardzo to stary
Węzeł gordyjski: namiętność i mus.*

Еще более интересной у Цветаевой является вплетение латинской крылатой фразы *Memento mori* в игру слов:

*Гора горевала о нашем горе –
Завтра! Не сразу! Когда над лбом –
Уж не temento², а просто – море!
Завтра, когда пойдем.*

Данный прием очень многозначен: с одной стороны, ясно читается отсылка к известному латинскому афоризму, с другой – ассоциация с русским словом *мор*, а с третьей – слово *море*, написанное не латиницей, а кириллицей, возможно, задуманная поэтессой как противоположность горе, символизирующей возвышенность чувств лирической героини. Безусловно, переводчик не мог сохранить

оригинальную игру слов из-за различий в словаре русского и английского языков. Однако транслитерация кажется не лучшим выходом, поскольку не способна передать всей многозначности оригинала:

*Mountain mourned our mourning –
Tomorrow! Not now! When above brows
There's no longer memento, just mori!
Tomorrow when we'll understand* (пер. Diana Lewis Burgin)

В польской версии наблюдаем изменения оригинального текста:

*Górzę gnebiło za gorycz niedoli:
Jutro! Nie zaraz! Gdzie dojdzie nas głos –
Już nie memento – a samo – mori! –
Jutro, gdy spełni się głos.*

В обоих случаях переводчики ограничились передачей известного латинского крылатого выражения, в то время как у Цветаевой оно было частью игры слов (*mori* – море). Однако это можно объяснить отсутствием созвучности в английском языке этих двух слов. Интересно, что в альтернативном переводе переводчица отказалась от игры слов, передав фактический смысл строфы:

*The mountain mourned for our mourning also.
For tomorrow! Not yet! Above our foreheads
will break – death's sea of-memories!
For tomorrow, when we shall realize!* (пер. Elaine Feinstein)

Безусловно, в данной статье рассмотрены лишь наиболее яркие примеры перевода авторских приемов Цветаевой при переводе на близкий и отдаленный языки. *Поэма горы* является масштабным произведением, насыщенным метафорами и аллюзиями, перевод которых может оказаться проблемным. Очевидно, что степень сложности перевода средств художественной выразительности во многом зависит от степени отдаленности национальных концептосфер и словарей языков. Некоторые переводчики считают приоритетным передать особенности авторского стиля (например, игру слов) и поэтому могут решиться на некоторые отступления от смысла оригинала. Другим первостепенной задачей кажется точная передача смысла, даже если при этом придется пожертвовать формой его изложения. Каждая

стратегия находит своих последователей и противников, поэтому мы не будем давать им оценку. Однако невозможно не согласиться, что в случае Цветаевой прежде всего форма является тем, что отличает её поэзию от стихотворений других авторов, и без её передачи невозможно дать иноязычным читателям адекватное представление о её творчестве.

Streszczenie

Niniejszy artykuł dotyczy trudności, jakie może napotkać tłumacz poezji Mariny Cwietajewej podczas przekładu na języki spokrewnione i niespokrewnione. Jako przykład służy jedno z najwybitniejszych dzieł poetessy – „Poemat góry”. Artykuł przedstawia refleksje na temat tłumaczenia niektórych cech poezji Cwietajewej na język angielski i polski. Podkreślono główne problemy tłumaczenia jej tekstów poetyckich. Kilka fragmentów poematu jest analizowanych w kontekście ich tłumaczeń na powyższe języki.

Резюме

Данная статья посвящена трудностям, с которыми может столкнуться переводчик поэзии Марины Цветаевой при переводе на близкородственные и отдаленные языки. В качестве примера служит одно из наиболее знаковых произведений поэтессы – *Поэма горы*. В статье представлены размышления по теме перевода некоторых особенностей поэзии Цветаевой на английский и польский языки. Выделены основные проблемы перевода её поэтических текстов. Проанализированы несколько фрагментов поэмы в сопоставлении с их переводами на вышеуказанные языки.

Summary

The current article is devoted to the investigation of difficulties which Marina Tsvetaeva's poetry translations into closely related and remote languages may encounter. As an example, one of the most significant works of the poetess (*Poem of the Mountain*) is taken. The article offers reflections on the topic of translating some features of Tsvetaeva's poetry into English and Polish. The main problems of the translation of her poetic texts are highlighted. Several fragments of the poem are analyzed in the comparison with their translations into the aforementioned languages.

Katarzyna Jankowiak
Uniwersytet Śląski w Katowicach

PROBLEM PRZEKŁADU ONOMATOPEI NA PRZYKŁADZIE *LOKOMOTYWY* JULIANA TUWIMA ORAZ TŁUMACZEŃ WIERSZA NA JĘZYK CZESKI I NIEMIECKI

Onomatopeja to jedna z figur retorycznych, która jest próbą odtworzenia brzmień znanych z otaczającego nas świata przy pomocy dostępnych zabiegów językowych. Aby określić, kiedy mamy do czynienia z onomatopeją, należy omówić ją w kontekście innych narzędzi instrumentacji głoskowej. Instrumentacja głoskowa jest odpowiedzialna za organizację brzmieniową wypowiedzi. Polega na układaniu dźwięków w zdaniu w taki sposób, aby uwydatnić walory dźwiękowe. Autor wypowiedzi może powtarzać niektóre głoski, a innych będzie unikać. Zabiegowi temu przypisać można trzy cechy. Pierwszym jest walor o charakterze symbolicznym przekazywany w postaci symbolizmu dźwiękowego. Kolejnym jest walor stylizacyjny, który przejawia się w użyciu stylizacji dźwiękowej. Ostatnim z walorów jest już dźwiękonaśladownictwo, czyli użycie onomatopei¹.

Istnieje bardzo duża liczba dzieł literackich, w których występują narzędzia instrumentacji głoskowej. Stwarzają one potrzebę osobnej interpretacji podczas omawiania wiersza. Jednym z najpopularniejszych polskich utworów, w którym nagromadzone są onomatopeje, jest wiersz dla dzieci autorstwa Juliana Tuwima, pt. *Lokomotywa*², który po raz pierwszy wydrukowany został w 1936 roku. Dzieło tłumaczone było już na kilkanaście języków m.in. na język czeski oraz niemiecki. Utwór przetłumaczony został na język czeski dwukrotnie. W niniejszej pracy posłużę się tłumaczeniem Jacka

¹ M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 2008, s. 214-215.

² J. TUWIM: *Lokomotywa i inne wesole wierszyki dla dzieci*. Warszawa 1938.

Balucha³. Bardzo pomocny w trakcie analizy był również artykuł profesora Balucha *Jedzie po czesku lokomotywa*, w którym tłumacz sam dokonuje analizy swojego tłumaczenia. Istnieje też starszy przekład z 1962 roku, którego dokonał czeski poeta Jan Pilař. Wersja niemiecka została przetłumaczona przez Jamesa Krüssa⁴.

Wiersz został podzielony przeze mnie na fragmenty, które ułatwiają porównywanie tłumaczeń. Całość wiersza wraz z tłumaczeniami mieści się poniżej w tabelach od 1a do 1n.

Pierwszym przykładem onomatopei w utworze jest tytuł. Wyraz *lokomotywa* przez nagromadzenie samogłosek o sugeruje przedmiot wielki i ciężki, a przez długość wyrazu również długość samej lokomotywy. Spółgłoska *k* między głoskami w części *lokomo-* dzięki swej bezdźwięczności i krtaniowemu brzmieniu imituje dźwięk lokomotywy pędzącej po torach. Tę samą sytuację spotykamy w języku czeskim *Lokomotiva* oraz niemieckim *Lokomotive*.

Już w pierwszych liniijkach tekstu znajdujemy różnice w warstwie semantycznej. Mimo to, teksty interpretowane i porównywane będą jedynie pod względem użycia środków instrumentacji głoskowej – onomatopei.

Tabela 1a. *Lokomotywa* w języku polskim, czeskim oraz niemieckim

Język polski autor: Julian Tuwim	Język czeski tłum.: Jacek Baluch	Język niemiecki tłum.: James Krüss
<i>Stoi na stacji lokomotywa, Ciężka, ogromna i pot z niej spływa - Tłusta oliwa.</i>	<i>Na dráze stojí lokomotiva, paří se, olej s povrchu splývá, ospale zívá.</i>	<i>Die große Lok ist heiß. Ihr Öl tropft auf das Gleis. Und Öl ist, wie man weiß, Lokomotiven- schweiß.</i>

Źródło: opracowanie własne

W polskiej wersji tekstu rozmiar lokomotywy podkreślony zostaje przez słowo *ogromna*. Dzieje się to przez nagromadzenie szerokich

³ J. TUWIM: *Lokomotywa – The Locomotive – Lokomotiva – Паровоз*. Przeł. J. BALUCH. Kraków 2017.

⁴ J. TUWIM: *Lokomotywa – The Locomotive – La locomotive – Lokomotive*. Przeł. J. KRÜSS. Kraków 2018.

samogłosek *o* i *a*. Tę samą funkcję pełni niemieckie słowo *große*, dzięki użyciu samogłoski *o* oraz dzięki temu, że jest ona wypowiedziana jako długa. Podobnego słowa nie znajdziemy jednak w czeskim tłumaczeniu tego fragmentu.

Wartym uwagi jest również sposób, w jaki opisuje się kapiącą oliwą. Następuje to przez użycie odpowiednio w wersji polskiej i czeskiej słów *splywa* oraz *splývá*. Połączenia *ty* i *lý* sugerują, że czynność dzieje się powoli, leniwie, czyli dokładnie tak, jak wygląda moment skapywania oliwy. W wersji niemieckojęzycznej wyraz *tropft* sugeruje jednak nie spływanie, lecz kapanie.

Tabela 1b. Lokomotywa w języku polskim, czeskim oraz niemieckim

Język polski	Język czeski	Język niemiecki
<i>Stoi i sapie, dyszy i dmucha, żar z rozgrzanego jej brzucha bucha:</i>	<i>Syčí a sípe, zhluboka dýchá, pára jí dmýchá z horkého břicha:</i>	<i>Der Heizer, der füllt ihr mit Kohle den Bauch. Drum keucht sie und jammert und stöhnt unterm Rauch:</i>

Źródło: opracowanie własne

Wyrazy *stoi*, *sapie* i *syčí*, *sípe*, dzięki użyciu syczących *s* i *č* oraz bezdźwięcznego *p*, doskonale oddają dźwięki, które towarzyszą tym wydarzeniom w rzeczywistości. Nie znajdziemy tego w wersji niemieckiej. Podobnie jak funkcji, którą pełnią kolejne wyrazy *dyszy*, *dmucha*, *dýchá*. Nawiązują one do dźwięków kojarzących się z dyszeniem i dmuchaniem dzięki *sz* oraz *ch*, a w języku czeskim to zjawisko jest nasilone za pośrednictwem iloczasu. Trzask żaru imitują „trzeszczące” dźwięki w zdaniu *żar z rozgrzanego [...] brzucha...* W czeskiej wersji odpowiadać temu może jedynie słowo *břicha* natomiast w niemieckim tłumaczeniu połączenie wyrazów *stöhnt unterm Rauch*. Wspólną cechą dla wyrazów *brzuch* oraz niemieckiego *Bauch* jest to, że mają „okrągłe” brzmienie. W wersji polskiej przez dodanie słowa *bucha* (w połączeniu *brzucha bucha*) uzyskany został foniczny efekt buchania.

Tabela 1c. Lokomotywa w języku polskim, czeskim oraz niemieckim

Język polski	Język czeski	Język niemiecki
<i>Buch - jak gorąco!</i> <i>Uch - jak gorąco!</i>	<i>Že je to vedro?</i> <i>Jó - to je vedro!</i>	<i>UCH, ist das heiß!</i> <i>HUH, so viel Schweiß!</i>

<i>Puff - jak gorąco!</i>	<i>Jé – to je vedro!</i>	<i>PUH, welche Glut!</i>
<i>Uff - jak gorąco!</i>	<i>Né!... To je vedro.</i>	<i>DAS tut nicht gut!</i>

Źródło: opracowanie własne

W powyższym fragmencie wyrazy *buch*, *uch*, *puff*, *uff* oraz *uch*, *huh*, *puh*, *das* imitują regularne buchanie żaru z pieca. W wersji niemieckojęzycznej należy zwrócić również uwagę na optyczne zwiększenie znaczenia. Użycie wielkich liter często stwarza u czytelników potrzebę głośniejszej artykulacji. Natomiast polskie i czeskie powtarzanie słów *jak gorąco* oraz *je to vedro* można odnieść do stale rosnącej temperatury w piecu. We wszystkich trzech językach fragment ten, dzięki rytmowi, narzuca utworowi rozwój dynamiki.

Tabela 1d. Lokomotywa w języku polskim, czeskim oraz niemieckim

Język polski	Język czeski	Język niemiecki
<i>Już ledwo sapie, już ledwo zipie, A jeszcze palacz węgiel w nią sypie. Wagony do niej podoczepiali Wielkie i ciężkie, z żelaza, stali,</i>	<i>Už sotva supí, sotvaže sípe, a topič stále uhlí jí sype. Ve vleku za ní vagónu fůra, obrovský náklad, obludná stvůra,</i>	<i>Kaum kann sie schnaufen, kaum sich noch mucken: Immer mehr Kohlen muss sie verschlucken. Und so viel Wagen stehn auf den Gleisen, große und schwere, aus Stahl und aus Eisen.</i>

Źródło: opracowanie własne

We wszystkich trzech wersjach językowych pojawiają się wyrazy oznaczające sapanie czy zipanie. Używane w nich spółgłoski syczące oraz bezdźwięczne nasilają ten efekt. I tak w języku polskim są to wyrazy *sapie* i *zipie*, w języku czeskim *supí* i *sípe*, a w języku niemieckim *schnaufen* i *mucken* z tylnojęzykową spółgłoską *k*.

Tabela 1e. Lokomotywa w języku polskim, czeskim oraz niemieckim

Język polski	Język czeski	Język niemiecki
<i>I pełno ludzi w każdym wagonie,</i>	<i>Koukejme, co vám je ve vagóně: V prvním jsou krávy,</i>	<i>Die soll sie schleppen. Je, welche Mühe!</i>

<i>A w jednym krowy, a w drugim konie, A w trzecim siedzą same grubasy, Siedzą i jedzą tłuste kielbasy.</i>	<i>ve druhém koně, ve třetím sami špekouni sedí, sedí a tlusté špekáčky jedí.</i>	<i>Im einen sind Pferde, im andern sind Kühe Im dritten sind Männer, sehr dick und sehr rund, Die futtern dort Würste, fast viereinhalb Pfund</i>
---	---	---

Źródło: opracowanie własne

Te wersy utworu rozpoczynają wyliczanie wagonów, co podkreśla dynamikę ruchu. Ponadto druga część bogata jest w wyrazy wzmacniające ich znaczenie. W oryginale słowa *grubasy*, *siedzą* i *jedzą tłuste kielbasy*, a w nich konkretne głoski: samogłoski (zwłaszcza e, która może być wymawiana dłużej) i spółgłoski nosowe lub łączenia między nimi (ze spółgłoską *ł* jak *tłuste* czy *kielbasy* oraz *s* w słowach *grubasy*, *siedzą*, *tłuste* i *kielbasy*) wzmacniają wyobrażenie *siedzących grubasów* czy *tłustych kielbas*. Tę samą funkcję pełnią w języku czeskim słowa *špekouni* oraz *tlusté špekáčky* (zwłaszcza połączenia z samogłoską u w słowach *špekouni* i *tlusté* oraz iloczast zastosowany we wszystkich tych słowach). Z kolei w tłumaczeniu na język niemiecki występuje znów oddziaływanie raczej na kwestię dynamiki. Wpływa na to użycie krótkich słów zakończonych spółgłoskami *sehr dick und sehr rund*.

Tabela 1f. Lokomotywa w języku polskim, czeskim oraz niemieckim

Język polski	Język czeski	Język niemiecki
<i>A czwarty wagon pełen bananów, A w piątym stoi sześć fortepianów, W szóstym armata, o! jaka wielka! Pod każdym kołem żelazna belka!</i>	<i>Ve čtvrtém pivní sudy a kádě, v pátém šest černých klavírů v řadě, v šestém vagóně (co by to chtělo?) těžká barbora – obrovské dělo!</i>	<i>Im vierten Waggon stehn sechs große Klaviere, im fünften sind wilde und seltene Tiere: ein Bär, zwei Giraffen und ein Elefant im sechsten, da werden Bananen versandt,</i>

Źródło: opracowanie własne

We wskazanym fragmencie jest wiele różnic między oryginałem a tłumaczeniami w warstwie znaczeniowej. Mimo to, wspólną cechą dla

wszystkich wersji jest kontynuowanie wymieniania i liczenia wagonów, co wzmacnia wspomniane już narastanie dynamiki. Warto zwrócić uwagę na wykrzyknienia w wersji polskojęzycznej *o! jaka wielka!*, podkreślające wielkość wskazanego przedmiotu. W języku czeskim odpowiadają im słowa *těžká barbora – obrovské dělo!*. W tym wypadku wielkość podkreślona została przez okrągłe *o* w wyrazach *barbora* i *obrovské*. Równie efektowne jest wyliczanie zwierząt w tłumaczeniu na język niemiecki *ein Bär, zwei Giraffen und ein Elefant*, co nadaje rytm wypowiedzi.

Tabela 1g. Lokomotywa w języku polskim, czeskim oraz niemieckim

Język polski	Język czeski	Język niemiecki
<i>W siódmym dębowe stoły i szafy, W ósmym stoń, niedźwiedz i dwie żyrafy, W dziewiątym - same tuczone świnię, W dziesiątym - kufry, paki i skrzynie, A tych wagonów jest ze czterdzieści, Sam nie wiem, co się w nich jeszcze mieści.</i>	<i>V sedmém dubové stoly a skříně, v osmém vesele chrochtají svině, v devátém medvěď – metráky sádla! V desátém stojan na zavazadla. Je těch vagónů k nespočítání, co tam nandali, nemám vám zdání.</i>	<i>im siebten sind eichene Tische und Schränke, im achten gar eine Kanone – man denke! Im neunten sind Schweine, die fett sind vom Mästen, im zehnten nur Koffer und Kisten und Kästen, und dabei gibt's vierzig solch riesiger Wagen, was da alles drin ist, das kann ich nicht sagen!</i>

Źródło: opracowanie własne

Jest to ostatni fragment, w którym wyliczane są wagony, co idzie w parze z efektem narastania dynamiki. Widoczne jest również inne zjawisko, które uwidacznia się także w pozostałej części tekstu. Równa ilość sylab w wierszach, wyznacza rytm, który imituje rytmiczny dźwięk stukotu jadącego pociągu. W każdej wersji językowej tempo tego fragmentu jest coraz szybsze głównie przez to, że wymieniane przedmioty zapisane są poprzez krótkie ich

wyliczanie, bez opisywania poszczególnych zwierząt i przedmiotów. Wpływa na to również brak całego, rozwiniętych zdań.

Tabela 1h. Lokomotywa w języku polskim, czeskim oraz niemieckim

Język polski	Język czeski	Język niemiecki
<i>Lecz choćby przyszło tysiąc atletów I każdy zjadłby tysiąc kotletów, I każdy nie wiem jak się natężał, To nie udźwigną - taki to ciężar!</i>	<i>I kdyby tři sta vzpěračů vstalo a tři sta paží vzhůru se vzpjalo, a každěj zbaštil by buřtů tři sta, lokomotivou nepohnou z místa.</i>	<i>Und kämen selbst tausend der stärksten Athleten, und schmausten sie jeder wohl tausend Pasteten, und würden sie noch so viel Mühe sich geben: Sie könnten die Lok mit den Wagen nicht heben!</i>

Źródło: opracowanie własne

W tym fragmencie tempo nadawane jest dzięki powtórzeniom spółników. Są to: i w języku polskim, a w języku czeskim oraz *und* w tłumaczeniu na język niemiecki.

Tabela ii. Lokomotywa w języku polskim, czeskim oraz niemieckim

Język polski	Język czeski	Język niemiecki
<i>Nagle - gwizd! Nagle - świst! Para - buch! Koła - w ruch!</i>	<i>Náhle svist! Náhle hvizd! Do to-ho... „Hotovo!”</i>	<i>Plötzlich - tschuff, plötzlich - puff, da staunt jeder: roll'n die Räder!</i>

Źródło: opracowanie własne

Polskie *gwizd* i *świszt*, czeskie *svist* i *hvizd* dzięki wysokiej samogłosce *i*, a także za sprawą spółgłosek *s*, *w* i *v* oraz niemieckie *tschuff* i *puff* na skutek bezdźwięczności spółgłosek nadają tym wyrazom efekt dźwiękowy rzeczywistego gwizdu czy świstu. W oryginale połączenie *uch* w słowie *buch* i *ruch* imitują buchanie pary. Nie znajdujemy tego jednak w powyższych tłumaczeniach. W wersji czeskojęzycznej wyrazy z samogłoską *o*, czyli *do toho* i *hotovo* podkreślają rytm wiersza, nieustannie przywodzący na myśl stukot

kół pociągu. Efekt ten uzupełniają użyte w tych słowach spółgłoski dźwiękowe *d i t*.

Tabela 1j. Lokomotywa w języku polskim, czeskim oraz niemieckim

Język polski	Język czeski	Język niemiecki
<i>Najpierw powoli jak żółw ociężale Ruszyła maszyna po szynach ospale. Szarpnęła wagony i ciągnie z mozolem, I kreci się, kreci się koło za kołem, I biegu przyspiesza, i gna coraz prędzej, I dudni, i stuka, łomoce i pędzi.</i>	<i>Zprvu se zvolna jak želva, líně, mašina šine po hladké šíně. Vagóny trhne, s námahou hne se roztočí kola a rozjede se, přidává v běhu, o překot pádí, rachotí, řincí, z komína čadí.</i>	<i>Erst ging es langsam, Schildkröten-langsam, bis die Maschine allmählich in Gang kam. Mühselig zieht sie mit Schnaufen und Grollen, aber die Räder, die Räder, sie rollen. Und nun geht es fort mit Getös und Gebraus und rattert und tattert und schnattert und knattert</i>

Źródło: opracowanie własne

Układ graficzny oryginału podkreśla semantykę wyrazów *powoli*, *ociężale*, *ospale*, *z mozolem*. Zabieg ten nie został oddany w tłumaczeniach na język czeski i niemiecki. Dudnienie i stukanie natomiast wyrażane jest poprzez odpowiednie głoski. Są to spółgłoski *d*, *s*, *t*, *k*, *c* oraz *p* w *dudni*, *i stuka*, *łomoce i pędzi* w języku polskim; w języku czeskim *r* i *ř* w słowach *rachotí*, *řincí* oraz *r*, *t*, *s* i *k* w niemieckich *rattert*, *tattert*, *schnattert* i *knattert*.

Tabela 1k. Lokomotywa w języku polskim, czeskim oraz niemieckim

Język polski	Język czeski	Język niemiecki
<i>A dokąd? a dokąd? a dokąd? Na wprost! Po torze, po torze, po torze, przez most,</i>	<i>Kampak to? Kampak to? Kampak to uhání? Po dráze, po dráze, po polích, po stráni,</i>	<i>Wohin denn? Wohin denn? Wohin? Gradeaus! Auf Schienen, auf Schienen,</i>

<p><i>Przez góry, przez tunel, przez pola, przez las I spieszy się, spieszy, by zdążyć na czas, Do taktu turkoce i puka, i stuka to: Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to,</i></p>	<p><i>projíždí výchybky, zatáčky, tunely (v tunelu ozvěnou koleje duněly). Do taktu praská to, rachotí vlak: Taktak to, taktak to, taktak jen tak..</i></p>	<p><i>auf Brücken, durch Felder, durch Berge, durch Tunnel, durch Wiesen, durch Wälder. Die Räder, sie plappern ihr Sprüchlein (ihr wisst es): >So ist es, so ist es, so ist es, so ist es!<</i></p>
--	---	--

Źródło: opracowanie własne

Przedstawiony wyżej fragment w całości i we wszystkich trzech językach doskonale ukazuje, jak ważny w tym utworze jest rytm. Stała i nadająca dynamikę właściwość tekstu została oparta na powtarzaniu wyrazów a *dokąd*, w tłumaczeniu czeskim *kampak to?* i *wohin denn?* w wersji niemieckiej. Tę samą funkcję pełnią powtarzane krótkie, jednosylabowe słowa kończące ten fragment. I tak są to: w języku polskim *tak to to*, w języku czeskim *tak tak to*, a w języku niemieckim *so ist es*. W tym wypadku języki polski i czeski dużo lepiej oddają efekt foniczny jadącego pociągu niż język niemiecki, który nie posiada w tych słowach tak podkreślonych spółgłosek *t i k*.

Tabela 11. Lokomotywa w języku polskim, czeskim oraz niemieckim

Język polski	Język czeski	Język niemiecki
<p><i>Gładko tak, lekko tak toczy się w dal, Jak gdyby to była piteczka, nie stal, Nie ciężka maszyna zziajana, zdyszana, Lecz raszka, igraszka, zabawka blaszana.</i></p>	<p><i>Hladce tak, lehce tak utíká pryč. Ne ocel, železo – maličky míč, ne stroj, jenž popadá poslední dech, fraška to, hračka to, dětský to plech.</i></p>	<p><i>Sie rollen, sie tollen durch Hügel und Tal als wär die Maschine kein Dampfross aus Stahl, als wär sie, als wär sie – trotz Schwefel und Pech – was Kleines, was Feines, ein Spielzeug aus Blech.</i></p>

Źródło: opracowanie własne

Rytm cały czas oddawany jest przy pomocy odpowiedniej liczby sylab oraz akcentowaniu właściwemu dla każdego z języków. Toczenie się lokomotywy przekazane jest wyrazami *gładko* i *lekko* w języku polskim, *hladce* i *lehce* w języku czeskim oraz *rollen* i *tollen* w języku niemieckim. Dużą rolę odgrywa tu spółgłoska *l* i w języku polskim jej pochodna *ł*. W tłumaczeniu na język niemiecki cechę tę dodatkowo wzmacnia okrągła samogłoska *o*.

Tabela 1m. Lokomotywa w języku polskim, czeskim oraz niemieckim

Język polski	Język czeski	Język niemiecki
<i>A skądże to, jakże to, czemu tak gna? A co to to, co to to, kto to tak pcha? Że pędzi, że wali, że bucha, buch-buch? To para gorąca wprawiła to w ruch,</i>	<i>Copak to, jakpak to uvádí v běh, odkud se bere ten šílený spěch? Jak to, že pádí, že bouchá buc-buch? Z ohřáté páry ten pohyb, ten ruch;</i>	<i>Warum nur, wieso nur, weshalb nur so flink? Wer treibt denn, wer treibt denn, wer treibt denn das Ding? Wer macht dies Gestöhn und Geschnauf und Gestampf? Der Dampf, liebe Leute, der zischende Dampf!</i>

Źródło: opracowanie własne

Kolejno polskie, czeskie i niemieckie wyrazy *a co to to*, *copak to*, *wer treibt denn* odpowiadają za wymienianą już wcześniej funkcję nadawania tempa wypowiedzi. Buchanie pary imitują *bucha*, *buch-buch* oraz *bouchá buc-buch* dzięki samogłosce *u* oraz tylnojęzykowemu *ch*. Jeśli zwrócić uwagę na słowo *para*, to z perspektywy fonicznych asocjacji najlepiej oddaje je niemieckie *Dampf*.

Tabela 1n. Lokomotywa w języku polskim, czeskim oraz niemieckim

Język polski	Język czeski	Język niemiecki
<i>To para, co z kotła rurami do tłoków, A tłoki kołami ruszają z dwóch boków</i>	<i>pára, jež v potrubí vydává svist, v dutině válce pak popohne píst,</i>	<i>Der Dampf aus dem Kessel (das weiß ja ein jeder),</i>

<p><i>I gnają, i pchają, i pociąg się toczy, Bo para te tłoki wciąż tłoczy i tłoczy,, I koła turkocą, i puka, i stuka to: Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to!...</i></p>	<p><i>na písty tlačí a tlačí tak tlak, tlakem té páry se pohání vlak, kola se točí a rachotí to: Do toho, do toho, do toho, do!...</i></p>	<p><i>der Dampf treibt die Kolben, die Kolben die Räder, die Räder, sie treiben die schwere, massive, die keuchende eiserne Lokomotive. Und immerzu plappern die Räder (ihr wisst es): ›So ist es, so ist es, so ist es, so ist es!‹</i></p>
--	--	--

Źródło: opracowanie własne

W zakończeniu utworu wszystkie trzy wersje językowe uwzględniają cechę dominującą w całości *Lokomotywy*. Chodzi o omówione wcześniej, powtarzane jednosylabowe słowa, imitujące dźwięk kół odjeżdżającego pociągu: polskie *tak to to*, czeskie *do toho* oraz niemieckie *so ist es*. Dzięki nagromadzeniu wyrazów dźwiękonaśladowczych można uznać *Lokomotywę* za wiersz onomatopeiczny. Jest to jej główna cecha, która czyni ją utworem odpowiednim dla dzieci do nauki zjawisk fonetycznych – autor utworu sięga do innych dźwięków niż tylko odgłosy zwierząt, będące podstawowym materiałem opanowywanym przez bardzo młodych uczniów w najwcześniejszym okresie rozwoju. Całość wpływa również na wyobraźnię czytelnika bez względu na jego wiek. To właśnie najważniejsza cecha onomatopei. Wyżej przedstawione tłumaczenia wiersza na język czeski i niemiecki, na skutek nagromadzenia omawianej figury retorycznej w warstwie brzmieniowej, pozwalają zrozumieć tekst bez dokładnego analizowania treści. Najwięcej wspólnych cech niewątpliwie ujawnia się między oryginałem a tłumaczeniem na język czeski, co można wytłumaczyć przynależnością do jednej grupy językowej. Język niemiecki również pozwala czytelnikowi na wyobrażenie sobie sytuacji przedstawionej w utworze, jednak tłumaczenie to znacząco różni się od polskiej wersji językowej. W tym miejscu należy poruszyć kwestię ikoniczności przedstawionych wyrazów dźwiękonaśladowczych. Mam na myśli stopień „dosłowności”, w jakim wyraz przedstawia zjawisko fonetyczne, któremu odpowiada. Wyrazy w języku polskim będą dla

polskich czytelników naturalniejsze i oczywistsze, ponieważ każdemu odbiorcy bliższy będzie zapis dźwięku w jego ojczystym języku.

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony problemowi tłumaczenia onomatopei w literaturze. Kwestia ta została zanalizowana na podstawie wiersza Juliana Tuwima pt. *Lokomotywa* – użyto oryginału oraz tłumaczenia utworu na język czeski przez Jacka Balucha oraz na język niemiecki przez Jamesa Krüssa. Wiersz został podzielony na fragmenty ze względu na ilość zawartych w nich wyrazów dźwiękonaśladowczych. Najwięcej podobieństw znaleziono w porównaniu między językiem polskim a tłumaczeniem na język czeski.

Резюме

В статье рассматривается вопрос перевода онomatопеи в детской поэзии. Анализу подвергается стихотворение Юлиана Тувима «Паровоз». Оригинал был сопоставлен с чешским переводом Яцека Балуха, а также немецким переводом, автором которого является Джеймс Крюс. Из-за наличия большого количества звукоподражательных единиц, текст был разделен в настоящей работе на несколько частей. Больше всего сходств обнаруживается при сравнении польского оригинала с чешским переводом.

Summary

The article is devoted to the problem of onomatopoeia translation in literature. This issue was analysed on the basis of the poem by Julian Tuwim titled 'Lokomotywa'. There were used: the original, translation into Czech made by Jacek Baluch and translation into German made by James Krussa. The poem was divided into fragments taking into account the number of onomatopoeic words. Most similarities were found in the comparison between Polish language and the translation into Czech

TRANSFORMACJE TŁUMACZENIOWE CZY TRANSFORMACJE OSOBOWOŚCI? O TŁUMACZENIU PRZEMOWY CHARLESA MANSONA NA JĘZYK ROSYJSKI

Jednym z popularniejszych gatunków literackich ostatnich dekad jest gatunek *true crime*, co w języku polskim oznacza 'prawdziwą zbrodnię'. Z każdej strony jesteśmy zalewani filmami dokumentalnymi, paradoksalnymi i książkami dotyczącymi najbardziej okrutnych i szokujących przestępstw, a także szczegółowymi biografiami tych, którzy je popełnili. Gatunek ten nie jest jednak wytworem współczesności. Jego historia zaczyna się już w XVI wieku, kiedy to w Wielkiej Brytanii były publikowane setki pamfletów kryminalnych. Różniły się od siebie stylem – niektóre były czysto sensacyjne, inne skłaniały do etycznych rozważań. Wielu psychologów uważa, że ludzkie zainteresowanie tematyką zbrodni, i tym samym gatunkiem *true crime*, jest rzeczą absolutnie naturalną. Uzasadnia się to potrzebą odczuwania pierwotnych emocji, takich jak strach i gniew, w kontrolowanych i bezpiecznych warunkach, ewolucyjnym mechanizmem obrony, który każe nam zauważać zagrożenia i się na nich skupiać, oraz poszukiwaniem źródeł dostarczania sobie adrenaliny – hormonu stymulującego ludzki mózg.

Jednymi z bardziej popularnych spraw opisywanych przez twórców gatunku *true crime* są seryjne morderstwa, które stanowią około jedną trzecią wszystkich utworów gatunku¹. Pojęcia *seryjny morderca* i *seryjne morderstwo* pojawiły się stosunkowo niedawno, bo w latach 70. XX wieku i prawdopodobnie zostały opracowane przez agenta FBI Roberta Resslera², choć

¹ CH. GREGORIOU: *Language, Ideology and Identity in Serial Killer Narratives*. New York 2011, s. 20.

² R. K. RESSLER.: T. Schachtman: *Whoever Fights Monsters: My Twenty Years Tracking Serial Killers for the FBI*. New York 1993, s. 29.

pozostaje to kwestią sporną. Są to pojęcia bardzo niedookreślone i różnią się w zależności od terminologii kodeksów karnych różnych państw. Za ogólną definicję seryjnego morderstwa można uznać morderstwo trzech lub więcej niezwiązanych ze sobą osób z przerwami między zbrodniami. Seryjne morderstwa wywołują ogromne emocje społeczne. Niepokojący jest jednak fakt popularności samych seryjnych morderców. W niektórych przypadkach można pokusić się o stwierdzenie, że wręcz tworzy się wokół nich kult. Znane są przypadki zakładania fanclubów przestępców, organizacji wycieczek objazdowych po miejscach z nimi związanych, a także sprzedaży memorabiliów, przewrotnie nazywanych *murderabilia* (ang. *murder* – morderstwo). Seryjnych morderców badacze porównują z celebrytami. Posiadają oni bowiem wszystkie cechy przypisywane celebrytom – jednocześnie odrzucają i przyciągają, wywołują zainteresowanie i potrzebę osądu³.

Kolebką fascynacji seryjnymi mordercami są Stany Zjednoczone, jednak można zauważyć, że w ostatnich latach przyjmuje ona wymiar globalny. David Schmid, autor książki *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, zwraca uwagę, że w dużym stopniu przyczyniły się do tego media. Przestępstwa od zawsze były przedstawiane w amerykańskich mediach w sposób sensacyjny, jednak poziom dyskursu obniżył się znacząco w latach 80. XX wieku, co jest związane z pojawieniem się na rynku tabloidów. Środki masowego przekazu, walcząc o czytelników i widzów, poddały się zjawisku tabloidyzacji. Zamiast dokładnych i obiektywnych reportaży o kryminalnych zagrożeniach, w mediach zaczęły dominować wulgarne doniesienia o „świeżych” zbrodniach, przestępstwach miesiąca, rozprawach sądowych roku⁴. Tworzeniu kryminalnych mitów i kreowaniu morderców-celebrytów sprzyjała również tendencja mediów do zbyt częstego i szczegółowego omawiania najbardziej okrutnych zbrodni. Stanowią one jedynie niewielki procent całej przestępczości, jednak to one są głównym tematem medialnych doniesień. Środki masowego przekazu preferują te historie, które wyróżniają się swoją unikalnością lub zdradzają cechy groteski. Wszystkie te czynniki wpływają na powstanie wizerunku „bezimiennego mordercy

³ D. SCHMID: *Natural born celebrities: serial killers in American culture*. Chicago 2005, s. 6.

⁴ Tamże, s. 14.

drapieźnika”, któremu utwory z gatunku *true crime* oraz media za wszelką cenę usiłują nadać ludzką twarz⁵.

Christiana Gregoriou w swojej książce *Language, Ideology and Identity in Serial Killer Narratives* z lingwistycznej perspektywy opisuje, w jaki sposób kształtowana jest sylwetka seryjnego mordercy w mediach i literaturze *true crime*. Wyróżnia ona kilka typów metafor zabójcy, które można zaobserwować w tego typu tekstach. Zabójcę, poprzez figury retoryczne, portretuje się jako celebrytę, łowcę zwierzyny, demona lub wyznawcę diabła, wilkołaka, potwora, wampira lub kanibala, artystę, aktora, bohaterskiego żołnierza lub polityka jak również gracza⁶. Dla przykładu Gregoriou przywołuje między innymi następujące przykłady, zaczerpnięte z książki Nigela Cawthorne'a *The World's Greatest Serial Killers*:

- 1) Metafora żołnierza: "he was on a moral crusade to rid the streets of prostitutes";
- 2) Metafora artysty: "He compared his debut to murder to artist's first painting";
- 3) Metafora polityka: "[He] went on a life-long campaign of murder and mayhem".

Daje się zauważyć, że te metafory świadczą o pewnej wyjątkowości mordercy. Część z nich, jak artysta czy żołnierz, wywołuje pozytywne konotacje. Metafora artysty zakłada, że odbiorca chce zobaczyć i podziwiać „produkt końcowy”, jak na przykład zwłoki, mordercę w sali sądowej, jego egzekucję itd⁷. To założenie nie jest jednak bezpodstawne, o czym może świadczyć chociażby zdominowanie gatunku *true crime* przez sprawy seryjnych morderców.

Można pokusić się o stwierdzenie, że przedstawienie mordercy jako istoty wyjątkowej bywa czytelnikowi lub widzowi potrzebne. Takie rozwiązanie zwiększa dystans pomiędzy złem a zwykłym człowiekiem, co z kolei prowadzi do poczucia bezpieczeństwa. w 2019 roku miała miejsce premiera filmu Joe Berlingera *Podły, okrutny, zły* (ang. *Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile*) opowiadającego o życiu i serii zabójstw Teda Bundy'ego. Produkcja wywołała szeroką debatę na temat gloryfikacji mordercy w mediach

⁵ Tamże, s. 14.

⁶ CH. GREGORIOU: *Language, ideology...*, s. 99-103.

⁷ Tamże, s. 102.

i sztuce. Filmowi zarzucono między innymi, że Bundy został w nim przedstawiony jako przystojny, inteligentny amant. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że Bundy kreował się w amerykańskich mediach na właśnie taką osobę, i że nie tylko jego czyny, lecz również wspomniane cechy, wpłynęły na ogromną popularność, jaką się cieszył, co z pewnością było jedną z przyczyn powstania wyżej wspomnianego filmu. Można więc zauważyć pewną prawidłowość w sposobie przedstawienia seryjnego mordercy w mediach i literaturze: powinien on wyróżniać się z tłumu zwykłych ludzi, i to nie tylko tym, że wielokrotnie dopuścił się najokrutniejszego czynu wobec drugiego człowieka.

Jednym z najlepiej rozpoznawalnych seryjnych morderców XX wieku, który odcisnął swoje piętno w kulturze popularnej, jest Charles Manson. Pochodził z tak zwanego marginesu społecznego i od dziewiątego roku życia większość czasu spędził w zakładach poprawczych i więzieniach. W 1967 roku założył grupę o podłożu religijnym pod nazwą *Rodzina* (ang. *The Family*). Wierzenia Rodziny opierały się na zbliżającym się Armagedonie, w czasie którego miało dojść do rewolty czarnoskórych i rzezi białych. Członkowie Rodziny mieli wtedy wyjść z ukrycia, by odebrać im władzę. Kiedy termin rewolty minął, Manson wytłumaczył swoim wiernym, że to oni będą musieli zapoczątkować rzeź⁸. Jednymi z pierwszych morderstw, popełnionych przez Rodzinę na polecenie Mansona, było zabicie pięciu osób w domu polskiego reżysera Romana Polańskiego i jego żony, aktorki Sharon Tate. Było to wydarzenie szeroko opisywane w mediach, wywołało popłoch wśród znanych mieszkańców Los Angeles i przyczyniło się do późniejszego ogromnego rozgłosu Mansona. W 1971 Charles Manson został skazany na karę śmierci za dokonanie siedmiu morderstw pierwszego stopnia i za spisek prowadzący do ich popełnienia, a że w roku 1972 karę śmierci uznano za niekonstytucyjną, Manson został ponownie skazany na dożywotnie pozbawienie wolności.

W 1974 roku Vincent Bugliosi, prokurator w sprawie Rodziny Mansona, we współpracy z pisarzem Curtem Gentry wydał książkę *Helter Skelter: The True Story of The Manson Murders* opisującą szczegóły dochodzenia, aresztowań i procesu Charlesa Mansona i jego zwolenników. Wszystkie wydarzenia w niej przedstawiono w sposób wyjątkowo rzetelny i konkretny,

⁸ R. BLACK: *Tajne kultury zła*. Przeł. Z. SZACHNOWSKA-OLESIEJUK. Warszawa 2010, s. 113-115.

a rozmowy i przebieg rozprawy sądowej są przywołane niemal w całości – nie zostały przez Bugliosiego w żaden sposób zmodyfikowane. Jednym z najbardziej znaczących fragmentów książki okazały się zeznania Charlesa Mansona, które zdecydował wygłosić w sądzie w formie oświadczenia. Morderca przedstawia w nim swoje motywacje i przyczyny wydarzeń, a także wygłasza swój manifest do zepsutego, według niego, społeczeństwa, żyjącego w niesprawiedliwym systemie. Styl wypowiedzi Mansona może zaskakiwać. Pomimo tego, że Manson był przywódcą religijnym, potrafiącym zjednywać sobie ludzi, doprowadzić ich do popełnienia zbrodni i do uwierzenia, że jest powracającym na Ziemię Chrystusem, jego wypowiedzi są nadzwyczaj proste, wręcz potoczne. Jest to zrozumiałe, gdyż Manson nigdy nie ukończył żadnej szkoły i, jak sam mówi w swoim oświadczeniu, „nie dorósł do tego, żeby dobrze czytać i pisać”⁹. Również jego zwolennicy byli ludźmi niewyedukowanymi, prostymi, określanymi jako margines społeczny. Styl wypowiedzi Mansona wywołuje jednak pewien dyskomfort – przemyślny zabójca staje się postacią wcale nie wyjątkową, ale przewodnikiem ludu, populistą, a nie przywódcą religijnym, jakiego publika mogłaby się spodziewać.

W 2003 roku, czyli aż 29 lat po premierze oryginału, książka Bugliosiego została wydana w Rosji pod tytułem *Helter Skelter: Правда о Чарли Мэнсоне*. Na język rosyjski przełożył ją Anatolij Kowżun. W każdym tłumaczeniu można zauważyć liczne transformacje tłumaczeniowe. Jest to zjawisko konieczne, by tekst był zrozumiały dla czytelników przekładu. Transformacje te można oczywiście zaobserwować również w tłumaczeniu *Helter Skelter* na język rosyjski. Najbardziej zauważalne stają się one jednak właśnie we wspomnianym wyżej sądowym oświadczeniu Charlesa Mansona. Najczęściej stosowanym rodzajem transformacji tłumaczeniowej w tym fragmencie tekstu jest dodanie.

<i>I have watched your world grow up</i>	[я] наблюдал со стороны , как весь ваш мир понемногу взрослеет
<i>You taught them.</i>	Вы научили их всему, что они знают.

⁹ V. BUGLIOSI, C. GENTRY: *Helter Skelter. Prawdziwa historia morderstw Mansona*. Przeł. M. P. JABŁOŃSKI. Warszawa 2010, s. 453.

<i>I took them up on my garbage dump</i>	я забрал их в глушь , на свою свалку
<i>And you can project it back at me...</i>	И вы можете отразить , спроецировать на меня эту свою злобу...
<i>What they did, if they did whatever they did, is up to them. They will have to explain that to you...</i>	То, что они сделали, если они это сделали, – это их поступки. Им придется объяснить вам, зачем они поступили именно так...
<i>Helter Skelter? “It means confusion, literally. It doesn’t mean any war with anyone. It doesn’t mean that some people are going to kill other people...</i>	<i>Helter Skelter?</i> «Это выражение обозначает путаницу, неразбериху. Так и есть, в бук-вальном смысле. Это сочетание букв не подразумевает , что какие-то люди намерены убить других людей...»
<i>Conspiracy? “Is it a conspiracy that the music is telling the youth to rise up against the establishment because the establishment is rapidly destroying things?</i>	«Разве это заговор – когда музыка говорит молодежи восстать против истеблишмента, потому что люди истеблишмента разрушают все вокруг, и делают это все быстрее и быстрее? »
<i>You people put importance on your lives.</i>	Вы слишком много значения придаете собственной жизни.
<i>“I told him: ‘To be a man, boy, you have to stand up and be your own father.’</i>	Я сказал ему: «Чтобы стать мужчиной, парень, тебе придется встать, выпрямиться и самому стать себе отцом.»
<i>“They are running in the streets – and they are coming right at you!”</i>	«Они бегут по улицам, и они спешат прямо сюда, чтобы разделаться с вами! »

Można zauważyć, że większość przytoczonych wyżej uzupełnień w przywołanych cytatach nie jest kluczowa dla zrozumienia sensu wypowiedzi Mansona. Jednoczesna prostota i niejasność pewnych fragmentów wypowiedzi oskarżonego jest istotna w jego odbiorze. Manson zwraca się do odbiorców swojej przemowy prawdopodobnie w ten sam sposób, w jaki zwracał się do swoich zwolenników.

Najważniejszymi transformacjami tłumaczeniowymi w tym fragmencie tekstu są jednak transformacje stylistyczno-semantyczne. To właśnie one najbardziej zmieniają styl wypowiedzi Mansona. Trzeba zaznaczyć, że są używane tylko w niektórych fragmentach oświadczenia. w innych tłumacz zdecydował się zachować wyrażenia potoczne, w rezultacie czego wypowiedź Mansona staje się stylistycznie nierówna. Może to wskazywać na fakt, że celem tłumacza była zmiana sposobu mówienia seryjnego mordercy. Ze względu na specyfikę otoczki religijnej to zderzenie stylów można uznać za świadome. Dla przykładu:

<i>You eat meat and you kill things that are better than you are</i>	<i>Вы едите мясо и убиваете создания, которые лучше вас самих</i>
<i>Most of the people at the ranch that you call the Family were just people that you did not want</i>	<i>Большинство людей, что жили на ранчо, людей, которых вы зовете «Семьей», — эти люди вам просто были не нужны</i>
<i>I can't dislike you</i>	<i>Я не могу испытывать к вам неприязни</i>
<i>My father is the jailhouse. My father is your system...</i>	<i>Меня породила тюрьма. Меня породила вся ваша система...</i>
<i>has been dragged through every hellhole that you can think of</i>	<i>которое прошло через все вообразимые круги ада</i>
<i>You can do anything you want with me, but you cannot touch me because i am only my love...</i>	<i>Вы можете сотворить со мною все, что только пожелаете, но не сможете даже дотронуться до меня, ибо я — это всего только моя любовь...</i>

<i>hideous bodies</i>	<i>трупы в ужасном состоянии</i>
<i>but you are too deaf, dumb, and blind</i>	но вы слишком глухи, немые и слепы
<i>She wanted attention. She would make trouble, cause accidents to get it.</i>	Ей хотелось внимания. Она притягивала к себе неприятности, она жаждала их
<i>I am not saying that i didn't say it</i>	Я не говорю, будто не произносил этих слов
<i>Do what your love tells you, and i do what my love tells me...</i>	делайте то, что велит вам ваша любовь, и я сам делаю то, что подсказывает моя собственная любовь...

W tych przykładach możemy zauważyć, że niektóre wyrażenia zostają w tłumaczeniu rosyjskim zamienione na wyrażenia charakterystyczne dla stylu literackiego lub nawet biblijnego. Tłumacz eliminuje powtórzenia w przemowie Mansona, zastępuje czasowniki mowy *to say* i *to tell*, charakterystyczne dla języka angielskiego, różnymi synonimami w języku rosyjskim. Wszystkie te zmiany wpływają na poszerzenie bogactwa językowego Mansona w rosyjskim tłumaczeniu. Jak zostało wspomniane wyżej, nie są to zmiany występujące na przestrzeni całego przekładu mowy mordercy.

Nasuwa się pytanie, czy te transformacje nie zostały spowodowane utrwaloną w kulturze i w gatunku *true crime* wizerunkiem seryjnego mordercy. W przemowie w języku angielskim Charles Manson przełamuje ten wizerunek. Jego motywacje są jasne, można pokusić się o stwierdzenie, że mogą być wręcz zrozumiałe. Ma to swoje przełożenie również w jego języku. Niewykluczone, że Anatolij Kowżun, który przed tłumaczeniem *Helter Skelter* zajmował się również przekładem literatury kryminalnej, podświadomie zafascynował się światem seryjnych morderców, morderców-celebrytów, morderców-artystów, a fascynacja ta znalazła swoje odzwierciedlenie w jego pracy tłumaczeniowej.

Streszczenie

Niniejszy artykuł jest poświęcony transformacjom w tłumaczeniu na język rosyjski przemowy sądowej seryjnego mordercy, Charlesa Mansona. Analizowane są również sposób i przyczyny funkcjonowania konkretnego wizerunku mordercy w literaturze gatunku *true crime*, a także stopień, w jakim mogły one wpłynąć na strategie tłumaczeniowe przyjęte przez tłumacza.

Резюме

Настоящая статья посвящена трансформациям в переводе на русский язык судебной речи серийного убийцы – Чарльза Мэнсона. Анализируются также способ и причины функционирования определённого образа убийцы в литературе жанра *true crime*, а также степень, в которой они могли повлиять на стратегии перевода, применяемые переводчиком.

Summary

This article discusses transformations in Russian translation of Charles Manson's court speech. It also examines methods and causes of existing image of serial killer in *true crime* genre and the way they could possibly affect strategies of translation.

ФРАЗЕОЛОГИЗИРОВАННЫЕ КОНСТРУКЦИИ КАК ЭЛЕМЕНТ ТЕКСТА, ПЕРЕВОДА И СЦЕНИЧЕСКОЙ ПОСТАНОВКИ

Важным вопросом, который лежит в основе лингвистики, является перевод, выполняющий роль медиатора культур. Благодаря такому пониманию его функции можно приблизить к другим культурам и народам. Поэтому настоящая статья посвящается анализу перевода, а точнее, перевода фразеологизированных конструкций, которые являются зеркалом национальной культуры.

Материал был собран из пьесы «Женитьба» Николая Васильевича Гоголя и ее перевода на польский язык, автором которого является Агнешка Любомира Пиотровска. Ее перевод был выполнен по заказу Силезского театра для конкретной постановки и не был нигде опубликован. Поскольку обсуждаемый текст относится к роду драмы, необходимо будет ознакомиться с особенностями перевода данного вида текста, с учетом позднейшего его предназначения для сценической постановки.

Хотя вопрос перевода в общем является проблемой хорошо изученной в настоящее время¹, однако это все же не собрание готовых ответов на вопрос, как переводить. Переводчик, безусловно, может воспользоваться уже обработанным теорией решением проблемы, с которой он сталкивается, но все же очень много будет и таких моментов, на которые готового ответа нет, и они потребуют индивидуального

¹ Среди работ можно назвать хотя бы: В.П. ЖУКОВ: *Семантика фразеологических оборотов*. Москва 1971; В.Н. КОМИССАРОВ: *Естественность художественного перевода*. Москва 1991; P. Fast: *O granicach przekładalności*. В: Przekład artystyczny, T. 1 Problemy teorii i krytyki. Ред. P. FAST. Katowice 1991; Т.А. Казакова: *Художественный перевод. Теория и практика*. 2006; P. BUKOWSKI, M. HEYDEL: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków 2009 и др.

решения. В этом ряду огромную сложность в теории и практике перевода вызывают, во-первых, именно сценический перевод, во-вторых, перевод фразеологизированных единиц, в-третьих, что само собой разумеется, перевод этих единиц в сценических текстах. Что касается фразеологизмов и идиом – это обуславливается сложным характером фразеологизмов, т.е. их формальной расчлененностью и семантической слитностью.

Вопрос переводимости вызывает обычно два крайних подхода. Наиболее оптимистический взгляд: все поддается переводу. Это имеет свое основание – любое содержание сознания может быть выражено с помощью языковых средств. Наиболее крайней гипотезой является та, согласно которой восприятие действительности, а также сложившееся на этой основе представление о мире полностью зависят от структуры языка, которым владеет воспринимающий субъект. В итоге, нет возможности перевести текст с одного языка на другой, так как они предполагают отличающиеся друг от друга картины мира. Среди этих двух подходов следует найти золотую середину. По мнению Петра Фаста, убедительным является аргумент, что переводятся определенные тексты, то есть высказывания, содержащие определенные значения, а не языковые системы. Такое рассуждение приближает нас к третьей концепции, которая следует из переводческой практики. Она определяет переводчика как изменника – *traduttore traditore*². Это популярное выражение демонстрирует более слабую разновидность мнения о непереводаемости (более слабую, так как измена в этом случае не является полной). П. Фаст, опираясь на собственный переводческий опыт, считает, что в принципе все можно перевести, только не всегда результат можно назвать эквивалентом текста оригинала в более чем одном аспекте его структуры³.

В настоящей статье под понятием фразеологизированных конструкций будем понимать фразеологизмы, фразеологизированные обороты и выражения с точки зрения их стилистических свойств, а также их авторские варианты. Следует подчеркнуть, что выступа-

² И. М. ХАВКИН: *Занимательный специальный перевод*. Москва 2015, с. 38.

³ P. FAST: *O granicach przekładalności B: Przekład artystyczny*, T. 1: *Problemy teorii i krytyki*. Ред. P. FAST. Katowice 1991, с. 19–31.

ющие в работе идиомы будем отличать от фразеологизированных конструкций, как целые по значению обороты, смысл которых не может быть выведен из значений входящих в них слов.

Техники перевода фразеологизмов разнообразны. Это непосредственно влияет на применяемую терминологию, а также на оценку техник перевода⁴. В настоящей работе применяем наиболее распространенные способы перевода фразеологизированных единиц.

Кажется, что лучший способ перевода фразеологизмов – это применить **прямые эквиваленты**. При таком подходе сохраняется почти весь комплекс значений переводимой конструкции. Но такая стратегия имеет также и недостатки, потому что полных фразеологических эквивалентов сравнительно немного. При отсутствии таковых можно использовать **лексические эквиваленты**, – важно компенсировать экспрессивный заряд фразеологизма⁵. Есть еще и другие способы перевода, такие как **использование фразеологического аналога**, что обеспечивает достаточно высокую степень эквивалентности, а также **буквальный** или **описательный переводы**⁶. В этом месте можно сказать, что анализ выбранных из пьесы цитат показывает также, что переводчик может использовать методы **опущения и компенсации**. Кажется, что осознание этого факта является очень важным, если не основным, для всех, кто работает с иностранным языком в любой области и степени, а не только для тех, кто занимается переводческой деятельностью профессионально.

Упомянутым сложным моментом, на который готового ответа нет – это перевод фразеологизированных конструкций, однако не тех, которые уже имеются в словарях. Проблемой являются авторские конструкции или словарные фразеологизированные конструкции, преобразованные автором для нужд произведения. Эта тема исследована в очень незначительной степени. Единственным способом

⁴ Ср. Я. И. РЕЦКЕР: *Теория перевода и переводческая практика*. Москва 2007, с. 143-165; С. ВЛАХОВ, С. ФЛОРИН: *Непереводимое в переводе*. Москва 1980, с. 179-206.

⁵ L. STĚPANOVA: *Фразеологизмы в современных русских детективных романах и проблемы их перевода на чешский язык* В: *Frazeologia a překlad*. Ред. W. SCHLEBDA. Opole 2014, с. 133-140.

⁶ E. DOBROGOWSKA: *Idiomy a kwestia ekwiwalencji* В: *Językowy obraz świata w oryginalu i w przekładzie*. Ред. A. SZCZĘSNY, K. HEJWOWSKI. Siedlce 2007, с. 129-135.

показать, как переводчик может справиться с такими конструкциями, остается анализ конкретного произведения. Смысл данного исследования заключается в анализе решений, принятых при переводе фразеологизированных конструкций.

Говорить о проблеме сценического перевода – задача сложная. Замечается, что перевод драмы считается на сегодняшний день одной из наименее изученных сторон художественного перевода⁷. Тем самым, ряд задач, стоящих перед переводчиком, гораздо больше, чем обычно. Самыми многоаспектными, по-нашему мнению, являются вопросы *удобопроизносимости* и *играбельности*⁸ (на английском: *speakability* и *playability*⁹). Вот именно они осложняют, с одной стороны, переводчику его дело, а с другой реципиентам восприятие произведения. Переводчику надо помнить о том, что переведенный текст должен хорошо прозвучать со сцены. Кроме того, переводчик не имеет возможности оправдать свои решения, что имеет место в случае перевода прозы. Там применяются всякого рода сноски и комментарии, поясняющие неточности или переводческие выборы. Но есть и преимущество у данного вида перевода. Переводчик, работая с режиссерами и актерами, может передать информацию о месте, в котором не удалось сохранить семантического значения или культурных коннотаций, или даже экспрессивности высказывания. Тогда данные текстуальные пробелы можно заполнить другими семиотическими системами театра: интонацией, мимикой, жестами, сценическим движением и т.д.

Основная цель настоящей работы заключается в анализе выбранных фразеологизированных конструкций из пьесы *Женитьба*. Для достижения поставленной цели, необходимо было решить следующие задачи: выбрать и проанализировать наиболее интересные и показательные примеры; задуматься над употребленными приемами и их конечным эффектом; попытаться оценить, является ли данный

⁷ Д.А. Олицкая: *Перевод драмы: специфика, проблемы подходы*, «Вестник Томского государственного университета» 2012, № 357, с. 19.

⁸ И. ЛЕВЫЙ: *Искусство перевода*. Москва 1974, с. 178-183.

⁹ S. BASSNETT-McGUIRE: *Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for translating theatre texts*. В: *The Manipulation of literature: studies in Literary Translation*. Red. T. HERMANS. London 1985, с. 249.

перевод удачным в контексте передачи смысла и колорита данной действительности.

Первая группа единиц, которую стоит рассмотреть, – это фразеологизмы и идиомы, которые удалось перевести, используя полный эквивалент. В качестве примера может послужить фразеологизм *как с гуся вода*.

Действие 2, явление 17

Кочкарев: *Ведь вот что досадно: вышел себе – ему и горя мало; с него все это так, как с гуся вода. – вот что нестерпимо!*

Koczariow: *[...] A najwięcej przykre, że sobie wyszedł i gwizdże na to. Splywa to po nim, jak po kacze.*

Оба фразеологизма говорят об одном и том же – человеке, которого ничто не волнует, не трогает¹⁰. Семантика единицы перевода сохраняется, даже независимо от разницы в компонентном составе: *гусь* – *kaczka* (хотя в польском языке также допускается вариант *coś spływa po kimś jak po gęsi*¹¹).

Похожие явления отмечены в других примерах:

Действие 1, явление 11

Кочкарев: *[...] А тут, вообрази, около тебя будут ребяташики, ведь не то что двое или трое, а, может быть, целых шестеро, и все на тебя как две капли воды.*

Koczariow: *[...] A teraz pomyśl, że wokół ciebie będą się kręcić pacholeta, i nie dwoje czy troje, a może cała szóstka – i wszystkie do Ciebie podobne, jak dwie krople wody.*

Эти примеры ни в коем случае не должны вызывать проблем, потому что их эквиваленты часто можно найти в двуязычных словарях, а семантический состав, в принципе, не изменяется. Их эмоциональная окраска нейтральная и ее сохранение не вызывает трудностей.

¹⁰ Е. А. Быстрова, А. П. Окунева, Н. М. Шанский: *Учебный фразеологический словарь*. Москва 1997, https://phraseologiya.academic.ru/473/как_с_гуся_вода [доступ: 28.12.2018].

¹¹ *Wielki słownik języka polskiego*, http://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=8058 [доступ: 28.12.2018].

Иначе дело выглядит, когда следует перевести фразеологизированные конструкции, которые в другом языке имеют эквиваленты разных регистров.

Действие 1, явление 10

Кочкарев: *Пойди, пойдди. Не смыслщишь ничего, не мешайся!*

Знай, сверчок, свой шесток, — убирайся!

Фекла: *У людей только чтобы хлеб отымать, безбожник такой! В такую дрянь вмешался.*

Koczkarłow: *Idź już, idź! Nie masz zielonego pojęcia, nie wtrącaj się!*

Co wolno wojewodzie, to nie tobie smrodzie, wynocha!

Fiokła: *Chleb mi odbiera, bezbożnik jeden! Włazł mi w paradę.*

Сосредоточимся сперва на конструкции *знай, сверчок, свой шесток*. Конструкция имеет значение – знай свое место. Говорится тому (или о том), кто ведет себя несоответственно своему положению, вмешивается не в свое дело¹². Хотя словари регистрируют польские соответствия данного выражения¹³:

- 1) *Niech każdy swego kopyta pilnuje;*
- 2) *jeśliś (kiedyś) szewc, pilnuj (patrz) swego kopyta;*
- 3) *co wolno wojewodzie, to nie tobie smrodzie,*

применение последнего варианта кажется наименее подходящим. Нам кажется, что переводчик стоял перед выбором – сохранить национальную окраску и некую нейтральность выражения или использовать выражение, которое, если и внесет элемент чуждости в текст (ведь воевода польской аудитории ассоциируется лишь с польской действительностью), то прибавит ему значительную степень насмешки, благодаря слову *smrodzie* (что, однако, соответствует идиолекту персонажа).

В этом примере, кроме нескольких других выражений, интереснейшим, с нашей точки зрения, является также использование фразеологизированной конструкции, отсутствующей в оригинале – это

¹² В.И. ДАЛЬ: *Пословицы русского народа*. Москва 1989, <https://dslov.ru/fslov/f154.htm> [доступ: 28.12.2018].

¹³ R. STYPUŁA: *Słownik przysłów rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*. Warszawa 1974, с. 80.

пример компенсации потерянных значений в других местах: *nie słyszysz niczego – nie masz zielonego pojęcia*. Можно сказать, что переводчик вмешался в компетенцию автора. В польском языке это выражение (которое в русском является также коллокацией) имеет экспрессивный оттенок, соответствующий, однако, просторечной коммуникации. Тем самым значение оригинала сильно не изменилось. Похожее случается и в реплике *сколькo мне кажется – o ile mnie ramięć nie tyli*.

Бывает и так, что переводчик решает отказаться от применения любой фразеологизированной конструкции. Но в случае этой пьесы замечается, что этот прием непопулярен, что свидетельствует, с нашей точки зрения, о высоком уровне подготовки понимания языка оригинала и перевода, а также близости культур.

Интереснейшим выражением, перевод которого был невозможен является *Варвара, на расправу! – Kara złego nie minie!* Гоголь использовал фразеологизм, тесно связанный с московскими реалиями: тюрьмой у церкви Св. Варвары в Москве, «где к заключенным применялись особенно жестокие пытки»¹⁴. Конечно, переводчик не смог сохранить этимологию данного фразеологизма, решил, таким образом, прежде всего передать значение данной реплики.

Видим, что близость культур не всегда может повлиять на возможность адекватного подбора выражения на другом языке, имеющего такую же окраску и одинаковый компонентный состав. Если такой возможности нет, тогда на первый план выходит семантическая функция выражений, играющая главную роль в переводе. Тогда после этого можно придать ожидаемую оригиналом эмоциональную окраску. Посмотрим на пример, который можно считать авторской конструкцией:

Действие 2, явление 6

Фекла: *Что ж тут худого? Понятливее по-русски, потому и говорит по-русски. А кабы умела по-басурмански, то тебе*

Fiokła: *Co w tym złego? Zrozumiałej po rosyjsku, to mówi po rosyjsku. A gdyby umiała po pogańsku, gorzej tylko dla ciebie, bo*

¹⁴ В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина: *Большой словарь русских поговорок*. Москва 2007, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/13742/Тянуть> [доступ: 02.01.2019].

же хуже, и сам бы не понял ничего. Уж тут нечего толковать про русскую речь — речь известно какая: все святые говорили по-русски.

nic byś nie zrozumiał. Już ty mi o naszej mowie nic nie gadaj, wiadomo, co za mowa: wszyscy święci pańscy po rosyjsku mówili.

Переводчик, используя аналог в форме *roganin*, хотел подчеркнуть чуждость важную для данной культуры. Тем самым он использовал хорошо распространенный в польском сознании компонент. Слова *басурман* и *roganin* имеют похожие значения и коннотации — они неодобительно определяют человека другой религии.

Действие 1, явление 17

Кочкарев (Подколесину): Ты помни, только кураж, и больше ничего. (Оглядывается и раскланивается с некоторым изумлением; про себя.) Фу ты, какая куча народу! Это что значит? Уж не женихи ли? (Толкает Феклу и говорит ей тихо.) С которых сторон понабрала ворон, а?

Фекла (вполголоса): Тут тебе ворон нет, все честные люди.

Кочкарев (ей): Гости-то несчитанные, кафтаны общипанные.

Фекла: Гляди налет на свой полет, а и похвастаться нечем: шапка в рубль, а ши без круп.

Кочкарев: Небось твои разживные, по дыре в кармане.

Koczkarłow (do Podkolesina): *Pamiętaj, nabierz animuszu, nic więcej! (rozgląda się i kłania z pewnym zdziwieniem; do siebie) Fu, ale kupa ludzi! Co to znaczy? Czy to przypadkiem nie kandydaci? (popycha Fiołkę i szepcze) Z jakich stron tyle wron, co?*

Fiołka (półgłosem): *Żadne wrony, sami przyzwoiici ludzie.*

Koczkarłow (do Fiołki): *W domu butno, a w kieszeni płótno.*

Fiołka: *Pilnuj swego, nic ci do tego: sam nie masz czym się pochwalić: ani łomu, ani domu, kieszeń na suchoty stęka.*

Koczkarłow: *A twoi się dorobili, wszystko wiatrem podszyte. [...]*

Представленные выше пословицы были собраны в *Пословицах русского народа* В. Даля¹⁵. Гоголь, используя их, передал колорит русского народа, фольклора. Кроме того, он употреблял также авторские

¹⁵ В. И. Даль: *Пословицы русского народа*. Москва 1989, https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/dal/index.php [доступ: 02.01.2019].

фразеологизмы, которые с течением лет закрепились в составе русского языка как крылатые выражения. В случае таких конструкций переводчик должен проявить свои словообразовательные способности или использовать близость, если такая существует, обеих культур. Видно это в первой подчеркнутой фразе: *С которых сторон понабрала ворон, а? Z jakich stron tyle wron, co?* Близость польского и русского языков помогает подбирать соответствующие варианты. В таких местах возможен также буквальный перевод, который не всегда отрицательно воспринимается критиками перевода. Семантика всех компонентов, а также контекст действия (удивление Кочкарева количеством присутствующих обожателей Агафьи) помогают сохранить целостное значение конструкции. Второй пример с конструкцией *Гости-то несчитанные, кафтаны общипанные* – *W domu butno, a w kieszeni płótno*, а также: *шапка в рубль, а щи без круп* – *ani łomu, ani domu, kieszeń na suchoty stęka*, указывают на решение переводчика сохранить, прежде всего, семантико-контекстуальное значение реплики и лишь потом добавить к этому эстетическую функцию, сохранив рифмы и ритм. В обоих случаях, в польском варианте более метафорически, сохраняется информация о физическом состоянии персонажей, пренебрежительном и шутовском отношении к ним Кочкарева и Феклы. Это отношение проявляется также благодаря проксемике – сценическому движению. Герои стоят друг от друга на довольно далеком расстоянии, а что больше, свои реплики подчеркивают жестами. Видно это на нижеуказанной картине (скрин-шот из постановки).



Таким образом, сохраняется экспрессивный заряд фразеологизма. Этот диалог между Кочкаревым и Феклой характеризуется шутовой окраской. То же передается в польской версии. В приведенных фрагментах имеем дело с ярко проявляющимися фольклорными элементами, в том числе, народным стихом. Фольклорный слой, так часто встречаемый у Гоголя¹⁶, проявился в этих примерах в рифме и ритме. Исследователи замечают коломыйковые ритмы «Словарь А. Квятковского определяет ее как „короткие народные песенки, распеваемые в Западной Украине под музыку и танцы”»¹⁷. Тем самым имеем дело с проявлением сильного национального характера пьесы. Однако стоит задуматься, насколько это важно для перевода и его рецепции в сознании принимающей культуры. Может лишь в случае сценического перевода, когда переводчику надо сохранить орфо-эпические характеристики.

Мы хотим обратить внимание еще на один случай, когда переводчик использовал, казалось бы, нейтральную конструкцию. Однако она может ассоциироваться у польской аудитории с названием фильма и одновременно устойчивым словосочетанием. Речь идет о реп-

¹⁶ Ю. Б Орлицкий: *Элементы народного стиха в прозе Гоголя (коломыйковый ритм, рифма и т.д.)*, «Вестник гуманитарной науки» 2007, <http://domgogolya.ru/science/researches/1443/> [доступ: 02.01.2019].

¹⁷ Там же.

лике *czasem słońce, czasem deszcz*, которую произносит Агафья Тихоновна, поддерживая разговор. Польскому зрителю однозначно это выражение будет напоминать индийский фильм, выпущенный в прокат 14 декабря 2001 года под тем же названием (русс. *И в печали, и в радости* – польск. *Czasem słońce, czasem deszcz*). Это название настолько сильно укоренилось в сознании польскоязычной аудитории, в особенности, сознании знатоков кино. Тем самым следовало бы выбрать другой вариант данной реплики.

Резюмируя все вышеизложенное, переводчик должен сохранить равновесие, переводя фразеологизированные конструкции. Это очень специфические единицы языка, а злоупотребление ими может привести к эффекту комизма. Следует отметить, что некоторые фразеологизмы можно также усилить другими семиотическими системами театра: интонацией, жестами, мимикой, сценическим движением. Переводчик должен это замечать в случае, если знает, что вербальный перевод не передает всех значений оригинала. Стоит задуматься, следует ли или нужно ли всегда сохранять этнокультурное значение фразеологизмов вместо прагматического значения диалога – самого важного элемента драмы и, что понятно, ее перевода.

Streszczenie

W artykule poruszono kwestię przekładu jednostek frazeologizowanych dla potrzeb sceny. Autor zauważa, że problem przekładu scenicznego jeszcze bardziej utrudnia i tak już skomplikowany przekład frazeologizmów i idiomów. W artykule zostały przedstawione najczęstsze sposoby przekładu tych jednostek. Na przykładach pokazano, jak te sposoby sprawdzają się w kontekście przekładu scenicznego, przeznaczonego do wystawienia w teatrze.

Резюме

В настоящей статье представлена проблема перевода фразеологизированных конструкций для нужд сцены. Автор статьи замечает, что вопрос сценического перевода еще больше усложняет перевод фразеологизированных единиц, который и так является непростым. В статье указаны самые распространенные способы перевода данных единиц. На многих примерах автор доказал, какие из этих приемов

срабатывают в текстах, предназначенных для сценического воплощения.

Summary

In the article author presents ways of translations of idiomatic and phrasematic expressions for theatre. Author notices that stage translation makes translation of idiomatic and phrasematic expressions even more complicated. In the article were presented the most common ways of translation this elements. Author showed which ways of translation work in texts dedicated for theatre

PROBLEM PRZEKŁADU WULGARYZMÓW NA PRZYKŁADZIE *JEZIORA* BIANKI BELLOVEJ

Jeszcze do niedawna wulgaryzmy jako środki językowe kojarzone były wyłącznie z niskim statusem społecznym oraz sytuacjami komunikacji nieformalnej¹. Za takim ich klasyfikowaniem przemawia również etymologia określenia *wulgarny* – pochodzi ono od łacińskiego *vulgus*, oznaczającego ‘prostych ludzi’².

W rzeczywistości jednak wulgaryzmy w języku polskim są coraz bardziej powszechne. Potwierdza to między innymi korpus – według Magdaleny Hądzlik-Dudki użycie słowa *kurwa* wśród Polaków w ostatnich latach gwałtownie wzrosło³. Co więcej, słyszymy je z ust osób o różnym wykształceniu i zajmujących różne pozycje społeczne czy zawodowe, w tym również osób pełniących funkcje publiczne. Wulgaryzmy są dziś używane zarówno w sytuacjach nieformalnych, jak i oficjalnych, w jakich dotychczas były nieformalnie zakazane i źle postrzegane.

Wulgaryzmy w języku czeskim

Zjawisko coraz powszechniejszego używania wulgaryzmów nie jest obserwowane jedynie w języku polskim. Według Lucie Tvarůžkovej i Veroniki Ludvíkovej wulgarnie w Czechach mówi się już i pisze także publicznie⁴. Publicysta Miloš Čermák, analizując artykuły, które ukazały się w ciągu roku

¹ A. MARKOWSKI: *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*. Warszawa 2006, s. 106.

² *Vulgar*. W: *Online Etymology Dictionary* <https://www.etymonline.com/word/vulgar> [dostęp: 07.08.2019].

³ M. HĄDZLIK-DUDKA: *Wulgaryzmy a przekleństwa w kontekście przemian w komunikacji językowej*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” 2014, t. 27, s. 154.

⁴ L. TVARŮŽKOVÁ, V. LUDVÍKOVÁ: *O hubách nevymáchaných*, <http://www.csmagazin.com/semag/index.php?a=a2004102113>, [dostęp: 06.08.2019].

2003 w pięciu dużych krajowych dziennikach, naliczył aż 150 użyczeń wulgarnego określenia *prdeř*.

Także czescy polityczni prominenci nie stronią od wulgaryzmów, co zauważa Michał Zabłocki: „Pewne słowa przekraczają granice smaku, ale nie przekraczają granic państwa. Trudno je ciekawie pokazać w telewizjach, a gazety i agencje prasowe rzadko je przywołują. Stąd na zewnątrz wydaje się, że poziom dyskusji politycznej w Czechach to klasa Klausa czy intelekt Havla. Tymczasem to język posłów i prezydenta Zemana pokazują, jak na co dzień wyglądają kultura oraz poziom czeskiej polityki czy elit. Nie są to bon moty i cytaty z Cycerona, lecz grubiaństwo i mowa ulicy”⁶.

Sam prezydent Republiki Czeskiej Miloř Zeman słynie z wulgarniej mowy – jeszcze w czasach, gdy piastował stanowisko premiera, udokumentowano użycie przez niego publicznie takich określeń jak *hajzl* (skurwysyn), *sračka* (gówno) albo *idiot* (idiota, tuman)⁷, zaś jako prezydent zasłynął m.in. wulgarnymi wypowiedziami (*kunda* – cipa, *zkurvit* – zjebać) na temat zespołu Pussy Riot w jednym z wywiadów radiowych⁸.

Wulgaryzmy w literaturze

Nic więc dziwnego, że wulgaryzmy zaczęły przenikać także do literatury. Choć do pewnego momentu stanowiła ona ostoję pięknego i starannego języka, z czasem pisarze zaczęli używać wulgarnych określeń jako pełnoprawnego środka artystycznego, charakteryzującego dane środowisko lub bohaterów. Tego typu chwytów w literaturze bronił w posłowniu do pierwszego tomu *Przygód dobrego wojaka Szwejka* Jaroslav Hařek: „Gorszący się mocnymi wyrazami ludzie to tchórze, bo prawdziwe życie ich zaskakuje, a tacy słabeusze są właśnie tymi największymi szkodnikami kultury i charakterów. Oni wychowaliby naród na zbiorowisko przeczulonych, małych ludzi, masturbantów fałszywej kultury typu św. Alojzego, o którym czytamy w księdze mnicha Eustachego, że gdy usłyszał, jak pewien mężczyzna wypuścił

⁵ L. TVARŮŽKOVÁ, V. LUDVÍKOVÁ: *O hubach...* [dostęp: 6.08.2019].

⁶ M. ZABŁOCKI: *To nie jest raj. Szkice o współczesnych Czechach*. Gliwice 2019, s. 51.

⁷ L. TVARŮŽKOVÁ, V. LUDVÍKOVÁ: *O hubach...* [dostęp: 6.08.2019].

⁸ *Citoval jsem výrazy z písní Pussy Riot, brání Zeman svou „jadrnější“ mluvu*, http://www.lidovky.cz/domov/zeman-kritiku-pussy-riot-jsem-si-pripravoval.A141105_073334_ln_domov_jzl [dostęp: 6.08.2019].

wiatry z głośnym hurgotem, uderzył w płacz i dopiero w modlitwie znalazł ukojenie”⁹.

W okresie komunizmu wulgaryzmy w dużym stopniu wypełniła cenzura, co niekiedy wywoływało efekt wręcz komiczny. Tvarůžková i Ludvíková przytaczają poddany cenzurze fragment opowiadania *Jarmilka* Bohumila Hrabala:

Kráčím podle ní a šeptám: Jarmilko, kdepak budeme mít svatbu? A ona mi odpovídá: Až pokvetou hovna [dosł. gówna, zastąpiono: kravince – krowie placki]! Rozhorluj se na oko: Ale, ale, jak to tak, to už mne nemáte ráda? A ona beze zbytku tvrdí: Ne – protože pořád lítáte, jako byste měl v prdeli [dosł. dupa, zastąpiono: zadek – pupa] šípů!”¹⁰

Reakcją na oficjalną cenzurę językową był oczywiście bunt w środowisku opozycji antykomunistycznej, dlatego charakterystyczne dla wielu tekstów samizdatowych jest szerokie użycie – lub wręcz nadużywanie – wulgaryzmów. W latach 90. cenzura została zniesiona, użycie wulgarnego języka stało się więc możliwe również w oficjalnym nurcie. Wielu autorów skorzystało z tej możliwości i do dziś z niej korzysta.

Zdaniem Antoniny Grybosiowej swobodne używanie wulgaryzmów, zarówno w życiu codziennym, jak i w sztuce, jest częściowo determinowane czynnikami rodzimymi, a częściowo obcymi. Z jednej strony zauważa się wpływ kultury ludowej (patrz: wspomniana etymologia słowa *wulgaryzm*), z drugiej – amerykanizację europejskich społeczeństw¹¹.

Coraz bardziej swobodne używanie wulgaryzmów w literaturze wywołuje spory wśród badaczy języka i literatury. Niektórzy przyklaskują tej tendencji, upatrując w niej zupełnie nowej artystycznej formy wyrazu, inni – stanowczo krytykują, uznając ją za przejaw upadku kultury w przestrzeni

⁹ J. HAŠEK: *Przygody dobrego wojaka Szwejka czasu wojny światowej*. Przeł. A. KROH. Wrocław 2017, s. 246.

¹⁰ L. TVARŮŽKOVÁ, V. LUDVÍKOVÁ: *O hubach...* [Powyższy fragment w tłumaczeniu Józefa Waczkówa: „Idę obok niej i mówię szeptem: Jarmilko, kiedyż będziemy mieli weselisko? A ona na to: Kiedy zakwitną gówna! Udaję, że mnie wkurzyła: No, no, jakże to tak, więc już mnie nie kochasz? A ona bez ceregieli odpowiada: Nie... bo stale pan latasz, jakbyś miał w dupie piórko!”].

¹¹ A. GRYBOSIOWA: *Liberalizacja współczesnej oceny wulgaryzmów*. W: *Język wtopiony w rzeczywistość*. Katowice 2003, s. 33.

słowa pisanego. Jeszcze inni uznają użycie wulgaryzmów tylko w określonych, uzasadnionych przypadkach – na przykład kiedy służą charakteryzowaniu bohaterów – zaś potępiają w przypadku narracji autorskiej. Taką postawę reprezentuje na przykład Hrabák, uznając za zasadne użycie wulgaryzmów przez Jaroslava Haška: „V rámci celého díla působí např. vulgarismus v ústech postavy, kterou dobře charakterizuje, docela jinak, než jak by působil v ústech autora, v tzv. řeči autorské. (Příkladem účelného využívání vulgarismů je z toho hlediska Haškův *Švejk*)” [W obrębie dzieła wulgaryzm brzmi zupełnie inaczej w ustach postaci, którą dobrze charakteryzuje, niż jak brzmiałby w ustach autora, tzn. W mowie autorskiej. (Dobrym przykładem celowego wykorzystania wulgaryzmów jest w tym ujęciu *Szwejk* Haška)]¹².

Z czegokolwiek jednak wynika coraz powszechniejsze użycie wulgaryzmów i jakkolwiek jest ono oceniane, stały się one integralnym elementem życia i sztuki, nie mogą być zatem spychane na margines uwagi. Michał Garcarz w jednej ze swoich prac¹³ przywołuje cytat z publikacji Larsa Anderssona i Petera Trudgilla *Bad Language*:

„W przypadku kiedy brzydkiego języka nie da się wrzucić w zapomnienie, należy wziąć go pod lupę i badać. Wtedy to najczęściej odnajdujemy znane nam prawa języka, którego nieznane nam formy badamy”¹⁴.

Tłumaczenie wulgaryzmów

Osobnym problemem jest tłumaczenie wulgaryzmów. Jak zwraca uwagę Paulina Pycia, wulgaryzmy pojawiające się w literaturze są zaburzeniem kodu kulturowego, ponieważ do pewnego stopnia determinują negatywną opinię o nadawcy komunikatu¹⁵. Przekład sprawia, że problem staje się jeszcze bardziej złożony. Jak zawsze przy przekraczaniu pewnych granic, tłumacz staje przed wyzwaniem – musi podjąć decyzję, na ile (pozostając wiernym oryginałowi) może naruszyć konwencję językową

¹² J. HRABÁK: *Několik úvah o obecné češtině a vulgarismech v současné české próze*, „Naše řeč” 45, s. 293.

¹³ M. GARCARZ: *Wulgaryzmy a przekład, czyli życie wulgaryzmów od oryginału do przekładu*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Linguistica Rossica 2” 2006, s. 171.

¹⁴ L. ANDERSSON, P. TRUDGILL: *Bad Language*. Oxford 1990, s. 190.

¹⁵ P. PYCIA: *Przekraczając granice. Problem przekładu wulgaryzmów i przekleństw*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2012, 3/1, s. 136.

przyjętą w danej społeczności¹⁶. Według Garcarza „tłumaczenie ich z języka na język wymaga więcej niż tylko znajomości poszukiwanych ekwiwalentów leksykalnych, ale także norm społeczno-obyczajowych, które wpływają na procesy decyzyjne tłumacza”¹⁷.

Przekład tekstu literackiego zawierającego wulgaryzmy jest więc z pewnością zadaniem niełatwym. Przede wszystkim utrudniają one poszukiwanie ekwiwalencji, definiowanej przez Garcarza jako „zbiór elementów wspólnych dla obu języków zaangażowanych w przekład, które mają swoje miejsce w tłumaczonym tekście, respektując się nawzajem wraz z całym bagażem idiosynkrazmów kulturowych i sytuacyjnych wnoszonych przezeń w tłumaczenie”¹⁸. Niekiedy w osiągnięciu ekwiwalencji przeszkadza zupełnie inna ekspresja języka. Monika Skrzyszewska przywołuje¹⁹ w tym kontekście opinię Artura Górskiego na temat przekładu powieści *Ucho, gardło, nóż* Vedrany Rudan: „Polskie tłumaczenie nie oddaje ducha tego dzieła, bo oddać po prostu nie może. Nasz język literacki (a w takiej formule *Ucho...* zostało przetłumaczone) nie jest tak gwałtownie brutalny i wulgarno-namiętny, jak chorwacki Vedrany Rudan”²⁰.

Powyższe zagadnienia to ogólne problemy przekładu wulgaryzmów, które tłumacz napotyka bez względu na to, z jakiego i na jaki język tłumaczy. Poza tym pojawia się cały szereg drobnych i bardzo konkretnych problemów, charakterystycznych dla danego języka. Właśnie te problemy – typowe dla języka czeskiego – są głównym tematem niniejszego artykułu. Zostaną one omówione na przykładach pochodzących z powieści *Jeziro* Bianki Bellovej.

¹⁶ P. PYCIA: *Przekraczając granice...*, s. 136.

¹⁷ M. GARCARZ: *Wulgaryzmy a przekład...*, s. 171.

¹⁸ M. GARCARZ: *Tłumaczenie – zmaganie z tekstem. Analiza technologii przekładu filmowego w oparciu o dwa tłumaczenia filmu „Wieczna Miłość”*. W: *Aspekty współczesnych dyskursów*. Red. P.P. CHRUSZCZEWSKI. Kraków 2004, s. 88.

¹⁹ M. SKRZYSZEWSKA: *Wojna, nacjonalizm chorwacki, seks i przekleństwa – czyli jak przetłumaczono książki Vedrany Rudan?* „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2016, 7/1, s. 189.

²⁰ A. GÓRSKI: *Recenzja książki „Ucho, gardło, nóż”, „Życie Warszawy”, 4.11.2004*, http://www.drzewobabel.pl/wydawnictwo/artykuly/recenzja_ksiazki_ucho%2C_gardlo%2C_noz%2C_artur_gorski,artykul,81.html [dostęp: 06.08.2019].

O Jeziorze Bianki Bellovej

Jezioro, wydane w roku 2016, zostało uhonorowane Nagrodą Literacką Unii Europejskiej oraz nagrodą Magnesia Litera – najbardziej prestiżowym czeskim wyróżnieniem literackim. Zainspirowane katastrofą ekologiczną Jeziora Aralskiego, stanowi dystopię prezentującą post-apokaliptyczną rzeczywistość małej wioski na brzegu skażonego jeziora. Polskie wydanie książki – w tłumaczeniu Anny Radwan-Żbikowskiej – ukazało się w październiku 2018 roku.

Autorka, która przyznaje się do fascynacji kulturą i literaturą amerykańską, a zwłaszcza twórczością niestroniącego od wulgaryzmów poety, Charlesa Bukowskiego, również nie wzdryga się przed użyciem w swojej prozie wulgarnych określeń. Mają one podkreślić surowy i brutalny charakter otoczenia, w którym żyją bohaterowie, są więc ważnym składnikiem powieściowych dialogów. Tym samym *Jezioro* dostarcza bogatego materiału do badań czeskich wulgaryzmów oraz problematyki ich przekładu.

Problemy przekładu wulgaryzmów na materiale *Jeziora*

Pierwszy problem, na jaki warto zwrócić uwagę, to *obecná čeština*. Jest to nieliteracka forma języka czeskiego, używana głównie – ale już nie wyłącznie – w komunikacji ustnej. Jednym z pierwszych autorów, którzy wykorzystali ją w literaturze, był wspomniany już kilkakrotnie Jaroslav Hašek. Kolejny moment, gdy chętniej zaczęli po nią sięgać pisarze, to lata 60. Jednym z twórców wykorzystującym jej możliwości w swoich książkach był Bohumil Hrabal. *Obecná čeština* przysparza niestety sporo problemów tłumaczom, ponieważ nie ma swojego odpowiednika w języku polskim. W odróżnieniu od polszczyzny posiadającej dwie odmiany języka (pisany/oficjalny oraz mówiony/potoczny), w czeszczyźnie mamy do czynienia z trzema odmianami, ponieważ *obecná čeština* nie jest tożsama ani z językiem mówionym (*hovorová čeština*), ani pisanym (*spisovná čeština*)²¹.

Obecná čeština i wulgaryzmy często idą w parze, także w literaturze. Zdaniem Michała Zabłockiego to właśnie *obecná čeština* może być winna wulgaryzacji języka czeskiego oraz zatarciu granic między tym, co językowo

²¹ E. SZCZEPAŃSKA: *Obecná čeština w literaturze czeskiej*, „Bohemistyka” 2003, nr 4, s. 289.

wypada, a co nie w oficjalnych sytuacjach²². Stanowi więc ona jeden z podstawowych problemów w procesie przekładu wulgaryzmów.

Oprócz charakterystycznego słownictwa, typowe dla *obecnej češtiny* są również zamiany występujących w języku pisanym końcówek *-ý* na *-ej*, *-ami* na *-ama*, zamiana samogłoski *é* na *ý* czy też występowanie protetycznego *v-*. Użycie tych środków dodatkowo podkreśla wulgarny wydźwięk i kolo-kwialność wypowiedzi. Przykłady wulgarnych sformułowań (wszystkie polskie odpowiedniki – tu i w dalszej części artykułu – pochodzą z przekładu Anny Radwan-Žbikowskiej) z cechami *obecnej češtiny* w *Jeziorze* Bianki Bellovej to:

- *ty prostořekej sprostáku* zamiast *ty prostořeký sprostáku – prosiaku*;
- *vole jeden starej* zamiast *vole jeden starý – kretynie*;
- *ty chlupatý hovno s blechama* zamiast *ty chlupaté hovno s blechami –włochate zapchlone ścierwo*;
- *tvoje matka byla taková čubka, že se nechala přefíknout od každýho chlapa, co měl péro* zamiast *tvoje matka byla taková čubka, že se nechala přefíknout od každého chlapa, co měl péro – twoja matka to byla taka dziwka, że stukał ją każdy, kto ma fiuta*;
- *vodpal* zamiast *odpal – spieprzaj*.

Niestety problem *obecnej češtiny* pozostaje dla tłumacza nierozwiązywalny. Nie ma w języku polskim rejestru, przy pomocy którego można by było oddać tę odmianę. W przeszłości niektórzy tłumacze próbowali tego dokonać przy pomocy gwary, jednak praktyka ta jest z reguły uznawana za nietrafioną i nieuzasadnioną, ponieważ gwary charakterystyczne są dla pewnych grup ludności, często lokalnych, podczas gdy *obecná čeština* ma charakter ponadterytorialny, ogólnoczeski, i nie jest powiązana z żadną konkretną grupą.

Kolejny problem to wydźwięk niektórych wulgarnych sformułowań, w języku czeskim w dużym stopniu – większym niż w języku polskim – zależny od kontekstu. Sytuację komplikuje dodatkowo zwodnicze podobieństwo języka polskiego do czeskiego. Tłumacz musi mieć odpowiednie wyczucie językowe, tak aby dostosować siłę wyrazu do konkretnej sytuacji. Przykłady:

²² M. ZABŁOCKI: *To nie jest raj...*, s. 53.

- *nechala se přefiknout od každýho chlapa, co měl péro – stukał ją každy, kto ma fiuta*, ale: *proč se pořád drží za péro – czemu ciągle trzyma się za ptaka* (słowo *péro* w zależności od kontekstu może mieć silniejszy lub słabszy wydźwięk);
- *vole – ty bałwanie!* (ale okrzyk *ty vole!* nie ma już charakteru obraźliwego i jest w języku czeskim używany jako odpowiednik polskiego *o rany!* lub *o kurde!*);
- *blbečku – idioto* (niewinnie, wręcz pieszczotliwie brzmiące w języku polskim określenie jest w języku czeskim bardzo obraźliwe);
- *ty jsi ale vyčůranej hajzlik – cwany jesteś, gnojku* (przykład derywatu słowa *čurat*, które również ma w języku czeskim bardzo szeroką gamę znaczeń, od łagodnego *sikać* po wulgarne *szczać*; derywat *čurák* to bardzo silny wulgaryzm, odpowiednik polskiego *chuj*).

Problemem może być również duża odmienność wulgaryzmów związanych ze sferą seksualną w języku polskim i czeskim. Klasycznym już przykładem jest czeskie słowo *šukat*, bardzo wulgarne określenie na czynności seksualne, które w języku polskim brzmi zupełnie niewinnie ze względu na podobieństwo do czasownika *szukać*. W *Jeziorko Bianki Bellovej* spotykamy je w różnych formach (*zašukat*, *ošukat*, *šukačka*). Inne przykłady z powieści:

- *tu bych mrdal – taką to bym ruchał;*
- *asi jí svědí frnda – pewnie ją szpara śwędzi;*
- *obtaħuju tvojí ženu – posuwam twoją żonę.*

Z kolei tam, gdzie czeskie i polskie sformułowania są zbliżone pod względem brzmieniowym i znaczeniowym, na tłumacza nierządno czyhają pułapki. Dosłowne tłumaczenie frazeologizmów skutkuje bowiem niezręcznymi językowo twórcami, podczas gdy wiele z tych połączeń wyrazowych ma swoje polskie odpowiedniki. Przykłady:

- *seru na to – mam to w dupie* (raczej nie: *sram na to*);
- *jděte mi do prdele – wypieprzać stąd* (nie: *idźcie do dupy*).

Problemu nie stanowią natomiast znajomo brzmiące określenia *kurva*, *jebat* oraz ich derywaty, tworzone analogicznie do języka polskiego i zbliżone do polskich wulgaryzmów. Niekiedy w języku czeskim spotykamy się z ich bardziej kreatywnym wykorzystaniem. Przykłady:

- *co to kurva je? – co to, kurwa, jest?;*
- *zjebe nás – opierdoli nas;*
- *duť jste mi dokurvily hotovou silnici! – spierdoliłyście mi gotową drogę!.*

Oczywiście między językiem polskim i czeskim – nie tylko w sferze wulgaryzmów – występują znaczące różnice, które sprawiają, że nigdy nie uzyskamy przekładu absolutnie wiernego. Jak pisze Agata Brajerska-Mazur: „trudność i paradoksalność tłumaczenia polegają na tym, że przekład nigdy nie może stać się wierną i adekwatną kopią oryginału”²³. Przy odpowiednim doborze technik tłumaczeniowych, podejmując trudne zadanie przekładu ze świadomością przedstawionych wyżej problemów oraz z uwzględnieniem i poszanowaniem różnic między językami, jesteśmy w stanie z dużą wiernością oddać ekspresję – nawet naszpikowanego wulgaryzmami – oryginału.

Podsumowanie

Na przykładach z powieści *Jeziro* Bianki Bellovej wykazano, że proces tłumaczenia wulgaryzmów z języka czeskiego na polski wiąże się z określonymi problemami, wynikającymi z naturalnych różnic między językami. Przykładem takiej różnicy może być wspomniana *obecná čeština*, której odpowiednika nie posiadamy w języku polskim, większa zależność wydźwięku wulgarnego słowa od kontekstu w języku czeskim oraz „falszywi przyjaciele” – słowa, które w obu językach brzmią podobnie, ale często z punktu widzenia wulgarności mają zupełnie inny wydźwięk. Tematyka z pewnością zasługuje na zgłębienie w oparciu o większą liczbę przykładów z innych dzieł literackich. Świadomość wykrytych w ten sposób problematycznych kwestii może być bardzo pomocna w pracy translatorskiej, zwłaszcza w przypadku materii tak wymagającej, jak teksty literackie.

Streszczenie

Współcześnie wulgaryzmy stają się coraz bardziej powszechne, także w literaturze, gdzie stanowią już pełnoprawny środek artystyczny. Ich wykorzystanie

²³ A. BRAJERSKA-MAZUR: *Trzy poziomy trudności w przekładzie z języka angielskiego na język polski*. W: *Warsztaty translatorskie/Workshop on Translation*. Red. R. SOKOŁOWSKI, H. DUDA. Lublin-Ottawa 2003, s. 35.

w dziełach literackich stanowi jednak wyzwanie dla tłumacza, który musi podjąć decyzję, na ile pozostać wiernym oryginałowi, równocześnie nie naruszając konwencji przyjętej w języku, na który tłumaczy. Konkretnie problemy związane z tłumaczeniem wulgaryzmów z języka czeskiego na polski – takie jak zastosowanie *obecnej češtiny*, silna zależność wydźwięku od kontekstu czy zwodnicze podobieństwo wulgarnych sformułowań czeskich i polskich – omówiono na przykładach z powieści *Jeziro* Bianki Bellovej.

Резюме

В последнее время вульгаризмы приобрели довольно большую популярность. Это утверждение можно отнести также к литературе, в которой их применение стало полноправным художественным приемом. Сохранение конвенции целевого языка без избыточного вмешательства в подлинный смысл, в случае употребления лексики подстандарта, является вызовом для переводчика. На основании примеров, почерпнутых из *Озера* Бьянки Белловой, были обсуждены вопросы, касающиеся перевода вульгаризмов с чешского на польский язык с учетом следующих аспектов: применение автором общечешского варианта языка, сильная зависимость смыслового оттенка от контекста и ложные друзья переводчика.

Summary

Modern vulgarisms are becoming more and more common. Also in the literature, where they constitute a full mean of expression today. However, their application in literary works constitutes a challenge for the translator, who must take a decision to what extent she or he should be faithful to the original simultaneously not to invade the convention adapted in language, to which they translate. Specific problems connected with the translation of vulgarisms from Czech into Polish – as implemented *obecná čeština*, strong relation of the overtone to the context or misleading similarity of vulgar formulations Polish and Czech – were explained on the example of the novel "Jeziro" by Bianka Bellová.

Ивона Мытык
Педагогический университет
им. Комисси народного
образования в Кракове

К ВОПРОСУ О КУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ПЕРЕВОДЧИКА

Исследователи перевода неоднократно обращаются к компетентности переводчика. Эта тема заслуживает особого внимания, потому что она представляет собой неотъемлемый элемент выполнения профессиональных переводов.

Специфика межъязыковой коммуникации и многообразные формы переводческой деятельности делают необходимым формирование у переводчика своеобразной переводческой компетенции. Под переводческой компетенцией принято понимать совокупность знаний, умений и навыков, позволяющих переводчику успешно решать свои профессиональные задачи. Говоря о составляющих переводческой компетенции, Вилен Комиссаров называет такие ее компоненты, как языковой, коммуникативный, текстообразующий, личностный и технический¹.

Термин «компетентность в переводе» появился в 70-е годы с выделением переводоведения как отдельной науки и с тех пор постоянно определялся и переопределялся. При переводческих исследованиях предполагалось, что переводческая компетентность не является только языковой компетентностью в исходном и целевом языке. Литература на эту тему изобилует богатой библиографией. Среди них можно назвать работу Кшиштофа Хейвовского², в которой выделяются следующие элементы компетенции:

- 1) знание языка оригинала и языка перевода;

¹ В.Н. КОМИССАРОВ: *Современное переводоведение*. Москва 2002, с. 123.

² К. HEJWOWSKI: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2004, с 189.

- 2) способность адаптировать языковые структуры друг к другу;
- 3) знание культуры, в которой он пользуется языком оригинала и языком перевода;
- 4) общие и специфические знания о мире;
- 5) знание теории переводов;

Рост числа факторов, составляющих переводческую компетентность, можно объяснить, с одной стороны, растущей междисциплинарностью перевода и намерением адаптировать один термин к различным ситуациям перевода – от художественного перевода до синхронного и аудиовизуального. С другой стороны, увеличение количества видов компетенции, необходимых переводчику, связано с развитием технологий, что приводит к изменениям в профессии переводчика.

Важной компетенцией переводчика является культурная компетенция. Данный термин берет свое начало в научной литературе, которая, в основном, посвящена теории перевода. Культурная осведомленность должна быть характерной чертой каждого профессионального переводчика, так как она подразумевает умение владеть и использовать знания о культуре как своего народа, так и другого. Под культурными навыками понимается способность комментировать явления одной культуры и переносить их в совершенно другую. По мнению К.Эрли и Э.Мосаковски, культурная компетентность проявляется там, где эмоциональный интеллект. Культурно компетентный человек в состоянии определить, какие свойства конкретного человека характерны для всех людей, какие – только для него и не являются универсальными. Поэтому, он достаточно легко адаптируется к обычаям и традициям новой среды³. Культурная компетентность связана с наличием критической культурной осведомленности, и поэтому считается трудным для освоения аспектом. Обладание культурным тактом также сводится к наблюдению двух обществ и анализу различий в ценностях между странами, которые нас интересуют. Отсюда напрашивается вывод, что межкультурность основана на обладании пластичной культурной осознанности.

³ К. Эрли, Э. Мосаковски: *Культурная компетентность*. Россия 2004, с. 15-19.

Внимательный реципиент почувствует дух культурной компетентности уже в первых предложениях перевода.

Компетентность также является неотъемлемым атрибутом, который должен характеризовать переводчика фильмов. Перевод кинокартин, независимо от их жанра, сопряжен со многими вызовами. Переводчику фильмов приходится сталкиваться не только со словом, но также с изображением и музыкой. Некоторые диалоги артистов могут быть поняты зрителем только в культурном контексте, поэтому аудиовизуальный переводчик стоит перед проблемой обеспечения адекватности перевода.

Одной из моделей, связанной с культурными переводами, является так называемая теория Скопоса. Она была сформулирована в 1978 году переводчиком Гансом Вермеером и Катариной Райс, которые заявили, что тексты регулярно меняют свою функцию и получателей. По словам Вермеера и Райс, люди, которые смотрят одно и то же произведение в разных странах, каждый раз другие, и их ожидания разные. Эта теория дает переводчику большую свободу действий. Согласно ей, переводчик сам решает, какое из значений текста важно. Конечно, основой для хорошего перевода является отличное знание культурных реалий обеих стран. В основе теории Скопоса лежит убеждение, что как вербальные, так и невербальные элементы фильма важны. Вышеупомянутая теория говорит о необходимости недословных переводов. Переводы, которые слишком верны, согласно принципу «дословности», нередко подвергаются критике. Теория Скопоса дает переводчику возможность показать себя, потому что самое главное – это перевод, а не язык оригинала. Однако стоит отметить, что здесь очень важны культурные элементы. Отличного знания обоих языков недостаточно при аудиовизуальном переводе; он требует культурной ориентации, а также творчества и таланта. Проблемами, помимо основных, (например, перевод сленга, поговорок, диалектов и вульгаризмов) являются также технические ограничения. С технической точки зрения, в случае субтитров переводчик должен помнить об ограниченном количестве символов. На экране может отображаться определенное количество слов. В противном случае зритель не сможет отслеживать изображение и текст. Важно, чтобы реплики героев были

короткими, но содержали необходимую информацию, поэтому допускается опущение слов и конденсация длинных диалогов⁴.

Существуют фильмы, которые более или менее укоренены в культурном контексте. Некоторые кинокартины универсальны по своей природе, поэтому культурная составляющая менее важна. Но есть такие произведения, в которых культурные явления имеют основополагающее значение. Термин *культурные элементы*, используемый в данной статье, означает те компоненты текста, которые в значительной степени связаны с культурой данной страны. По словам Хейвовского, в группу культурных элементов входят: имена собственные, названия и фразы, связанные с организацией жизни в стране исходной культуры, обычаи и традиции, цитаты и аллюзии, имеющие непосредственное отношение к литературе данной страны, отсылки к ее истории и другим сферам культуры, таким как музыка, живопись, кино⁵. Когда среднестатистическому зрителю неизвестна иностранная культура, в нашем распоряжении имеется несколько приемов, но, учитывая технические ограничения, не все они приемлемы, например, при работе с субтитрами к фильмам. Выбор оптимального решения зависит от множества факторов, но главным образом от того, предоставляет ли данный выбор информацию, необходимую для правильного восприятия событий на экране. По мнению Лоуренса Венути, стратегии переводчика в отношении к культурным феноменам могут быть следующими:

- 1) стремление нейтрализовать перевод;
- 2) сохранение элементов культуры, характерных для исходной культуры.
- 3) стремление нейтрализовать культурные элементы, ограничиваясь универсальными явлениями и общей терминологией⁶.

Божена Токаж считает, что «ответственность переводчика обязывает его сохранять в переводе следы чуждости, чтобы у читателя

⁴ T. TOMASZKIEWICZ: *Przekład audiowizualny*. Warszawa 2008, с. 153-154.

⁵ K. HEJWOWSKI: *Kognitywno-komunikacyjna...*, с. 71-72.

⁶ L. VENUTI: *The Translator's Invisibility*. London 1995, с. 87.

была возможность полной конкретизации, в результате чего естественное желание отождествлять себя с представленной реальностью может заставить зрителя осознать сходство со своим собственным, реалистичным опытом и с тем, что новое эстетически и интеллектуально, а значит – обогащающее»⁷. Рышард Капуцинский, считающийся *переводчиком культур*, придерживался аналогичного мнения, говоря, что «переводя, [переводчик – прим. автора] дает нам представление о существовании других видов литературы и культур, о существовании Другого, о его своеобразии и уникальности, что мы создаем большую человеческую семью, выживание которой зависит от более близкого знакомства и взаимного принятия, сосуществования»⁸. Это переводчик открывает для нас новый мир, позволяет расширить наши горизонты и знания о других культурах.

Переводчик является посредником между культурами; его задача – приблизить текст, написанный на иностранном языке и касающийся различных культурных реалий, поэтому его функцией является своего рода посредничество между культурами. Каждое произведение представляет культуру страны происхождения, своеобразный местный колорит и т.п. Поэтому перевод призван обогатить зрителя новыми культурными знаниями.

В данной работе описан фильм Станислава Барей «Мишка» и его перевод на русский язык. Фильм Станислава Барей – культовая комедия о жизни в Польше в эпоху ПНР, полная популярных сцен и диалогов, ставших сегодня неотъемлемой частью разговорного языка. В настоящее время фильму 39 лет, но до сих пор он считается одной из лучших культовых комедий. Тесная связь между «Мишкой» и специфической политической реальностью Польской Народной Республики затрудняет понимание комедии зрителями за пределами Польши, но переводчик попытался перевести картины прошлого периода на русский язык с помощью субтитров. Особым аспектом, на который было обращено внимание, стали культурные элементы,

⁷ В. TOKARZ: *Przekład w dialogu międzykulturowym*. W: *Dialog czy nieporozumienie (z zagadnień krytyki przekładu)*. Red. P. FAST, P. JANIKOWSKI. Katowice-Częstochowa 2006, с. 10.

⁸ М. RATAJCZAK: *Pomiędzy kulturami: szkice z komunikacji kulturowej*. Wrocław 2006, с. 65.

которые также нуждаются в особом подходе в процессе перевода для того, чтобы зритель, говорящий на иностранном языке, мог правильно интерпретировать фильм. При переводе фильмов, направленных, в основном, на то, чтобы показать жизнь в определенный исторический период, следует помнить также о достоверности версии на иностранном языке. Поэтому необходимо остерегаться непродуманных мер перевода, которые могут привести к путанице со стороны зрителя, который будет толковать высказывание так, как оно было предложено переводчиком, либо как манипулируемое⁹.

В ходе анализа уделено особое внимание именам собственным. При изучении эмпирического материала учитывалась культурная компетентность переводчика, которая должна стать неотъемлемым компонентом людей, переводящих фильмы, глубоко укоренившиеся в культуре данной страны.

Рассмотрим следующие примеры и оценим, как переводчик справился с культурными элементами перевода.

<i>Sprzedawczyni</i> <i>Ja tam kiosk RUCH-u.</i>	<i>Продавищица</i> <i>Здесь газетный киоск.</i>
<i>Janek</i> <i>Zaraz odwiozą mnie do Tworek.</i>	<i>Янэк</i> <i>Мне пора в желтый дом.</i>
<i>Urzędniczka</i> <i>Pani kierowniczo! Podwawelska</i>	<i>Клерк</i> <i>Пани заведующая, колбаса.</i>

В приведенных выше примерах переводчик решил использовать прием *обобщения*, который заключается в замене конкретного названия общим термином, иногда с дополнительными эпитетами¹⁰. Известный киоск (Ruch), появившийся в 1918 году и считающийся крупнейшей розничной торговой компанией, был переведен с использованием нейтрального эквивалента *газетный киоск*. Переводчик объяснил, о чем идет речь, несмотря на то, что культурный элемент был опущен. Второй пример относится к Творковской больнице в Прушкове, которая специализируется в лечении невротических расстройств. Переводчик воспользовался версией *желтый дом*. Выражение

⁹ A. BELCZYK: *Tłumaczenie filmów*. Wilkowice 2007, s. 103-104.

¹⁰ Там же, с. 97.

происходит из повседневной речи и используется для обозначения психиатрической больницы. Выбор указанного выше эквивалента мог быть преднамеренной процедурой, потому что более 40 лет назад это выражение использовалось, а фильм показывает действительность того времени. Третий пример касается «политической роли» мяса во время Польской Народной Республики. В реплике актера переводчик использовал слово *podwawelska*. Оно предназначено для намеренного уточнения стоимости мяса в Польше в эпоху ПНР, которое использовалось в качестве товара, заменяемого на информацию. В этом примере переводчик также решил использовать нейтральный эквивалент в русском языке.

<i>Ryszard Fronczewskiego</i> chcą ze mnie zrobić.	Рышард Олега Янковского из меня хотят сделать.
<i>Ryszard Nie mieszajmy</i> myślowo dwóch różnych systemów walutowych. Nie bądźmy Pewexami.	Рышард Мы ж не валютный магазин Берёзка.
<i>Koledzy Stasiek, tyś się na amerykana</i> zrobił? Kojak?	Друзья Ты из себя героя гражданской войны сделал?

Второй прием, выбранный переводчиком, – это *адаптация*. Суть этого приема заключается в замене чужеродного элемента более узнаваемым для получателя, т.е. другим, похожим явлением, понятием из целевого языка. Первый пример – имя *Петра Фрончевского* [Piotr Fronczewski], который является очень талантливым польским актером. В русской версии используется имя *Олега Янковского*, русского актера театра и кино, что позволило вызвать у русскоязычной аудитории похожие коннотации (талант, популярность). Стоит отметить, что переводчик хотел сохранить намек на польскую культуру и выбрал актера польского происхождения, так как отец Янковского из польского дворянства. Во втором примере упомянут *Pewex*, известный в ПНР как государственное предприятие, управляющее сетью валютных магазинов и киосков, в которых товары покупались за валюту.

Предлагаемая переводчиком версия относится к известным в СССР магазинам *Берёзка*, где также делались покупки в иностранной валюте. Переводчик нашел русский эквивалент польской действительности, который прекрасно отражает смысл приведенного примера. В третьей части диалога упоминаются элементы американской культуры, т.е. лейтенант Коджак из криминального сериала. Реплики проговариваются актерами в очень важный момент, когда они осознают, что их друг Сташек лысый. Следует уточнить, что у упомянутого Коджака также не было волос – отсюда сравнение. В русском переводе переводчик адаптировал текст, используя вместо Коджака — *Котовского*, русского советского командира. Эти два героя имеют одну общую черту: они оба были лысыми. Переводчик намеренно скорректировал сравнение для русского общества, в котором герой Кожак не популярен, как среди польского народа. Важным фактом является знание американских произведений простым обществом. Сериал «Коджак» показывали в Польше в 1970-е годы, о чем сценарист хотел упомянуть.

В следующих примерах представлен последний прием перевода, использованный при переводе описываемого фильма.

<i>Poliglota</i> <i>Mieli przyjechać z Żoliborza</i> <i>się wykąpać, bo tam wody nie mają.</i>	<i>Полиглот</i> <i>Должны приехать из Жolibожя</i> <i>(район Варшавы), чтобы по-</i> <i>мыться. Там воды нет.</i>
<i>Ryszard</i> <i>Rachunki tam na 280 tysięcy</i> <i>z Cepelii.</i>	<i>Рышард</i> <i>Расчёты у меня с сетью</i> <i>сувенирных магазинов CPLIA.</i>

В приведенных выше примерах использовалась стратегия форенизации. В рамках этой стратегии, конечно же, одним из используемых приемов является *добавление*. Заключается он в сохранении элементов культурного фона, присутствующих в первоначальном варианте: при этом переводчик добавляет комментарий от себя, что облегчает получателю понимание представленного диалога. Как легко догадаться, данный прием редко используется при переводе фильмов, поскольку предполагает увеличение объема текста, что, в свою очередь, труднодостижимо при создании субтитров.

В проанализированных репликах русскоязычной аудитории были разъяснены два вопроса: где находится *Żoliborz* и что такое *Cepelia*. Эти слова связаны с польскими реалиями, с которыми зритель, говорящий на иностранном языке, не знаком. Переводчик передает эту информацию в субтитрах, что в первом случае привело к нарушению технических требований данного метода перевода. Субтитры оказались слишком длинные по сравнению с голосовой репликой и скоростью изменения изображения на экране. Это сокращает время просмотра реплики по сравнению с обычными правилами создания субтитров. Кроме того, принято не создавать субтитры длиннее двух строк.

Можно заметить, что в некоторых местах переводчик решил опустить элементы, характерные для польской культуры, используя прием обобщения и адаптации. При выборе данных стратегий получатель лишается возможности познакомиться с новыми культурами. Применение вышеупомянутых переводческих приемов, как правило, не искажает смысл сюжета, но в случае фильмов, глубоко укоренившихся в культуре ПНР и изображающих абсурдность старой реальности, оказывает негативное влияние на восприятие произведения. Третьим приемом, используемым при переводе, является *добавление (дополнительный комментарий)*. В случае литературных текстов он является полезной функцией при переводе. Однако при создании субтитров могут возникать проблемы. Переводчик, который дает русскоязычной аудитории возможность познакомиться с другой культурой, должен тонко передавать дополнительные знания, которые позволят правильно понять конкретную сцену. Из-за технических ограничений это непростая работа. В случае дополнительных комментариев часто нарушаются правила создания субтитров.

Переводчику фильма также приходится иметь дело с проблемами передачи содержания, скрытого в неязыковом пространстве фильма. Музыка в анализируемом фильме носит интертекстуальный характер. Ее цель – заставить зрителя задуматься над предлагаемой темой или создать элемент юмора. Песни из фильма, такие как *Jestem wesoly Romek*, вызывают у польского зрителя коннотации, а на русском языке они остаются незамеченными. В обсуждаемом фильме переводчик не пытался перевести песни. Вышеуказанные замечания также применимы к изображениям, содержащим скрытое содержание. Мы

имеем в виду фрагменты надписей. Например, в аэропорту Варшавы висит табличка с информацией, что ближайшая смотровая терраса для семей, желающих попрощаться со своими близкими, находится во Вроцлаве. Эта информация на доске также не была переведена. Именно в этих дополнительных сценах представлена сатирическая картина жизни в Польской Народной Республике. Следует подчеркнуть, что анализируемый материал является частью более широких исследований по переводу культурных элементов в кинопроизводстве. Обсуждаемый в данной статье материал позволяет сделать вывод, что перевод культурных элементов – это трудоемкая работа, требующая профессиональной ориентации в культуре языка оригинала и языка перевода.

Streszczenie

Wyniki badań nad procesami tłumaczeniowymi dowodzą, że sama znajomość języków nie gwarantuje dobrej jakości tłumaczenia. Okazuje się, że poprawnie wykonane tłumaczenie wymaga kompleksowych działań strategicznych na różnych poziomach. W artykule podjęto próbę określenia kompetencji tłumacza, w tym wiedzy, umiejętności, które są istotne dla procesów tłumaczeniowych. W następnym etapie dokonano analizy tłumaczenia nazw własnych w filmie «Miś» Stanisława Barei, stanowiącego bogatą bazę elementów kulturowych. W artykule zwrócono uwagę na trudności tłumaczenia elementów kulturowych, wynikające z różnic dotyczących kultur języka wyjściowego i docelowego.

Резюме

Результаты исследований процессов перевода показывают, что знание языков не гарантирует хорошего качества перевода. Оказывается, что правильно выполненный перевод требует комплексных стратегических действий на разных уровнях. В статье предпринята попытка определить компетенцию переводчика, в том числе его знания, навыки, которые важны для процессов перевода; был проанализирован перевод имен собственных в фильме Станислава Барей «Мишка», который представляет собой богатую базу культурных элементов. В работе

обращается внимание на сложность перевода культурных элементов в результате различий в языках.

Summary

The results of research on translation processes prove that the sole knowledge of languages does not guarantee good quality of the translation. It turns out that accordingly performed translation tasks require complete strategic actions. The author makes an attempt at defining the translator's competences, including their knowledge, skills which are significant for translation processes. At the next stage, we analyzed the translation of proper names in the film «Teddy Bear» by Stanisław Bareja, which constitutes a rich base of cultural elements. The article draws attention to the difficulty of the transfer of the cultural elements resulting from differences in the source and target language.

PIELGRZANY I PRZYDACZNIE. O TŁUMACZENIU NAZW RODZAJOWYCH W POEZJI MAURYTYJSKIEJ

Mauritius nie bez przyczyny został nazwany kluczem do Oceanu Indyjskiego. Spór toczony pomiędzy Imperium Francuskim i Brytyjskim o tę niewielką w gruncie rzeczy wyspę nie był jedynie kwestią dominacji czy czerpania zysków z portów handlowych, ale także możliwością eksploatacji jej naturalnych bogactw. Ten niewielki skrawek lądu nieopodal Madagaskaru może poszczycić się bogatą i różnorodną szatą roślinną; według szacunków rządowych na powierzchni mniejszej niż Jura Krakowsko-Częstochowska (!) występuje 691 gatunków roślin, z czego 273 to gatunki endemiczne¹. Niemal od początku kolonizacji karczowano lasy pod uprawę trzciny cukrowej, tytoniu i herbaty, a dzięki żyznym, wulkanicznym glebom osiągnęto znaczące dochody. Nawet dziś, po ogromnych przemianach ekonomicznych i gospodarczych, zyski ze sprzedaży cukru trzcinowego stanowią ok. 12 procent rocznych dochodów z eksportu², można więc przypuszczać, że plantacje trzciny na dobre wpisały się w maurytyjski krajobraz.

Przepych natury nie ogranicza się do stałego lądu. Wokół wyspy rozciąga się długa na 150 km rafa koralowa, naturalny falochron oraz niezwykle różnorodny ekosystem, z którego korzystają sektory rybołówstwa i turystyki. W wodach maurytyjskich występuje prawie sto gatunków koralu, jednak ze względu na zaobserwowaną w ostatnich latach sedymentację oraz globalne blaknięcie raf, liczba ta może ulec uszczupleniu.

Trudno się dziwić, że poeci maurytyjscy – intencjonalnie czy mimochodem – odwzorowują przynajmniej część imponującego pejzażu wyspy i jej entourage'u, który zmienia się dosyć dynamicznie. Dla tłumacza oznacza to jednak konieczność zmierzenia się ze specyficzną nomenklaturą

¹ <http://npcs.govmu.org/English/Documents/Flora.pdf> [dostęp: 12.07.2019].

² Dane z 2013 r.: <https://informatorekonomiczny.ms.gov.pl/pl/afryka/mauritius> [dostęp: 12.07.2019].

przyrodniczą, która niejednokrotnie nie ma utrwalonych odpowiedników w języku docelowym, a jeśli nawet je posiada, są to ekwiwalenty słownikowe o dużym stopniu naukowości. Można zatem uznać, że ich adresatem byłoby raczej hermetyczne grono botaników niż przeciętny użytkownik języka. Zrećźnie ujął ten problem Krzysztof Hejwowski przy okazji obalania mitu tłumaczenia dosłownego, stwierdzając: „Botanika i zoologia opisujące rzeczywistość Australii dysponują ogromną nomenklaturą na określenie tamtejszej flory i fauny. Ze zrozumiałych względów nazwy gatunków znanych w Australii nie zawsze mają polskie odpowiedniki, a zatem pisząc o nich po polsku, możemy jedynie posługiwać się oficjalnymi łacińskimi nazwami, co w zupełności wystarcza porozumiewającym się między sobą fachowcom, stanowi natomiast utrapienie dla popularyzatora owych dziedzin”³. Spostrzeżenie to okazuje się równie trafne, gdy mowa o innych tropikalnych bądź subtropikalnych ekosystemach, choć dzięki działalności popularno-naukowej podróżników a także rosnącej mobilności Polaków, szczególnie w sektorze turystycznym, język polski zdaje się powoli przyswajając egzotyczne słownictwo.

Drugim zasadniczym problemem w tłumaczeniu obcych polszczyźnie nazw rodzajowych jest brak absolutnej ekwiwalencji, nawet w przypadku terminologii i nomenklatury, które z definicji powinny charakteryzować się jednoznacznością i precyzją. Szukając odpowiedników, najczęściej za pośrednictwem międzynarodowej łacińskiej nomenklatury, tłumacz styka się z wyzwaniem w postaci niejednoznaczności francuskich określeń. Zdarza się, że łaciński ekwiwalent słownikowy użytej w tekście nazwy francuskiej nie odnosi się do tego samego desygnatu co pierwowzór. Podobne nieścisłości wywołują oczywiście szereg pytań, nie tylko o dokładność słowników, ale i o rzeczywistą intencję autora czy jego obrazowanie świata.

Jako że temat flory i fauny w poezji maurytyjskiej – choć niewątpliwie ciekawy – byłby zbyt obszerny na ramy niniejszego artykułu, zawęziłam pole badawcze do wierszy Sylvestre’a Le Bona zawartych w *Anthologie de la poésie mauricienne contemporaine d’expression française* z 2014 roku. Jest to zbiór siedmiu utworów: *Retrouvailles*, *Les chemins de feu*, *Ces contrées*, *Destination*,

³K. HEJWOWSKI: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Kraków 2004, s. 31.

*Belle créole, Apprendre l'exil, Le bêtisier tic-tac*⁴. Le Bon to poeta, który przenosi czytelnika do „świata poezji wysokiego rejestru i wyspiarskości opiewanej w tonacji lirycznej. W rytmie segi (maurytyjskiego tańca o afrykańskich korzeniach) piękne Kreolki 'o wargach z muszli' tańczą na plaży w olśniewających promieniach słońca”⁵. Oprócz utrwalania mitu pięknej Kreolki i pisania nastrojowych ballad, Le Bon zajmuje się także trudniejszymi tematami, takimi jak wygnanie czy utrata wiary. W niniejszej analizie zajmę się jednak wyłącznie tymi elementami jego poezji, które opisują świat roślin i zwierząt.

FLORA

Pod względem obeznania z występującą tam roślinnością, rzeczywistość maurytyjska nie będzie różniła się znacząco (dla polskiego czytelnika) od, wspomnianej przez Hejwowskiego, rzeczywistości australijskiej. Występującą w wierszach nomenklaturę botaniczną można byłoby usystematyzować, przyjmując jako kryterium poziom obcości dla odbiorcy docelowego. W ten sposób można wyodrębnić trzy kategorie. Gatunki występujące powszechnie również w Europie, a zatem niestanowiące żadnej nowości dla czytelnika, należałoby przyporządkować do pierwszej grupy. Druga obejmowałaby rośliny najprawdopodobniej znane odbiorcy, choć raczej z podróży zagranicznych lub ogólnej wiedzy o świecie, czyli popularne w strefie podzwrotnikowej drzewa i kwiaty. W tym wypadku odbiorca przekładu wyczuwa pewną dozę egzotyki w tekście, jednak nie przeszkadza mu ona w konceptualizacji treści, zrozumieniu metafor, itp. Do grupy trzeciej można przyporządkować rośliny prawdopodobnie nieznanie czytelnikowi ani z nazwy, ani z wyglądu, takie jak gatunki endemiczne Mauritiusu czy też gatunki mniej charakterystyczne i słabo rozpoznawalne. Jest to kategoria wymagająca od tłumacza nie tylko najdłuższych poszukiwań polskich ekwiwalentów, ale również największej kreatywności w odmalowyaniu obrazów, z którymi czytelnicy maurytyjscy mają do czynienia na co dzień.

⁴ *Anthologie de la poésie mauricienne contemporaine d'expression française*. Red. Y. KADEL. Paris 2014, s. 91-104.

⁵ K. JAROSZ: *Brzmienie tęczy. O współczesnej francuskojęzycznej poezji Mauritiusa*, „Opcje” 2016, nr 3 (104), s. 155.

Poniższa tabela przedstawia klasyfikację poszczególnych przypadków. Jak już zostało wspomniane, wybrałam przykłady pochodzące jedynie z wierszy Sylvestre'a Le Bona, zawartych w antologii współczesnej francuskojęzycznej poezji maurytyjskiej. Owoce lub inne produkty pochodzące od danych roślin (na przykład soki, ekstrakty) zostały również włączone do poszczególnych kategorii. Przeanalizujmy możliwości przekładowe na wybranych dla każdej z tych grup przykładach.

Grupa pierwsza	Grupa druga	Grupa trzecia
muguet (m) – <i>Convallaria majalis</i> algues (f) - <i>Algae</i> amande (f) - <i>Prunus dulcis</i> rose (f) - <i>Rosa</i>	canne (f) – <i>Saccharum</i> goyave (f) – owoc gujawy / guawy, <i>Psidium guajava</i> palme (f) – <i>Arecaceae</i> cocotier (m) – <i>Cocos nucifera</i> + noix de coco (f) + jus de noix (m)	filao (m) – <i>Casuarina equisetifolia</i> jambose (f) – owoc czapetki, <i>Syzygium malaccense</i> ravenala (m) – <i>Ravenala madagascariensis</i> vesou (m) – ekstrakt z trzciny cukrowej, <i>Saccharum</i> vétyver / vétiver (m) – <i>Chrysopogon zizanioides</i>

Grupa pierwsza

Mimo że zbiór ten sklasyfikowany został jako znany polskiemu czytelnikowi, a w konsekwencji najmniej wymagający przekładowo, także i tu tłumacz musi podjąć kilka dyskusyjnych decyzji. Przykładowo, jeśli chodzi o grupę *Algae*, język polski dysponuje aż trzema ekwiwalentami: algi, glony oraz wodorosty. Którą wybrać w tłumaczeniu wersów: „Ton ventre comme un tapis d'iode / Une odeur d'algues et de vesou mêlés”⁶? Algi to transliteracja z łaciny, wodorosty to określenie potoczne, natomiast glony są oficjalną nazwą tej grupy w polskiej botanice od początku XX wieku. W kontekstach kulinarnych używa się nazw *glony* lub *algi*, zdecydowanie rzadziej *wodorosty*. Skąd jednak wiadomo, czy podany fragment dotyczy rzeczywistości w kuchni,

⁶ SYLVESTRE LE BON: *Belle Créole*. W: *Anthologie de la poésie mauricienne contemporaine d'expression française*. Red. Y. KADEL. Paris 2014, s. 99.

czy raczej na plaży? Podpowiedzią jest stojący obok wyraz *vesou*, oznaczający ekstrakt z trzciny cukrowej stosowany do produkcji rumu (analizą *vesou* zajmiemy się później) Wers ten można byłoby więc tłumaczyć jako *zmieszany zapach glonów i rumu*.

Grupa druga

W przypadku rzeczywistości, o której polski czytelnik powinien (przynajmniej w założeniu tłumacza) mieć jakiegokolwiek pojęcie, mimo że nie jest ona dla niego rodzima ani intuicyjna, główne zadanie translatorskie polega na doprecyzowaniu nazewnictwa. Trzeba na przykład pamiętać, że polski wyraz *palma* odnosi się co prawda do całej rodziny drzew (fr. *palmes*, łac. *Arecaceae*), ale jej desygnatem jest zazwyczaj *palma kokosowa* (fr. *cocotier*, łac. *Cocos nucifera*) jako najbardziej popularna. Język francuski okazuje się daleko bardziej precyzyjny w rozróżnianiu gatunków palm, tłumacz musi się zatem pilnować, aby nie uprościć rzeczywistości i nie zastąpić maurytyjskiej różnorodności zwyczajną polską *palumą*. Warto zaakcentować fakt, że palma kokosowa to inaczej kokos (tak samo jak owoc), a nie – jak można byłoby podejrzewać – kokosowiec (analogicznie do innych egzotycznych drzew typu figowiec, cynamonowiec, balsamowiec, kakaowiec). Kokosowiec, tak jak i cytrynowiec, to natomiast rodzaj... ciasta.

Canne – trzcina cukrowa

Canne à sucre to oczywiście uprawiana na maurytyjskich plantacjach trzcina cukrowa. Trzeba przyjąć, że przeciętny polski odbiorca może mieć trudność z powiązaniem znaczącego ze znaczonem. Na szczęście, opisowość nazwy ułatwia zobrazowanie w umyśle desygnatu trzciny, z której pozyskuje się cukier. W tekście wyjściowym często pomijany jest człon *à sucre*, zapewne z uwagi na powszechność występowania tej rośliny na Mauritiusie. Tłumacz musi jednak pamiętać, aby nie skrócić nazwy, ponieważ polski czytelnik skojarzy trzcinę raczej z przybrzeżnymi szuwarami niż z plantacją cukru, odwrotnie niż przeciętny Maurytyjczyk, i w ten sposób stworzy sobie całkowicie zafałszowany obraz wyspy.

Grupa trzecia

Vesou – sok czy rum?

Jeśli mowa o trzcinie cukrowej, warto wspomnieć również o *vesou*, czyli soku z trzciny cukrowej używanym do produkcji rumu. Oczywiście, w powieści czy innym utworze pisany prozą można byłoby zastąpić ten wyraz jego ekwiwalentem opisowym. W przypadku mowy wiązanej jest to jednak niemożliwe, gdyż zaburzyłoby całą strukturę wiersza. Kuriozalne byłoby przecież tłumaczenie krótkiego wersu: *Une odeur d'algues et de vesou mêlés* jako *zmieszany zapach glonów i ekstraktu z trzciny cukrowej stosowanego do produkcji rumu*, pomijając oczywisty fakt, że polski czytelnik nie ma pojęcia, jak pachnie taki sok. Należy więc rozważyć zastosowanie ekwiwalentu funkcjonalnego w postaci produktu końcowego całego procesu fermentacji, a więc znanego na całym świecie *rumu*.

Jambose – jabłko różane

Owoc ten, inaczej jabłko jawajskie lub czapetka, pochodzi z Indonezji, gdzie uprawia się go najczęściej w przydomowych ogrodach. Mniejszy od polskich jabłek, ma jednak podobny do nich kształt, a jego miąższ o gąbczastej strukturze jest zwykle biały lub różowy. Owoc ten pachnie różami, a nawet stwarza wrażenie smaku róż w ustach. Czy jednak zrozumiałe będzie poetyckie stwierdzenie *Tumult ścielący się na czapetce / jabłku różanym twoich ust?* Nie ma takiej pewności. Warto rozważyć, czy poecie chodziło o konkretny owoc, czy raczej o porównanie ust dziewczyny do czegoś drobnego i różowego, a ich smaku do róży? Jeśli uznamy drugą opcję za dominantę semantyczną, może lepiej byłoby mówić o pączku lub wręcz różyczce?

Tekst francuski	Przekład udomowiony	Przekład wyobcowany
<i>Tumulte s'étalant sur la jambose de tes lèvres</i>	<i>Tumult ścielący się na pączku twych ust</i>	<i>Tumult ścielący się na jabłku różanym twych ust</i>

Ravenala/ravenale - pielgrzan madagaskarski

Francuskie określenie pochodzi od małgaskiej nazwy rośliny: *ravinala*. Pielgrzan często określany jest jako *drzewo podróżników*, z uwagi na

wodę, która zbiera się w jego liściach, lub *drzewo kompasowe*, ze względu na dawne przekonanie, że pióropusz liści układa się zawsze w płaszczyźnie północ-południe. Obie nazwy potoczne okazały się mylne: woda zebrana w liściach pielgrzanu nie nadaje się do picia, a ułożenie liści niekoniecznie wyznacza kierunki świata⁷. Tłumacz, zwłaszcza w przypadku przekładu literackiego, może jednak wybrać każdy z trzech potencjalnych ekwiwalentów: *pielgrzan*, *drzewo podróżników* lub *drzewo kompasowe*. W tym wypadku niezwykle ważny jest kontekst, bo *ravenala* występuje razem z *vétiver*, czyli gatunkiem pachnącej trawy, z której wytwarza się olejki eteryczne, po polsku zwanej *wetywerią* lub *wetiwerią pachnącą*. Są więc dwie drogi: albo przytłumić obcość nazw, stosując ekwiwalenty opisowe, albo przeciwnie: uwypuklić egzotykę obecną w wierszu przez użycie ekwiwalentów słownikowych, to znaczy *pielgrzanu* i *wetywerii*. Pierwszy przekład wydaje się bardziej poetycki, niedookreślony, natomiast drugi podkreśla niewątpliwie obcość w tekście, odnosi się do konkretnych desygnatów oraz zachęca czytelnika do poszukiwań i poszerzania zasobu wiedzy.

Tekst francuski	Przekład udomowiony	Przekład wyobcowany
<i>Bleu est le rêve des aventuriers Scrutant d'une rade de Lorient La conquête des amours En apprêt de ravenalas et de vétiver</i>	<i>Błękitne jest marzenie poszukiwaczy przygód Wypatrujących z portu w Lorient Podbojów miłosnych Na gruncie drzew podróżników i pachnących traw</i>	<i>Błękitne jest marzenie poszukiwaczy przygód Wypatrujących z portu w Lorient Podbojów miłosnych Na gruncie pielgrzanów i pachnących wetywerii</i>

FAUNA

Fauna maurytyjska jest zdecydowanie uboższa od flory, zarówno ze względu na geograficzne oddalenie wyspy, jak i na ingerencję kolonizatorów w ekosystem poprzez niszczenie naturalnych habitatów i wprowadzenie obcych drapieżników. Dront dodo to nie jedyny gatunek wymarły – w ciągu ostatnich stuleci zniknęło kolejnych czternaście gatunków maurytyjskich

⁷J. G. ROHWER: *Atlas roślin tropikalnych*. Warszawa 2002, s. 50.

ptaków, a wiele innych jest zagrożonych wyginięciem. Szczęśliwie najwięcej stworzeń żyje nie na wyspie, ale wokół niej. Długa na 150 km rafa koralowa jest schronieniem nie tylko dla poławianych ryb czy krewetek, lecz również dla żółwi, delfinów, krabów, homarów czy małży, stanowiących atrakcję dla nurków.

Należy zwrócić uwagę na znacząco skromniejszy materiał badawczy, przynajmniej w przypadku poezji Le Bona. Występuje tam kangur, rybitwa i małże, ale, w porównaniu do opisów krajobrazu, odgrywają role zaledwie epizodyczne. Jedyne zwierzęta nieznane polskiemu odbiorcy to gatunek tropikalnego ptaka, szlarnik, oraz przydacznia, największy na świecie gatunek małża.

Szlarnik

Francuski *oiseau manioc* (łac. *Zoosterops*) to nazwa rodzajowa różnych przedstawicieli rodziny szlarników, wróblowatych ptaków występujących w Afryce, Azji i na wyspach Polinezji. Le Bon najprawdopodobniej chciał wspomnieć o szlarniku popielatym (łac. *Zoosterops mauritianus*), gatunku dość popularnym na wyspie, w przeciwieństwie do szlarnika maurytyjskiego (łac. *Zoosterops chloronothos*), który należy do endemitów i jest gatunkiem krytycznie zagrożonym. Największą trudnością dla tłumacza jest tutaj mnogość i niespójność nomenklatury – łaciński *mauritianus* nie odpowiada polskiemu *maurytyjski*, co więcej francuska nazwa *oiseau manioc*, która – jak można wyczytać z fachowej literatury – była przez ornitologów używana na określenie dwóch gatunków: *Zoosterops chloronothos* (szlarnik maurytyjski) oraz *Zoosterops borbonicus* (szlarnik białorzutny z wyspy Réunion), obecnie jest w zaniku. Potwierdza to po raz kolejny tezę Hejrowskiego o braku pełnej ekwiwalencji nawet w przypadku nauk ścisłych i dążących do najwyższego stopnia precyzji.

Przydacznia olbrzymia

Nie ma innego polskiego określenia na największego małża świata niż właśnie przydacznia olbrzymia. Francuska nazwa *coquille de bénitier* zawiera w sobie człon *muszla*, tak samo jak *coquille Saint-Jacques*, czyli ‘muszla św. Jakuba’, zwana także ‘muszlą pielgrzymią’. Mimo to, prawdopodobnie nawet dla czytelnika francuskiego, określenie *coquille de bénitier* może być niejasne. Polski tłumacz ma do wyboru nazwać małżą olbrzymią muszlę (nie

podając konkretnego gatunku) lub użyć słownikowego ekwiwalentu. Dzięki rymowi pielgrzymia – olbrzymia możliwe jest zachowanie rytmu francuskiego powtórzenia „coquille”:

Tekst francuski	Przekład udomowiony	Przekład wyobcowany
<p><i>À marée haute à marée basse vers des lèvres de coquillage</i> Coquille Saint- Jacques coquille de bénitier <i>Sirupeuse de jus de noix</i></p>	<p><i>Przyptyw odpływ w kierunku twoich warg z muszli</i> Muszla pielgrzymia muszla olbrzymia <i>Lepka od soku kokosowego</i></p>	<p><i>Przyptyw odpływ w kierunku twoich warg z muszli</i> Muszla pielgrzymia przydacznia olbrzymia <i>Lepka od soku kokosowego</i></p>

Sylvestre Le Bon, opisując erotyczną scenę pomiędzy podmiotem lirycznym a piękną Kreolką, wysuwa na pierwszy plan multisensorykę – wiersz odwołuje się do wszystkich pięciu zmysłów. Są to najczęściej typowe dla Wyspy obrazy, dźwięki i zapachy. Biorąc to wszystko pod uwagę, być może pozostawienie w wierszu pewnej dozy tajemniczości okaże się korzystne dla odbioru całości.

Wnioski

Należy pamiętać o oczywistej różnicy pomiędzy poezją a podręcznikiem do botaniki czy zoologii. Przed tłumaczem poezji nie stoi wymóg stosowania ekwiwalentów słownikowych, niemniej, nawet jeśli zamiast nich używa ekwiwalentów funkcjonalnych czy opisowych, musi je wszystkie znać i dokonywać świadomych wyborów, wystrzegając się szczególnie takich błędów jak: fałszywi przyjaciele tłumacza, niewłaściwa ocena wiedzy odbiorców lub zbyt powierzchowna interpretacja tekstu. Ekwiwalenty słownikowe cechują się często wysokim stopniem naukowości, przez co wplatanie ich do wysublimowanej poezji wydaje się ryzykownym krokiem. z drugiej strony ekwiwalenty opisowe bądź funkcjonalne zaprzepaścić mogą potencjał, jakim jest obcość wierszy i ich fascynująca egzotyka. Wybór strategii tłumaczeniowej wiąże się więc z oczekiwaniami tłumacza wobec modelowego czytelnika: czy będzie to amator Mauritiusu poszukujący odniesień do egzotycznej rzeczywistości, czy raczej wielbiciel poezji doceniający liryczność

i uniwersalizm obrazów Le Bona? Innymi słowy, będzie to wybór dominanty translatorskiej lub wybór pomiędzy egzotyzacją a udomowieniem tekstu. W każdym przypadku kluczem powinna być konsekwencja i spójność – trudno byłoby uzasadnić naprzemienne stosowanie różnych technik.

W mojej ocenie tłumaczenie udomowione pozbawiłoby utwory oryginalnego kolorytu, gdyż specyficznie maurytyjskie gatunki zostałyby zastąpione ekwiwalentami opisowymi (*drzewo podróżników*, *muszla olbrzymia*, itd.) albo funkcjonalnymi (*pączek* zamiast *jabłka różanego*). Z drugiej strony strategia ta mogłaby pomóc w zobrazowaniu wiersza przez polskiego czytelnika. Egzotyzacja z kolei może prowadzić do niezrozumienia, a tym samym zniechęcić odbiorcę do dalszej lektury. W przypadku poezji możemy jednak spodziewać się bardziej wytrawnego czytelnika, takiego, który będzie próbował skojarzyć *pielgrzan* z *pielgrzymem*, u którego porównanie ust dziewczyny do *jabłka różanego* wyzwoli szereg intertekstualnych powiązań, być może nawet szerszych niż oryginał. Recepta wydaje się więc dosyć prosta: ingerować tam, gdzie to konieczne, a więc gdy brakuje ekwiwalentu (*vesou – rum*) lub istnieje prawdopodobieństwo interpretacji niezgodnej z zamierzeniem autora (*canne – trzcina*). W pozostałych przypadkach warto zdać się na ciekawość i kreatywność czytelnika.

Streszczenie

Autorka zajmuje się problematyką przekładu nazw rodzajowych w poezji Sylvestre'a Le Bona, współczesnego poety maurytyjskiego. W swoich wierszach wykorzystuje on nazewnictwo związane z botaniką i zoologią rodzimej wyspy, co okazuje się wyzwaniem dla tłumacza polskiego. Główne problemy tłumaczeniowe wiążą się z brakiem ekwiwalencji pomiędzy terminami francuskimi, łacińskimi i polskimi lub niewystępowaniem w języku polskim ekwiwalentów słownikowych. Nazewnictwo botaniczne zostaje podzielone na trzy grupy względem kryterium obcości dla odbiorcy polskiego i przeanalizowane pod kątem możliwości tłumaczeniowych. Jeśli chodzi o nomenklaturę zoologiczną, znacząco skromniejszą, omówione zostają tylko dwa, najbardziej problematyczne, przypadki. Autorka proponuje zarówno przekład wyobcowany jak i udomowiony, aby pokazać dwie możliwe strategie. We wnioskach skłania się jednak ku egzotyzacji, argumentując, że modelowy

czytelnik będzie poszukiwał raczej obcości tekstu niż kolejnych poetyckich opisów krajobrazu.

Резюме

Автор занимается проблематикой перевода родовых имен в поэзии Сильвестра Ле Бона, современного маврикийского поэта. В своих стихах он использует именование, связанное с ботаникой и зоологией родного острова, что оказывается вызовом для польского переводчика. Основные проблемы перевода связаны с отсутствием эквивалента между французскими, латинскими и польскими терминами или отсутствием в польском языке словарных эквивалентов. Ботаническая номенклатура делится на три группы по критерию чужого для польского получателя и анализируется на предмет возможности перевода. Что касается зоологической номенклатуры, более скромной, то обсуждаются лишь два наиболее проблемных случая. Автор предлагает как отчужденный, так и одомашненный перевод, чтобы показать две возможные стратегии. Однако в выводах она склоняется к экзотизации, утверждая, что образцовый читатель будет искать скорее чуждости текста, чем последующих поэтических описаний пейзажа.

Summary

The author deals with the problems of the translation of generic names in the poetry by Sylvestre Le Bon. This contemporary Mauritian poet frequently uses the nomenclature related to the botany and zoology of his native island, which turns out to be a challenge for a Polish translator. The main translation problems are related to the lack of equivalence between the French, Latin and Polish terms or the absence of dictionary equivalents in Polish. The botanical nomenclature is divided into three groups in relation to the criterion of foreignness for the Polish recipient and analyzed in terms of possible translations. As for the zoological nomenclature, which is significantly more scarce, only the two most problematic cases are discussed. The author proposes both foreignization and domestication strategies to show two possible approaches. However, in conclusion she inclines towards the foreignization, arguing that the model reader will be looking for the foreignness of the text rather than for further poetic descriptions of the landscape.

POLNA RÓŻYCZKA GOETHEGO. O PRZEKŁADZIE POEZJI NA MUZYKĘ

Przełom XVIII i XIX wieku, na który przypadają narodziny i rozkwit niemieckiego romantyzmu, to także czas poezji miłosnej. Motyw miłości jest zresztą wszechobecny w niemal wszystkich gatunkach literackich tej epoki. Zarówno przedstawiciele klasyki weimarskiej – Johann Wolfgang von Goethe oraz Friedrich Schiller, jak i romantycy – Novalis, Ludwig Tieck, czy Joseph von Eichendorff poszukiwali własnych definicji pojęcia miłości. Co więcej, wielu kompozytorów uzupełniało przedstawienia romantycznych relacji, przekładając słowo pisane na muzykę. Do najbardziej znanych niemieckich twórców muzyki klasycznej tej epoki należeli Franz Schubert, Robert Schumann oraz liczni członkowie rodziny Mendelssohnów, komponujący nie tylko własne dzieła, ale także opracowania muzyczne istniejących tekstów, głównie wierszy znanych niemieckich poetów. Za najważniejszy cel tego typu opracowań uważano oddanie intencji poety poprzez nadanie wierszom muzycznej figuratywności. Kompozytorzy często podejmowali tematy przemilczane bądź ignorowane przez społeczeństwo. Innymi słowy, opisana działalność artystyczna polegała na muzycznej reinterpretacji problemu ukazanego przez poetę¹, co korespondowało z tezą Novalisa o tym, że odbiorca (w tym przypadku kompozytor) to „przedłużenie autora”, dopełnienie jego intencji, a jednocześnie przełożenie na rzeczywistość języka poezji².

Opracowania muzyczne uchodziły wówczas za pośrednika między muzyką a literaturą. Przypisywano im także inną funkcję – przekład emocji, języka serca, wyrażającego miłość i pożądanie, na tzw. naturalny dźwięk życia codziennego, czyli muzykę, postrzeganą jako sztukę kreatywności i swoistej

¹ E. BÜCKEN: *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne. Handbuch der Musikwissenschaft*. Laaber 1979, s. 54.

² CH. ROSEN: *Musik der Romantik*. Salzburg 2000, s. 25.

translacji. Owa funkcja w największym stopniu realizowała się poprzez śpiew, którego nowatorski charakter polegał między innymi na świadomym połączeniu słowa i dźwięku, co starano się osiągnąć poprzez wyraźne akcentowanie każdego słowa. Muzyka nie mogła już istnieć bez literatury, a literatura bez muzyki³; ważnym wzbogaceniem obu sztuk było wprowadzenie elementów ludowych.

Ogólnie rzecz biorąc, termin *romantyczny*, oprócz literatury, odcisnął piętno także na ówczesnej muzyce, która była postrzegana jako język serca, zapis nutowy uczuć kompozytorów, którzy manifestowali swoje poglądy za pośrednictwem przemyślanych i uporządkowanych struktur dźwiękowych. Nie można przy tym zapominać, że dany wiersz mógł być interpretowany przez wielu kompozytorów na wiele sposobów, a każdy z nich może być rozpatrywany indywidualnie lub w kontekście porównawczym. Opracowanie muzyczne jest więc interlingwalnym transferem znaczeń (z kodu językowego na zapis nutowy), powodowanym natchnieniem, którym kompozytor dzieli się z odbiorcami⁴.

Jako ilustracja tej niekonwencjonalnej translacji – słowa na dźwięk, obrazu literackiego na obraz dźwiękowy – posłuży aranżacja muzyczna jednego z najbardziej znanych utworów poetyckich niemieckiego romantyzmu. Mowa o *Polnej różyczce* Goethego (niem. *Heidenröslein*), która powstała w 1770 roku podczas studiów autora w Strasburgu i romansu z Friederike Brion. To właśnie tej kobiecie ów utwór został zadedykowany. Wiersz ukazał się drukiem w roku 1789⁵, a na język polski został przetłumaczony przez Józefa Grajnera:

*Ujrzał chłopiec różę raz,
Różyczkę czerwoną,
Taką młodą, śliczną tak,
Zaraz pobiegł szybko tam,
Witał ją z radością.
Różę, różę, różę tę,*

³ CH. ROSEN: *Musik...*, s. 25.

⁴ E. BÜCKEN: *Die Musik...*, s. 54.

⁵ O dokładnej genezie wiersza z serii Sesenheimer Lyrik niewiele wiadomo. Por. R. SAFRANSKI: *Goethe – Kunstwerk des Lebens. Biographie/ Hanser. München 2013*, s. 16.

Tę różyczkę polną.
Chłopiec rzekł: „Ja zerwę cię,
Ty różyczko polna!”
Róża zaś: „Uktuję cię,
Choć podobam ci się, wiedz,
Cierpieć jam nieskłonna.”
Róża, róża, róża ta,
Ta różyczka polna.

Chłopiec skory zerwał ją,
Tę różyczkę polną;
Więc uktuła róża go,
Ale na nic ach i och,
Czuła ból i ona.
Róża, róża, róża ta,
Ta różyczka polna⁶.

Utwór składa się z trzech strof, każda z nich posiada siedem wersów, a metrum odpowiada stopie trocheicznej. Drugi, szósty i siódmy wers są powtarzane w każdej strofie. Układ oparty na powtórzeniach wyjawia zatem bohatera utworu – polną różyczkę. W pierwszej części poznajemy także chłopca dostrzegającego piękną kobietę, uosobieniem której jest tytułowy kwiat. Z jego punktu widzenia ich relacja jawi się jako miłość od pierwszego wejrzenia, przeradająca się w nieodparte pożądanie. Z tego powodu w drugiej strofie młodzieniec pragnie udowodnić różyczce, że zdobędzie ją nawet bez jej zgody. Ona z kolei wyraża sprzeciw wobec zamiaru pogwałcenia jej godności i wolności. w ostatniej strofie dochodzi do aktu gwałtu. Chłopiec osiąga cel, pomimo sprzeciwu i próby obrony ze strony kobiety.

Mimo że nie odnajdziemy słowa *miłość* w omawianym utworze, niewątpliwie wpisuje się on w nurt poezji miłosnej. Nazywanie głównej bohaterki w polskim tłumaczeniu *różyczką polną*, a w niemieckim oryginale *czerwoną różą* tego dowodzi, ponieważ kwiat ten oznaczał w epoce romantyzmu symbol kwitnącej i nieobliczalnej miłości⁷. Owo uczucie

⁶ J. GRAJNERT: *Ósmy śpiewnik domowy*. Warszawa 1908, s. 68.

⁷ F. IMMOOS: *Farben: Wahrnehmung, Assoziation, Psychoenergetik*. Amsterdam 2009, s.17.

w stosunku do polnej różyczki zostało pokazane jako coś groźnego, niebezpiecznego, a nawet przerażającego. Kobieta znajduje się w centrum zainteresowania, ale jest w pełni zdominowana przez mężczyznę – staje się obiektem pożądania, podobnie jak Friederike Brion stała się nim dla Goethego (z tego powodu mówiono, że jest jego „ofiara”⁸). Supremacja płci męskiej, słabość i bezradność kobiet z jednej, a z drugiej strony zależność społeczna niższej urodzonych od klas rządzących – to najczęstsze sposoby interpretacji tego wiersza. a jak został on przełożony na język muzyki?

Do *Polnej różyczki* stworzono wiele opracowań muzycznych. Kompozycję Schuberta z 1815 roku zalicza się do najbardziej udanych. Utwór został skomponowany w tonacji F-dur, w takcie dwóch czwartych. Każda strofa otrzymała ten sam odgłos melodyczny, dlatego całość można zaklasyfikować jako piosenkę artystyczną.

Adaptacja ta składa się z szesnastu taktów: dziesięć taktów zwrotki i sześć refrenu (*Róże, róże, róże tę, tę różyczkę polną*). Akompaniament jest grany do trzynastego taktu w stałym metrum przez skrzypce i bas. Na zmianę grane są ósemki, przy czym zaczynający bas wydaje pojedyncze nuty, a skrzypce całe akordy. Ciągła wymiana dźwięków obu instrumentów sprawia, że piosenka brzmi wesoło i radośnie. Ostatnie trzy takty akompaniamentu służą jako powtórzenie całego utworu, bez użycia głosu. Taka kombinacja wzmacnia punkt kulminacyjny, w ironiczny sposób naśladując główną melodię. Ponadto, analogicznie do wiersza, wskazuje to, że tematem jest polna różyczka.

Melodię oparto w większości na taktach złożonych z ósemek, nadających utworowi pewne metrum i jednolitość. Reszta taktów grana jest przeważnie za pomocą ćwierćnut, co również sprzyja spójności oraz regularności. W ten sposób opracowanie muzyczne zyskuje prostotę, która jest ważną cechą piosenki artystycznej. Można to odnieść także do analizy treści utworu. Muzyczna wersja sytuacji lirycznej została pozbawiona preludium. Cichy akompaniament pojawia się regularnie do dziesiątego taktu, kiedy słychać *crescendo* – zwiększanie głośności i dynamiki, zwieńczone fermatą – przedłużeniem nuty. Jest to sygnał zakończenia zwrotki i rozpoczęcia refrenu, czyli punktu kulminacyjnego całego utworu oraz wiersza.

⁸ H.P. SCHWANDER: *Alles um Liebe?: Zur Position Goethes im modernen Liebesdiskurs*. Opladen 1997, s. 200.

Melodia podkreśla i objaśnia problemy zawarte w dziele Goethego. Niewinność polnej różyczki zostaje uwypuklona poprzez kwartę wykonaną w drugim takcie przy słowie *polna*. Zazwyczaj takty kończą się niskimi tonami, jednak w tym przypadku koniec taktu podkreślono wysokim dźwiękiem, nawiązującym do czystości i nieskazitelności bohaterki. Aranżacja w tonacji F-dur została urozmaicona oryginalnymi chwytami. Nuta cis, nienależąca do skali F-dur, pojawia się przy słowach *śliczna tak* oraz *ukłuję cię*, co podkreśla ich znaczenie i zwraca uwagę słuchacza. Niespodziewane wprowadzenie tej nuty sprzyja budowaniu napięcia i przeczucia, że niebawem nastąpi nagły zwrot akcji, wydarzy się coś złego.

Niebanalnie budowana jest nie tylko atmosfera tajemniczości i czyhającego niebezpieczeństwa, ale także relacja oprawca-ofiara. w pierwszej strofie chłopiec chce zbliżyć się do polnej różyczki, w drugiej zostaje odrzucony, w trzeciej ucieka się do niegodziwości względem bohaterki. Jego dążenia doskonale oddaje skala dźwięków i ich przekaz. Próby samoobrony polnej różyczki na nic się zdały, co powinno być ukazane z wykorzystaniem ponurej barwy dźwięków. Schubert zdecydował się jednak na interpretację nawiązującą do gatunku piosenki, w związku z czym każda zwrotka powinna brzmieć tak samo. Dlatego też *ukłucie* polnej różyczki brzmi w radosny sposób, zgodnie z panującą w pozostałych zwrotkach ludową tonacją.

Czy można to interpretować jako triumf męskiego porządku nad kobiecością? Na pozór tak, lecz wnikliwa analiza pozwala dostrzec w bezskutecznej obronie bohaterki nutę optymizmu. Refren następuje bowiem po fermatach, czyli długich nutach i zaczyna się bardzo delikatnie. Poprzez wybrzmienie prymy i sekundy, małej odległości interwałów, zwiększa się dynamika melodii, dzięki czemu polna różyczka znajduje się w centrum, co wskazuje na jej ważność. Ponadto jedenasty i dwunasty takt wprowadzają atmosferę spokoju, który może wyrażać zarówno ból kobiety jak i jej niezniszczalną wewnętrzną siłę. Jednakże nastrój ten zostaje gwałtownie przerwany niespodziewaną wesołością i szybkim rytmem kolejnych taktów.

Moment ten uwidacznia szeroką paletę możliwości interpretacyjnych omawianego opracowania muzycznego. Z jednej strony wykorzystany zostaje śpiew; partia operowa artykułuje negatywne emocje towarzyszące gwałtowi. Akompaniament do partii solowej, wykonany na fortepianie bez użycia pedału, sprawia, że dźwięki nie zlewają się ze sobą i brzmią *staccato*, jakby były odcięte, zniewolone podobnie do bohaterki wiersza. Swoją drogą nie można

nie zauważyć, że brzmienie *staccato* sprzyja wesołości, współgrającej dodatkowo z tonacją durową. Ten dysonans może zadziwiać, zwłaszcza zaawansowanych pod względem wiedzy o niemieckiej romantycznej literaturze odbiorców wiersza, którzy zdają sobie sprawę ze znaczeń w nim zawartych. Słuchając piosenki można odnieść wrażenie, że porusza ona na płaszczyźnie muzycznej temat szczęśliwej miłości lub ironizuje naiwność prostej dziewczyny. Crescenda i fermaty tworzą napięcie, zachęcające bardziej do utożsamiania się z chłopcem, gdyż partiom związanym z dziewczyną i jej zachowaniem towarzyszy wesołość, granicząca z ironią, czego trudno szukać w interpretacjach literackich wiersza Goethego.

Czy Schubert świadomie trywializuje w swoim opracowaniu muzycznym problem przemocy, czy próbuje go neutralizować? Trudno na to pytanie odpowiedzieć jednoznacznie. Za pomocą dźwięków przekłada emocje bohaterów i komentuje je, tworząc niezależne dzieło, dla którego utwór literacki stanowi punkt wyjścia. Zastanawiając się nad intencjami kompozytora, można przypuszczać, że nie zlekceważył krzywdy wyrządzonej bohaterce i chciał pokazać społeczeństwu, jak niestosownym jest spuszczenie zasłony milczenia na tak ważną kwestię. Wykorzystując omówione wcześniej środki muzyczne, Schubert przekłada tekst na muzykę i podejmuje się próby jego interpretacji – dość swobodnej, lecz wskazującej na trudności w prowadzeniu dyskusji odnośnie roli kobiety, czego wyrazem jest zadziwiająca słuchacza, naznaczona ironią i napięciem (tonacją durowa, fermata, *staccato* i kunsztowne posługiwanie się interwałami) wesołość. Środki te mogą być interpretowane jako kompozytorski wkład w dyskusję nad pozycją kobiety w społeczeństwie, skarg i prób obrony, której nie traktuje się poważnie.

Omawiana kompozycja posiada wiele możliwości składających się na arsenał interpretacyjny tekstu wyjściowego. Jej przekład na język muzyki można zatem uznać zarówno za próbę zaakcentowania trudnych kwestii społecznych, niepozabawioną wieloznacznych odpowiedzi, co pozostawia słuchaczowi wolne pole interpretacyjne.

Jako drugi przykład muzycznej translacji *Polnej różyczki* posłuży interpretacja stworzona kilkadziesiąt lat później przez polskiego kompozytora – Stanisława Moniuszkę. Jego wersja powstała w 1866 roku do przytoczonego wcześniej przekładu Józefa Grajnera. Wykazuje ona wiele podobieństw do utworu Franza Schuberta.

Kompozycja Moniuszki także została napisana w tonacji F-dur, w takcie dwie czwarte. Tempem utworu jest *allegretto*, nadające żywy i bez troski wydźwięk. Podobnie jak w przypadku utworu Schuberta, wokal został wykonany poprzez partię operową przy akompaniamencie fortepianu. Śpiew podkreśla powagę sytuacji, a fortepian, ponownie bez użycia pedału, w wydźwięku *staccato*, tworzy atmosferę wesołości. Wsłuchując się, można odnaleźć kolejne podobieństwo. Utwór składający się z trzech zwrotek posiada strukturę piosenki artystycznej o podobnym wydźwięku – historii szczęśliwej miłości.

Polskie opracowanie muzyczne liczy dwadzieścia dwa takty, z czego dziesięć obejmuje zwrotki, a dwanaście refreny. W przeciwieństwie do Schuberta, Moniuszko dodał *preludium* składające się z dwóch taktów i *postludium* składające się z trzech taktów. Melodia cechuje się prostotą, takty zbudowano w oparciu o ósemki i szesnastki. Użycie tak szybkich nut nadało piosence lekkości i dozę figlarności. Moniuszko, podobnie jak Schubert, nie zrezygnował z fermat i zastosował je niemal identycznie. Tuż przed refrenem, w dwunastym takcie, użył fermaty w septymie tonacji F-dur (na dźwięku E – jednym z najwyższych dźwięków tego utworu). Chwył ten spowolnił tempo piosenki i wprowadził napięcie przed refrenem, którego tempo zmienia się nieoczekiwanie w *lento*, czyli wolny akompaniament wyciszony aż do *pianissimo*. Pozwoliło to wyeksponować śpiew w głośnym *forte*. W przyśpiewie umieszczona została również fermata na sylabie *po* w słowie *polna*, co można interpretować jako akcentowanie kwitnącej, lecz niebezpiecznej miłości. Nie tylko fermata stanowi tutaj ważny element akcentowania tego słowa. Melodia w tych dwóch taktach zostaje odegrana *solo*, po czym następuje całkowite wyciszenie fortepianu. Jeżeli moment ten stanowiłby zakończenie opracowania muzycznego, można by dojść do wniosku, że temat utworu Goethego został oddany w bardziej doniosły sposób, natomiast Moniuszko użył refrenu dla wyróżnienia bohaterki. Postludium grane po refrenie tworzy ironiczną i bez troską atmosferę, ponieważ przez trzy takty, złożone z szesnastek, akompaniament naśladuje melodię w brzmieniu *staccato*.

Analogicznie do utworu Schuberta trudno ocenić, czy Moniuszko użył farsowej i wesołej tonacji, dążąc do umniejszenia tabu poprzez trywialność. Wspólną cechą jest eksponowanie kwestii gwałtu, a nawet jej uwypuklenie poprzez atmosferę wesołości. Warto w tym miejscu wyjaśnić, że w ten sposób odnoszono się do tej zbrodni we wcześniejszych epokach (w tym w roman-

tyzmie). Stanowiła ona temat tabu, uważano ją za coś nierealnego, gdyż kobieta, zwłaszcza w literaturze, była wówczas sprowadzona do roli „pasywnej figury losu, która była rozpatrywana w kontraście do aktywnej męskiej władzy”⁹.

Dzięki zastosowaniu opisanych w przeprowadzonej analizie elementów, ukrycie motywu zbrodni było niemożliwe, a odbiorcom pozostawiano pole do refleksji nad sytuacją przedstawioną w wierszu.

Podobna aranżacja utworu przez Moniuszkę jest próbą przeniesienia do kultury polskiej głównych cech opracowania muzycznego Schuberta, które cieszyło się dużą popularnością. Jak już zauważyliśmy, utwór polskiego kompozytora także zwraca uwagę na fakt, iż przekład literatury na muzykę otwiera nowe możliwości interpretacji. Mimo upływu półwiecza wariant ten jest nie tylko podobny, lecz niemalże tożsamy w odniesieniu do kompozycji niemieckiej. Kontekst społeczno-kulturowy sprawia, że *Polna różyczka* była przełożona przez obu twórców w paralelny sposób na język muzyki, a ujawnione w analizie porównawczej muzycznych translacji analogie pomagają odczytywać znaczenia kulturowe i mogą uzupełniać interpretację poezji pisanej.

Streszczenie

W epoce romantyzmu powstało tylko kilka kompozycji muzycznych, odnoszących się do wierszy poetów, którzy wyznawali romantyczną koncepcję sztuki, postulującą związek literatury z muzyką. Jako przykład wzajemnego oddziaływania dzieła literackiego i jego interpretacji muzycznej może posłużyć wiersz *Polna różyczka* Johanna Wolfganga von Goethego. Przeprowadzona w niniejszym artykule analiza została oparta na dwóch muzycznych interpretacjach utworu niemieckiego poety, autorami których są Franz Schubert i Stanisław Moniuszko.

Резюме

⁹ A. CHATZIGIANNIDI: *Tożsamość i płć kulturowa. O kobiecej postaci literackiej w greckiej oraz polskiej literaturze romantycznej*. Poznań 2010, s. 121.

В эпоху романтизма было создано всего лишь несколько музыкальных сочинений, относящихся к творчеству поэтов, которые исповедовали романтическую концепцию искусства, т.е. взаимосвязь музыки и литературы. Примером такого рода взаимовлияния литературного произведения и его музыкального выражения является стихотворение Иоганна Вольфганга фон Гете «Степная розочка». Проведенный в настоящей статье анализ опирается на две музыкальные интерпретации произведения немецкого поэта, авторами которых стали Франц Шуберт и Станислав Монюшко.

Summary

Important for the the Age of Romanticism was the cooperation between different artistic fields. Many musicians created musical settings for poems of popular poets for a better understanding and depiction of the solidarity of art. An example of such a combination of a literary work and its musical interpretation is the poem Heidenröslein by Johann Wolfgang von Goethe. The analysis of the music of the famous composer Franz Schubert, which was composed in 1815 as well as Stanisław Moniuszko, who composed his work in 1866, was subject to analysis.

Виктория Вайдо
Остравский университет

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ. ОНЛАЙН СЛОВАРИ И ПРОГРАММЫ ПЕРЕВОДА

В настоящее время существует множество типов информационных технологий, благодаря которым переводятся тексты с разных языков. Технические устройства, включающие в себя компьютеры всех классов, устройства ввода речи в ПК, сканеры, базы данных, системы мультимедиа, видео- и телетексты, модемы, компьютерные сети, информационно-поисковые системы, цифровые фотокамеры, экспертные обучающие системы, устройства ввода графической информации, гипертекстовые системы, телевидение, радио, телефон и факс, голосовую электронную почту, телеконференции, электронную доску объявлений, программные средства навигации в Интернете, электронные библиотеки, программные средства учебного назначения, системы распознавания текста, программные комплексы (языки программирования, трансляторы), синтезаторы речи по тексту, средства передачи всех данных, пейджеры, системы «виртуальной реальности», геоинформационные системы и др. – все это является средствами новых информационных технологий¹.

В нашей статье мы рассмотрим наиболее известные программы и приложения, имеющиеся в свободном доступе в сети Интернет, с помощью которых передается информация с одного языка на другой, в нашем случае это русский и чешский языки. Обратим внимание на плюсы и минусы данных программ и коротко отметим трудности, возникающие при работе с переводами.

¹ *Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам)*. Ред. Э. Г. Азимов, А. Н. Щукин. Москва 2009, Methodological_terms.academic.ru/1923/СРЕДСТВА_НОВЫХ_ИНФОРМАЦИОННЫХ_ТЕХНОЛОГИЙ [доступ: 10.06.2019].

Как известно, любая работа стоит денег, поэтому многие пользователи отдают предпочтение бесплатным онлайн платформам. Кроме того, у пользователей возникает путаница в интерпретации понятий «машинный перевод» и «автоматизированный перевод». Поэтому мы для начала постараемся дать определение данным понятиям. Автоматизированный перевод – перевод текстов с одного языка на другой, где основную работу выполняет переводчик, а специальные программы выступают только в качестве вспомогательного инструмента. Машинный перевод – процесс перевода текстов с одного языка на другой посредством специальной компьютерной программы, а человек только редактирует полученный результат. При этом получается быстрый перевод, но невысокого качества. Эти виды переводов имеют основные различия: трудозатраты переводчика; специализированное программное обеспечение; качество².

Относительно доступных онлайн платформ и программ перевода для русскоговорящих пользователей в достаточной мере представлена информация на сайте Study-English.info³:

- **Мультитран** (www.multitran.com) англо-русский и русско-английский словарь онлайн. Мгновенный перевод слов на разные языки мира. Словарь содержит не только общепринятые слова и выражения, но и профессиональную тематику и редкие слова, которых нет в других словарях. Словарь так же имеет дополнительные функции, например: словарный тренажер. Эта функция помогает быстро запомнить и выучить новые английские слова. В ней содержится много различных упражнений, таких как: навыки письма, аудирования, произношения и чтения. Программа имеет много функций: голосовой ввод; прослушивание произношения; транскрипция;

² *Автоматизированный и машинный переводы: в чем разница.*

<https://www.toptr.ru/library/translation-truth/avtomatizirovannyij-i-mashinnyij-perevodyi-v-chyom-raznitsa.html> [доступ: 15.08.2020].

³ <http://study-english.info/sites-for-translators.php> [доступ: 15.08.2020].

добавление слов в словарь и возможность просмотра в офлайн режиме; гибкие настройки интерфейса⁴.

- **Bab.la** (www.cs.bab.la) многоязычный словарь с возможностью перевода как технической лексики, так и разговорных выражений. В русско-английский словарь включены специальные опции: синонимы, произношение, примеры. Также на сайте размещен разговорник с примерами употребления слов и фраз⁵.
- **The Free Dictionary** (www.thefreedictionary.com) словарь онлайн и тезаурус с возможностью перевода на несколько языков, в том числе, на русский язык⁶.
- **Merriam Webster** (www.visualdictionaryonline.com) тезаурус и визуальный онлайн словарь (сервер на английском языке)⁷.
- **Thesaurus** (www.thesaurus.com) английский словарь и тезаурус онлайн. В отличие от толкового словаря, данный сайт позволяет выявить смысл не только с помощью определения, но и посредством соотнесения слова с другими группами понятий⁸.
- **Abbreviations** (www.abbreviations.com) сайт, где дается расшифровка английских аббревиатур⁹.
- **Urban Dictionary** (www.urbandictionary.com) американский словарь сленга¹⁰.

Также широкой популярностью пользуются платформы **Google** и **Yandex**, но о них мы расскажем ниже, т. к. у данных платформ есть возможность перевода на чешский язык.

Вышеуказанные платформы в основном касались только английского языка. Конечно же, существует множество других

⁴ *Словарь Мультитран*, <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.suovrov.newmultitran&hl=ru> [доступ: 15.08.2020].

⁵ <https://cs.bab.la/slovník/> [доступ: 15.08.2020].

⁶ <https://www.thefreedictionary.com/> [доступ: 15.08.2020].

⁷ <https://www.merriam-webster.com/> [доступ: 15.08.2020].

⁸ <https://www.thesaurus.com/> [доступ: 15.08.2020].

⁹ <https://www.abbreviations.com/> [доступ: 15.08.2020].

¹⁰ *Urban Dictionary. Wikipedia*, https://cs.wikipedia.org/wiki/Urban_Dictionary [доступ: 15.08.2020].

платформ и софтверов для перевода с немецкого, французского, испанского и других языков. Однако, т. к. нас интересуют, в первую очередь, чешский и русский языки, мы рассмотрим следующие типы онлайн программ и словарей, указанные на сайте чешской организации переводчиков JTP¹¹ (мы рассмотрим только бесплатные версии, ограниченные по времени пользования, которыми можно свободно воспользоваться посредством интернета):

- **LINGEA** (www.lingea.cz) языки перевода: чешский, немецкий, английский и др.¹²;
- **STORMWARE** (www.stormware.cz) – на данном сайте предоставлены чешско-английский и чешско-немецкий технические словари¹³.

Еще одной из платформ является свободно доступная программа перевода **Babylon** (www.slunecnice.cz/android/sw/prekladac-babylon), которую можно установить на ПК и использовать ее как помощника при работе над переводами¹⁴.

Широкой популярностью среди чешских пользователей пользуется платформа **Translate Google** (www.translate.google.com). Это программа онлайн перевода, которая имеет достаточно большую словарную базу сайта Google. Эта платформа дает возможность переводить как отдельные слова, так и тексты. На выбор предлагаются разные языковые пары (чешский → русский; немецкий → французский и др.), также возможно переключение направления перевода. При переводе отдельных слов пользователь может получить информацию из небольшой словарной статьи, где дается основное значение слова. Текст разделен на два окна: в левом отражается слово

¹¹ JTP (Jednota tlumočnicků a překladatelů) – это независимая, открытая, добровольная организация профессиональных устных и письменных переводчиков. <https://www.jtpunion.org/O-JTP> [доступ: 15.08.2020].

¹² <https://www.lingea.cz/> [доступ: 15.08.2020].

¹³ J. VERDAL: *Software pro překladatele zdarma a legálně*. [https://www.jtpunion.org/O-JTP/Clanky-a-zajimavosti/Nejenom-CAT-slouzi-prekladatelum/Software-pro-prekladatele-zdarma-a-legalne-\(Jiri-V\)](https://www.jtpunion.org/O-JTP/Clanky-a-zajimavosti/Nejenom-CAT-slouzi-prekladatelum/Software-pro-prekladatele-zdarma-a-legalne-(Jiri-V)) [доступ: 15.08.2020].

¹⁴ *Strojový překlad – Babylon vs. Google Translate* <https://www.ceskepreklady.cz/strojovy-preklad-babylon-vs-google-translate/> [доступ: 15.08.2020].

на языке источника (здесь же есть функция прослушивания произношения), в правом – предлагается перевод слова. Кроме этих преимуществ, предлагается возможность голосового поиска. У перевода слова предлагаются варианты на выбор (у часто искомым выражений) могут быть предложены фразы или словосочетания¹⁵.

Translate Yandex (www.translate.yandex.ru) – онлайн-переводчик и словарь, предлагаемый русским сервером Яндекс. У данного сайта, так же как и у Google, возможен перевод текста или отдельных слов, выбор языковых пар и направления перевода. К слову предоставляется словарная статья с его основными значениями и функция прослушивания произношения искомого слова¹⁶.

Еще одним сервером, пользующимся популярностью у чешских пользователей, является **Seznam (Seznam slovník)** (www.seznam.cz). Данная платформа предлагает возможность перевода с чешского языка на семь других языков (русский, английский, немецкий, словацкий, французский, испанский, итальянский). Искомому слову сопутствует словарная статья, и, кроме того, указываются возможные примеры его употребления в словосочетаниях¹⁷. Мы привели примеры только некоторых из возможных платформ, используемых при работе над переводами.

Во многих международных компаниях при приеме на работу требуют хотя бы поверхностного знания иностранных языков. Для общения с иностранным клиентом, выполнения административной работы, переписки и т. п. сотрудники зачастую используют приложения или программы, позволяющие переводить необходимую информацию на разные языки. Именно для этих целей и разрабатываются специализированные компьютерные программы для перевода текста. С их помощью сложно добиться идеального перевода даже простого текста, но для понимания его смысла они вполне могут подойти. Наиболее распространенными языками перевода являются английский, немецкий, французский, испанский, итальянский. Но в последнее время все более востребованными становятся переводы с китай-

¹⁵ <https://translate.google.com/> [доступ: 15.08.2020].

¹⁶ <https://translate.yandex.ru/> [доступ: 15.08.2020].

¹⁷https://slovník.seznam.cz/preklad/rusky_cesky/ [доступ: 15.08.2020].

ского и корейского языков. Это связано в первую очередь с развитием торговых и экономических отношений ЧР с этими странами. Конечно же, найти квалифицированного специалиста не так легко, поэтому в компаниях по мере возможности используются различные софтверы, помогающие пользователю с переводами с разных языков. В своей системе данные платформы имеют комплекс словарей, тезаурусов, систем проверки орфографии, а у некоторых есть также возможность доступа к различной информации в сети передачи данных. Однако электронный перевод с помощью специальных программ это скорее перевод-калька текста. По качеству, конечно же, такой исходный текст оставляет желать лучшего. Однако «неопытный» пользователь посчитает, что это самый оптимальный вариант перевода и при этом он не потратит на него много времени и сил.

Переводческая деятельность имеет глубокую историю и известна еще с древних времен. Но с появлением компьютера началось создание электронных словарей и программ автоматизированного перевода. Не так давно люди и не думали, что не только для переводчиков, но и для простого пользователя помощником может стать какая-то специальная программа, доступная онлайн. Перевод, выполненный с ее помощью, часто бывает некачественным и далеко отличается от оригинала текста. Проблематика вспомогательных инструментов переводчика все же остается нерешенной. Перевод, выполненный программным обеспечением и профессионалом переводчиком, конечно же, не сравнить, но, тем не менее, подобная техника незаменима в переводческой деятельности, особенно в крупных переводческих агентствах. Пользуясь данными платформами, переводчики составляют свою словарную базу (добавляют свой перевод текста, словосочетания или слова). Программы перевода исключают повторяющиеся переводы, находят и выбирают необходимые термины из текста, сохраняют память переводов (историю) для последующей работы над аналогичными текстами, составляют тематические базы терминов, подключают словари крупных разработчиков, дают возможность командной работы над одним проектом и прочие возможности. Все больше и больше переводчиков начинает пользоваться специальными переводческими программами. Некоторые переводческие компании, работая над крупными проектами, требуют, чтобы

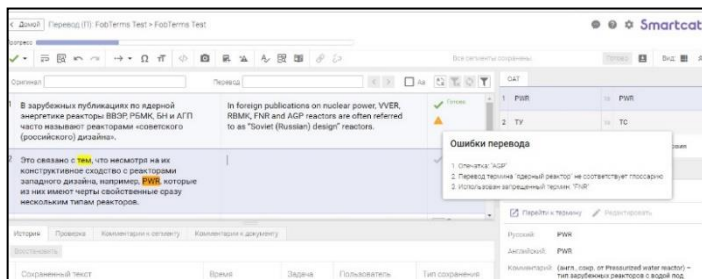
переводчики умели работать с определенным типом программ. Это касается не только штатных сотрудников, но и внештатных переводчиков.

Ниже мы рассмотрим лишь некоторые программные обеспечения, используемые переводчиками при работе с текстом.

SmartCat

Главная особенность данной бесплатной программы – это комплексность. В одном продукте включена архивация и хранение переводов, определение контекста сегментов текста для скорейшего анализа, быстрый автоматический перевод, хранение терминов словарей и контроль качества (проверка правописания и грамматики). Качество перевода улучшается благодаря использованию анализа и проверке текста при помощи функции Cat tool. Возможности бесплатной Cat tool программы позволяют повысить производительность труда переводчиков, автоматизировав максимальное количество операций. Пользователь может пополнять словарную базу терминами, что позволяет более эффективно использовать данную программу в работе. В программе Smartcat бесплатно используется словарная база словарей АБВУУ. Программа одинаково хорошо зарекомендовала себя как у фрилансеров, так и у крупных компаний. Многие программы для перевода запоминают варианты перевода тех или иных фраз, для их повторного использования в дальнейшем. Все данные, которые собирает программа, используются исключительно с целью оптимизации и упрощения работы с переводом¹⁸.

Рисунок № 1 SmartCat



¹⁸ Cat программа. <https://ru.smartcat.ai/corp/cattools/> [доступ: 01.06.2019].

Как считает Александр Лещинский, основатель компании Effectiff и проекта Cloud Interpreter, недостатком программы являются проблемы и частые ошибки в работе с большими файлами. Однако несмотря на это, она все же популярна среди фрилансеров, так как позволяет значительно ускорить процесс перевода. В программе есть возможность создания базы клиентов для переводчиков, а также базы исполнителей для клиентов. Дополнительно в программе есть функция, дающая возможность вести взаиморасчеты прямо в системе¹⁹.

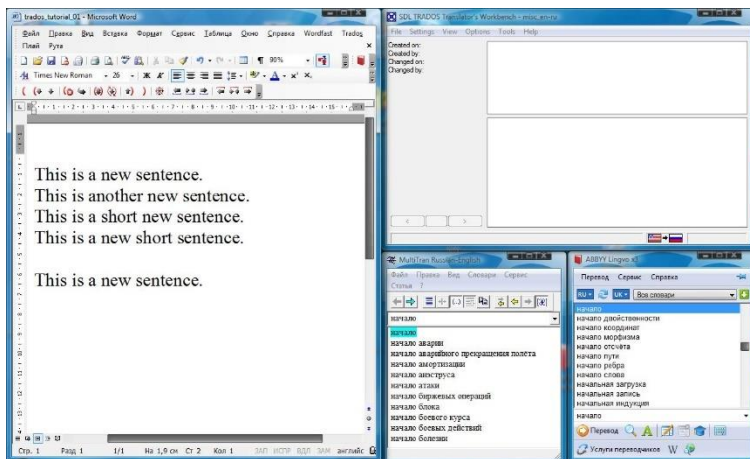
SDL Trados

Как отмечает А. Б. Кутузов, данная программа имеет удобный интерфейс и достаточно широкие возможности со следующими принципами работы: при работе над переводом с текстом-оригиналом включаются все программы и как дополнение подключается редактирование полученного текста. Важной составляющей данной программы является накопитель перевода, т. е. *память перевода*. Это своеобразная база данных, в которой хранятся переводы и их варианты. Во время процесса перевода программа фрагментирует текст на небольшие составляющие части или фразы и предлагает возможные варианты перевода, исходя из имеющейся базы переводов. Переводчик может выбрать наиболее подходящий вариант. Если слова или фразы несколько отличаются от сохраненных в базе сегментов текста, то они могут выделяться цветом. Самостоятельный перевод таких фрагментов текста и последующее сохранение в памяти перевода переведенного варианта позволит в дальнейшем переводчику неоднократно использовать этот вариант для аналогичных речевых фрагментов, в частности, при переводе текстов большого объема. Используя программу перевода, именно переводчик принимает окончательное решение о том, какой будет перевод, и какой вариант перевода будет выбран²⁰.

¹⁹ А. ЛЕЩИНСКИЙ: *Какие инструменты могут ускорить работу переводчиков: обзор сервисов*. <https://rb.ru/opinion/instrumenty-dlya-perevoda/> [доступ: 15.08.2020].

²⁰ А.Б. КУТУЗОВ: *Компьютерные технологии в формировании профессиональной компетенции переводчика*. В: *Языки профессиональной коммуникации*. Челябинск 2007, с. 244.

Рисунок № 2 TRADOS



По мнению А. Лещинского, недостаток системы в том, что пользователю требуется много времени на освоение программы. Тем не менее, множество компаний работают на базе TRADOS именно ради специфических настроек, которые не реализованы в других системах²¹.

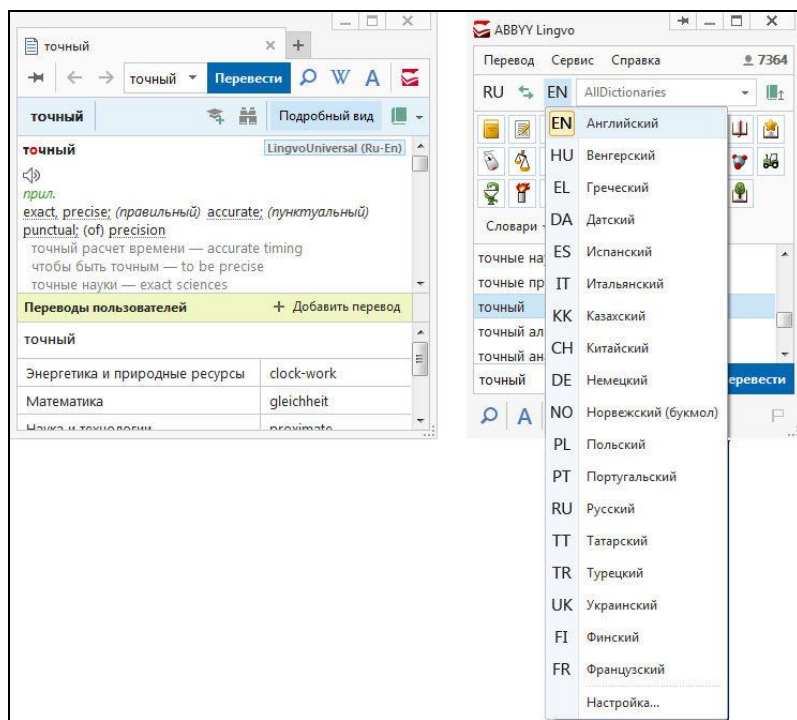
ABBYY Lingvo

Компания ABBYY Software Ltd. известна как производитель программного обеспечения FineReader и является ведущим поставщиком технологий и языковых приложений OCR. Это первый электронный словарь, который поддерживает перевод на четырех языках: английском, немецком, украинском и польском и состоит из 11 современных электронных словарей, которые доступны пользователям как персональных компьютеров, так и смартфонов. Словарь содержит более 3-х миллионов переводов и более миллиона терминов²².

²¹ А. ЛЕЩИНСКИЙ: *Какие инструменты могут ускорить работу переводчиков: обзор сервисов.* <https://rb.ru/opinion/instrumenty-dlya-perevoda/> [доступ: 15.08.2019].

²² ABBYY Lingvo x5 – *многофункциональный словарь с интерактивными возможностями,* <https://www.abbyy.com/ru/news/2011/06/abbyy-lingvo-x5-trf-765> [доступ: 15.08.2020].

Рисунок № 3 ABBYY Lingvo

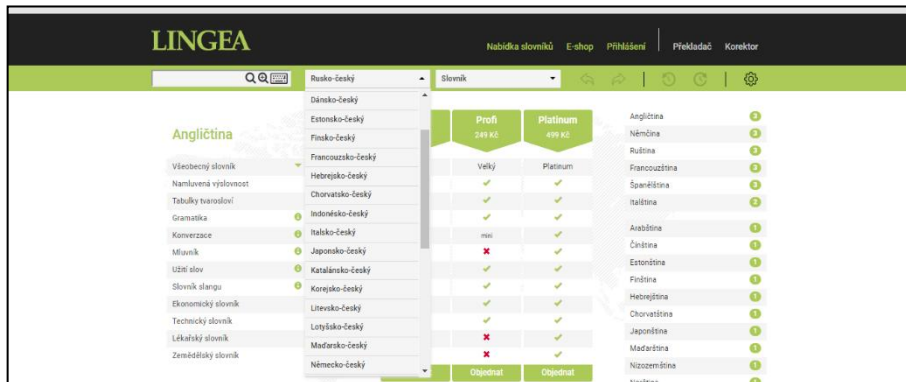


С нашей точки зрения, одним из недостатков программы является отсутствие чешского языка.

Lingea

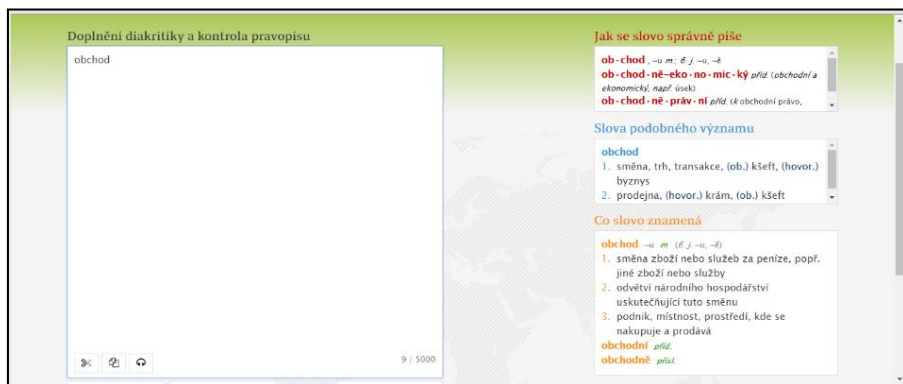
Практический словарь был разработан компанией LINGEA и предоставляет пользователям возможность перевода на 24 языка (арабский, английский, греческий, финский, вьетнамский, японский, китайский и др.). Предлагается как бесплатная версия онлайн, так и платная, расширенная словарной базой. С помощью программы можно выполнить перевод с русского на чешский и с чешского на русский язык, а также есть функция проверки грамматики и корректуры чешского языка.

Рисунок № 4 LINGEA



Далее приводится этимология слова и возможные синонимы на чешском языке.

Рисунок № 5 LINGEA



Недостатком, по нашему мнению, является отсутствие возможности перевода полного текста с чешского на русский язык.

Качество перевода зависит от многих факторов. Конечно, основной – это качество работы с текстом оригинала и созданием перевода. Текст – это набор слов, связанных собой особой логической цепью. Для перевода текста недостаточно просто перевести все слова. В каждом языке есть еще и свои особенности: обороты, усилительные конструкции, слова с переносным значением и т. д.

Поэтому при использовании машинного перевода необходимо учитывать еще и все особенности языков, с какого и на какой осуществляется перевод. Это очень сложная задача, и на сегодняшний день программа, как бы хорошо она не работала, не сможет гарантировать стопроцентный перевод. Словарная база перевода онлайн программ совершенствуется, и, например, по отзывам пользователей²³, переводы с русского и английского языков являются достаточно неплохими. Некоторые переводчики работают лучше, некоторые хуже. По результатам, полученным после практического использования систем машинного перевода, видно, что тексты, состоящие из сложных предложений, из причастных и деепричастных оборотов, нелитературных выражений или жаргонных слов переводятся очень плохо. Длинные тексты в большинстве случаев переводятся хуже, чем короткие. Поэтому необходимо по возможности разбивать большой текст на части (абзацы)²⁴. Тем более, что большинство онлайн-переводчиков имеет ограниченное количество набора знаков, которое может быть обработано за один раз. Нужно проверять текст перед переводом на грамматические и пунктуационные ошибки. Это очень важно, так как текст с ошибками не может быть переведен правильно. Для улучшения качества перевода следует пользоваться несколькими системами перевода. Результат их работы будет отличаться, поэтому необходимо рассматривать оба варианта переведенного текста и по надобности либо объединять, либо выбирать самые подходящие части перевода.

Мы считаем, что перевод, выполненный с помощью специальной программы без надлежащей проверки, нельзя расценивать как соответствие оригиналу. В этом случае, без корректуры результата перевода человеком не обойтись. Безусловно, преимущество компьютерного онлайн-переводчика – это скорость и простота использования. Перевод слова или отдельных фраз в режиме онлайн осуществляется в мгновение ока, но всегда ли можно надеяться на

²³ Для примера используются отзывы пользователей: <https://startpack.ru/application/google-translate/reviews> и https://otzovik.com/reviews/google_ru_perevodchik_onlayn-perevodchik/ [доступ: 15.08.2020].

²⁴ Как правильно переводить тексты, <http://mrtranslate.ru/advice.php> [доступ: 15.08.2020].

технику и безоговорочно ей доверять? К сожалению, нет. Однако, если качество онлайн перевода заметно уступает результату, который предоставляет профессиональный переводчик, то мы с уверенностью можем сказать, что пока, как бы стремительно не развивался технический мир, ни одна программа в ближайшее время не сможет полностью заменить профессионального переводчика.

Streszczenie

W tym artykule omówiono niektóre z nowoczesnych technologii informacyjnych - programy tłumaczeniowe i słowniki internetowe. Omówiono problem tłumaczenia za pomocą różnych programów. Plusy i minusy takiego tłumaczenia.

Резюме

В данной статье рассматриваются некоторые современные информационные технологии - программы перевода и онлайн словари. Освящается проблематика перевода с помощью различных программ. Плюсы и минусы такого перевода.

Summary

This article examines some of the modern information technologies - translation programs and online dictionaries. The problem of translation with the help of various programs is discussed. The pros and cons of such a translation.

O PROBLEMIE TŁUMACZENIA SPOSOBU WYKONANIA W BUŁGARSKICH PRZEPISACH KULINARNYCH

Niniejszy artykuł porusza problematykę tłumaczeń jednego z komponentów przepisu kulinarnego, jakim jest *sposób wykonania*¹. Przedstawione tłumaczenia z języka bułgarskiego na język polski są tłumaczeniami autorskimi, powstałymi na potrzeby badań translologicznych w przestrzeni kulturowej. *Sposób wykonania* to wyrażenie służące do określenia części przepisu, która traktuje o czynnościach, jakie trzeba wykonać podczas procesu przygotowania dania, a także o sposobie i momencie połączenia ze sobą składników podanych wcześniej w *wykazie produktów*. Głównym celem tego komponentu jest zapoznanie czytelnika z metodą przyrządzenia potrawy. Wybór metody może być uzależniony od czynności wymaganych do przygotowania posiłku, od inwencji autora, a także od konwencji tekstowych, przyjętych w danej kulturze². Sam sposób zapisu *sposobu wykonania* jest w pełni uzależniony od zamysłu twórcy przepisu, którym z kolei kieruje (między innymi) konwencja tekstowa przyjęta w jego kulturze. Dzięki swojemu doświadczeniu kulturowemu i językowemu to najczęściej on decyduje o jego efekcie wizualnym, a przede wszystkim o jego szczegółowości lub ogólności³. Autor ma wizję czytelnika modelowego, do którego stara się

¹ W przepisie kulinarnym rozumianym jako struktura tekstowa można wydzielić trzy komponenty: tytuł/nazwa potrawy, wykaz składników, sposób wykonania. Zob. W. ŻARSKI: *Książka kucharska jako tekst*. Wrocław 2008, s. 162–171.

² Aby rozumieć przekład jako proces należy wziąć pod uwagę wiele różnych norm, w tym: socjalnych, kulturowych, chronologicznych, stylistycznych (...). Za: И. ЛИКОМАНОВА: *Преводът между теориата и практиката*, София 2002, s. 11.

³ Niektóre przepisy są napisane w sposób bardzo ogólny, bazując na wiedzy kulinarnej odbiorcy i nie zawierają informacji, uznanych przez niektórych za istotne, np. dokładny czas przygotowania lub temperatura pieczenia itp. Bywają również przepisy

dostosować swój utwór. Traktując przepis kulinarny jako pewien wzór, pewną konwencję tekstową, ale i pozatekstową, można go rozpatrywać pod kątem realizacji, materializacji wartości danej kultury zawartej w dyskursie⁴.

Bardzo ważnymi dla zawartości *sposobu wykonania* są: miejsce występowania czy zamieszczenia przepisu oraz model odbiorcy⁵. Przykłady przedstawione w artykule to fragmenty przepisów wyekscerpowanych zarówno z książek kucharskich, jak i blogów czy stron internetowych o tematyce kulinarnej. Autorami wszystkich przepisów wybranych do tłumaczenia są Bułgarzy, podobnie jak odbiorcy modelowi. Jednakże i naród bułgarski można podzielić na bardziej lub mniej doświadczonej w kwestii kulinarnej. Książka *Родопски ястия* jest na pewno przeznaczona dla tych pierwszych⁶. Podane w niej sposoby wykonania dań to teksty ciągłe, choć niezwykle zwarte. W wielu przepisach brak danych odnośnie do naczynia, za pomocą którego należy wykonywać takie czynności, jak mieszanie, zagniatanie czy pieczenie ciasta. Ma to znaczenie w przypadku, gdy do

z bardzo szczegółowymi, dla niektórych oczywistymi, informacjami. Traktowanie przepisu jako szczegółowy lub ogólnikowy jest często odczuciem subiektywnym odbiorcy.

⁴ K. ŻYGULSKI: *Wartości i wzory kultury*. Warszawa 1975, s. 123.

⁵ W analizie i tłumaczeniu przepisów kulinarnych równie ważna jest ich kompozycja. Sposób wykonania może mieć charakter tekstu ciągłego lub planu czy konspektu. Opis w przepisach kulinarnych, w zależności od tego jakie formy czasowników użyte są w opisie, może być wsparty perswazją lub sugestią. Niektóre opisy sposobów wykonania wykazują dużą zwężłość i zamykają się w kilku zdaniach, są też takie, które są obszerne i mają więcej niż jeden akapit. Sposób wykonania w przepisie nie zawsze jednak spełnia kryteria opisu. Może mieć on także formę listy, planu czy nawet konspektu. Taką formę charakteryzuje ujęcie treści sposobu wykonania w punkty, które zazwyczaj oznaczone są numerycznie, informując o kolejności wykonywania czynności. Punkty czytelnik zazwyczaj interpretuje jako kroki zbliżające go do wykonania dania. Pomimo że i opis, i plan sposobu wykonania są tak naprawdę instrukcjami, to właśnie ta druga forma sprawia, że czytelnik kojarzyć ją może z formą instruktażową. Niewątpliwie cechuje ją większa przejrzystość wizualna niż tekst ciągły, a co za tym idzie – czytelnikowi łatwiej jest odnaleźć się w tekście w przypadku oderwania się od lektury. Forma tego komponentu jest również o tyle ważna, że charakteryzuje dyskurs kulinarny w danym języku. Por. W. ŻARSKI: *Książka...*, s.169–171.

⁶ К МЕРИДЖАНОВ: *Родопски Ястия*. София 1992.

wykonania dania potrzebne są przedmioty używane tylko w danej kulturze. Sposoby wykonania w podanej książce bardzo często zawierają imiesłowy przymiotnikowe bierne, np.: *обелените картофи, почистените и измити пиперки*. Użycie imiesłów pozwala na niepodawanie początkowych kroków mówiących o tym, co należy zrobić, aby przygotować dane składniki do ich dalszego użycia. w przepisach ze wspomnianej książki kucharskiej często brak także informacji o czasie i temperaturze pieczenia (jeśli są to dania pieczone w piekarniku). Spowodowane jest to prawdopodobnie faktem, że autor – polegając na tzw. wyczuciu kulinarnym odbiorcy – uznał wiedzę odnoszącą się do wspomnianych informacji za elementarną i obowiązkową dla przeciętnego bułgarskiego odbiorcy. W tłumaczeniu nie uzupełniono jednak brakujących informacji, licząc na podstawowe wyczucie kulinarne każdego odbiorcy sięgającego po przepis, niezależnie od jego narodowości. W tym wypadku za zasadny uznano jedynie komentarz wyjaśniający, że przepisy tłumaczone ze wspomnianej książki są przepisami dla osób doświadczonych w tej tematyce.

Wśród wybranych do tłumaczenia przepisów pojawiają się takie, które w *sposobie wykonania* mogą nabierać cech tekstu specjalistycznego i/lub technicznego. W sposób szczególnie jest to widoczne w przepisie *баница с месо или черва* (tłum. *banica z mięsem lub flakami*).

Oryginał:

[...] *Баницата може да се направи и **нагъната**, т.е с поставени една до друга кори, събрани, от краища към средата, така, че да се образуват гънки, в които се слагат плънката и мазнината.*

Powyższy fragment dotyczy *sposobu przygotowania banicy*⁷, który podany jest jako wariantywny w stosunku do podstawowego, opisanego w tekście oryginalnym (kilka wersów wcześniej). Taki sposób przygotowania *banicy* nie jest znany i powszechnie używany. Wymaga on wiedzy, jaką jest znajomość tego konkretnego sposobu lub znajomość efektu wizualnego, który powstaje jako rezultat⁸. Po przejściu etapu „rozumienia” pomocne w dalszym procesie przekładu są porównania, za pomocą których tłumacz stara się

⁷ Banica jest tradycyjnym wypiekiem bułgarskim z ciasta filo oraz białego sera *sirene*.

⁸ W tym wypadku, aby poprawnie zrozumieć fragment pomocna okazała się konsultacja z osobą, która ma styczność od dziecka z bułgarskimi realiami kulinarnymi.

w ramach reekspresji odtworzyć przebieg przygotowania dania według tego sposobu:

Tłumaczenie:

[...] *Banicę można zrobić w pomięty sposób, tzn. nałożone jedna na drugą warstwy rozwałkowanego ciasta zbierać palcami (mięć) od jego krańców w kierunku środka, tak aby powstały fałdy, między które należy następnie włożyć farsz z tłuszczem.*

W ocenie tłumacza będącego odbiorcą zarówno prymarnym, jak i sekundarnym, szczególnie interesujący jest wstęp do *sposobu wykonania* w przepisie na *mapamop* (tłum. *tarator* – *chłodnik z ogórków*). Zawiera on charakterystyczne elementy, będące dla tłumacza dylematami. Następujące zdanie jest problematyczne nie ze względu na system językowy, lecz poprzez wzgląd na odbiorcę:

Oryginał:

Испанците си имат гаспачо, а ние си имаме таратор.

Znaczącym elementem jest tu zaimek osobowy *ние* (my) utożsamiający autora z narodem bułgarskim. Przy dosłownym przekładzie tego zaimka uzyskany efekt będzie odwrotny do zamierzeń autora, wskazując, że *tarator* to danie kuchni polskiej, co jest informacją nieprawdziwą. Z tego powodu zaimek *ние* został zastąpiony ekwiwalentem funkcjonalnym *Bułgarzy*, który wyraźnie wskazuje, że w przepisie mowa o kuchni bułgarskiej, a przy tym nie utożsamia odbiorcy polskiego z odbiorcą bułgarskim.

Tłumaczenie:

Hiszpanie mają gazpacho, a Bułgarzy mają tarator.

Omawiany tekst określony wstępem ma cechy tekstu nieoficjalnego, nie wpisuje się w tekst techniczny, aczkolwiek można go uznać za stylizację na tekst literacki⁹. Posiada również elementy tekstu mówionego oraz tekstu reklamowego, co ilustruje zdanie: *избягай от жегата – изяж един mapamop!*; przetłumaczone jako: *Ucieknij od upału i zjedz tarator!*

W niektórych przepisach pojawiają się także sformułowania, które są dla tłumacza zrozumiałe, chociaż trudne do oddania w jego języku rodzimym.

⁹ Decydować o tym może jego kompozycja oraz stylistyka (przepis posiada wstęp, który klasyfikuje się jako opis).

Jeśli wyrażenia te są ważnym nośnikiem sensu, ich przekład jest konieczny; kiedy jednak są sformułowaniami niewnoszącymi istotnych informacji, mogą zostać pominięte, tak, jak w poniższym przykładzie tłumaczenia przepisu на *кюфтета на скара* (tłum. *bułgarskie klopsiki z grilla*).

Oryginał:

[...] *Каймата за кюфтетата се покрива с тънък найлон и се оставя поне за 2 часа на хладно (в хладилник) да стегне леко и през това време да се ароматизира по-хубаво.*

Tłumaczenie:

[...] *Zmielone mięso na klopsiki zakryć cienką folią i pozostawić w chłodnym miejscu (np. lodówce) na dwie godziny.*

Występujące w oryginale sformułowanie *да стегне леко* sprawia trudności w oddaniu na język polski ze względu na brak precyzyjnego ekwiwalentu przekazującego wartość semantyczną czasownika *стегне* w taki sposób, aby był on dopasowany do stylu wypowiedzi¹⁰. Czasownik *стягам* posiada więcej niż jedno znaczenie. Znaczenia pasujące do niniejszego kontekstu, aczkolwiek dalej w sensie metaforycznym to: ‘като дърпам краищата на нещо, което се завързва, правя го да не е халтаво, да не се отваря’ lub ‘държа строго, не оставям да се разпусне; дисциплинирам’. Określenie bułgarskie *да стегне* można przyrównać do polskiego „aby się ściągnęło”, natomiast w polskim uzusie kulinarnym używa się go zazwyczaj w stosunku do produktów mlecznych, poddawanych obróbce termicznej, toteż takie tłumaczenie mogłoby być dla polskiego odbiorcy niejasne. Dodatkowo nie jest to jednak informacja znacząca w świetle całej wypowiedzi, oznajmującej, że mięso należy i tak umieścić w lodówce na określony czas. Pozostałe informacje odnoszące się do danej czynności w procesie przygotowania klopsików są wystarczające, aby potrawa była udana. Tłumacząc takie sformułowanie, można odwołać się także do wiedzy uprzedniej odbiorcy, w tym przypadku – dotyczącej kuchni polskiej. Mięso mielone, występujące w przepisie, nie jest obce polskiemu odbiorcy (kotlety mielone, różnego

¹⁰ ‘Chwytając za końce czegoś, co da się związać, sprawiać że nie jest luźne, nie otwiera się’ lub ‘trzymać mocno, nie pozwalać się rozpuścić, dyscyplinować’ (przekł. własny). Стягам, -аш, несв.; стегна, W: *Речник на българския език*. <https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/> [dostęp: 11. 04.2019]

rodzaju klopsy i pulpety). Można tutaj założyć, że odbiorca zna różnicę konsystencji pomiędzy wspomnianym produktem w postaci surowej wyciągniętym z lodówki a pozostawionym w ciepłym miejscu. Można również założyć, że odbiorca sięgający po tłumaczenie nigdy nie miał styczności z takim produktem i uznać sformułowanie *да стегне леко* za pełniące funkcję informacyjną, ale o charakterze redundantnym.

Wśród materiałów, z których czerpano przykłady, znalazła się także książka kucharska *Българска празнична трапеза*¹¹. W wybranych przepisach (tych, które posiadają swoje warianty w zależności od regionu) podaje ona inne niż klasyczne *способы подания* lub wariantywne nazwy opisywanych dań w innym regionie kraju. Przykładowo, w przepisie na *обряден хляб с мая* (tłum. *święteczny chleb drożdżowy*) podaje się sposób jego wykonania w dwóch różnych częściach Bułgarii:

Oryginał:

[...]В Южна България тестото се разделя на три парчета, от които се плете плетка, намазана отгоре, с жълтък у сусам, а полученият хляб наричат вечерна, а в Северна България тестото оформят на кръгла пита, отгоре с фигурки от тестото, прилични на слънце. В този край хляба наричат боговица [...]

W powyższym *способі wykonania* pojawiają się regionalne nazwy własne chleba określonego w przepisie jako *święteczny chleb drożdżowy*. Te nazwy to: *вечерна* oraz *боговица*. Nazwy te w przekładzie na język polski zostały zachowane, dokonano jedynie zabiegu transliteracji¹². Można je również uznać za nieprzekładalne zgodnie z klasyfikacją Olgierda Wojtasiewicza, jako termin techniczny odnoszący się zarówno do obrzędowości, jak

¹¹ Л. РАДЕВА, А. КИРИЛОВА: *Българска празнична трапеза (Обичаи и традиционни готварски рецепти)*. София 1991.

¹² Barbara Kielar podaje transliterację jako jeden z możliwych sposobów tłumaczenia nazw realiów. Dzięki takiej klasyfikacji można uznać przetransliterowany wyraz za przetłumaczony. B. Z. KIELAR: *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*. Wrocław 1988, s. 92

i wytworu człowieka¹³. Mimo to transliterację nadal uważam za zabieg obligatoryjny oraz za sposób przekładu nazwy realium.

Tłumaczenie:

W południowej Bułgarii ciasto rozdziela się na trzy kawałki, z których zaplata się warkocz, smaruje się go żółtkiem i sezamem a uzyskany chleb nazywa się wieczerna. Z kolei w północnej Bułgarii ciasto formuje się na kształt okrągłego chlebka, ozdobionego figurkami z ciasta, przypominającymi słońce. w tym rejonie chleb nazywa się bogowica.

Transliteracja w tym wypadku wprowadza obcość, a zastosowane tłumaczenie ma charakter egzotyzyzacji¹⁴.

Drugim elementem występującym również w powyższym fragmencie sprawiającym problem w tłumaczeniu jest *кръгла numa*:

Oryginał:

тестото се оформят на кръгла numa

Tłumaczenie:

ciasto formuje się na okrągły kształt

Przekładając tę frazę, dokonałam zabiegu redukcji¹⁵, usuwając w procesie tłumaczenia wyraz *numa (pita)*, który stanowi realium językowe i oznacza okrągły, wypukły chleb. Sama nazwa chleba nie jest obca polskiemu odbiorcy, natomiast *pita* kojarzy mu się raczej z potrawą Bliskiego Wschodu niż z tradycyjnym bułgarskim wypiekiem. w Polsce również są pieczone chleby o okrągłym kształcie. Odrębność przejawia się w nazewnictwie, ale sposób przygotowania oraz zawartość bułgarskich chlebów jest podobna¹⁶. Porównanie przeniesione z oryginału (przekład filologiczny) *ciasto uformować na wzór pity* – nie dostarcza polskiemu odbiorcy treści o sensie i znaczeniu,

¹³ O. WOJTASIEWICZ: *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Warszawa 2005, s. 61-65.

¹⁴ *Egzotyzyzacja*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Red. U. DĄMBSKA-PROKOP. Częstochowa 2000, s.67.

¹⁵ И. ЛИКОМАНОВА: *Славяно-цвялянският превод. Лингвистичен подход към художествен текст*. София 2006, s.138-142.

¹⁶ Należy zaznaczyć, że polskie i bułgarskie chleby nie są wypiekami identycznymi, natomiast można je ze sobą porównywać z celem znalezienia wielu cech wspólnych, tymczasem bułgarski okrągły chleb i bliskowschodnia *pita* mają ze sobą o wiele mniej wspólnego.

który mógłby poprawnie zrozumieć. Musiałby zapewne sięgnąć do innych źródeł, aby dowiedzieć się czym jest wspomniana *pita*, lub czym różni się od *pity* serwowanej w restauracjach podających orientalne potrawy. Mógłby też bez sięgania do źródeł założyć, że *pita bułgarska* jest tym samym co *pita arabska*, co byłoby założeniem nieprawidłowym. Z tego względu opuściłam w przekładzie leksem *pita*, opisując jedynie kształt, który musimy uzyskać – *okrągły*. Opcjonalnie nazwę wyrazu będącego realium językowo-kulturowym, mającą pewną wartość poznawczą, można w przetransliterowanej formie umieścić w tekście głównym, np. (...) *ciasto formuje się na kształt okrągłego chlebka (pity), ozdobionego figurkami (...)*.

Problemy translatoryczne mogą pojawić się też w treści dodatkowych elementów *sposobu wykonania*¹⁷. Występują one między innymi w przepisie na *пилешка супа по класическа рецепта* (tłum. *rosół z kury według klasycznego bułgarskiego przepisu*), który zawiera wyraz *застройка*:

Идея: Ако обичате застроените супички, няма проблем да застроите и тази пилешка супа. Прави се класическа застройка от яйце и кисело мляко, като се налива на тънка струйка с поизстиналата супа. Трябва да добавяте застойката много бавно и то не във вряща супа, за да не се пресече.

Istota *zastrojki* została wyjaśniona w *Balkańskich zapiskach kuchennych...*:

*Jajko ubijamy, następnie dodajemy filiżankę jogurtu naturalnego oraz łyżkę mąki i dalej ubijamy aż do uzyskania pulchnej masy. Tajemnica udanego zabielenia zupy tkwi w sposobie dodania **zastrojki**. Nie wolno jej wlać do gorącej zupy – musimy najpierw rozcieńczyć*

¹⁷ Niektóre z wybranych do tłumaczenia przepisów oprócz samego sposobu wykonania zawierają także dodatkowy tekst, którego nie można zaklasyfikować ani jako wykaz produktów ani jako odrębny komponent, chociaż może stanowić jego element, będący swego rodzaju komponentem wewnętrznym. Takie elementy tekstowe występują w przepisach zawartych na stronach internetowych lub na blogach kulinarnych. Tekst dodany na końcu sposobu wykonania, oznaczony jako *идея (pomysł)* lub *съвет (rada/wskazówka)*, lub też nieposiadający żadnego oznaczenia, można potraktować jako komentarz uzupełniający cały sposób wykonania.

zastrojkę odrobiną bulionu, by zmaleła różnica temperatur między nimi. Po dodaniu **zastrojki** mieszamy zupę aż do zagotowania¹⁸.

W przedstawionym powyżej fragmencie znajdujemy informację o składzie *zastrojki*, jednak pełny sposób jej przygotowania nie jest podany. Przyczyną braku pełnej informacji jest zapewne założenie co do wiedzy uprzedniej bułgarskiego odbiorcy na temat zawartości i sposobu przygotowania. Świadczy o tym także fakt, iż w oryginale wyraz *zacmпоўka* poprzedzony jest przymiotnikiem *klacucеcka* (*klasyczna*), a więc z założenia znana każdemu. Leksem *zacmпоўka* uznałam za nazwę realiów, którą należy jedynie przetransliterować. Pomimo możliwości skojarzenia *zastrojki* z polską *zaklepką* lub *zasmażką* nie użyłam w trakcie tłumaczenia tych określeń, chociaż mogłyby oznaczać coś zbliżonego pod względem funkcji *realis* języka bułgarskiego, ponieważ różnią się one zarówno składnikami, jak i sposobem przygotowania¹⁹. Sam przedstawiony *pomysł* (*удея*) też nie opisuje w sposób dokładny, czym jest *zastrojka* i z czego się składa, dlatego uznałam za zasadne uzupełnienie przekładu o taką informację w nawiasie, powołując się na zaprezentowany powyżej fragment *Bałkańskich zapisków kuchennych*. Przetran্সliterowana nazwa *zastrojka* jako leksem obco brzmiący jest w tekście przekładu nośnikiem obcości, jednakże zniwelowanym w pewnym stopniu przypisem wyjaśniającym²⁰. Tłumaczenie całego omawianego fragmentu wygląda następująco:

*Pomysł: Jeśli lubicie zabiелone zupy, możecie zabielić i tę. Do zupy pasuje klasyczna bułgarska **zastrojka** (z jajka i jogurtu), którą należy wlać cienkim strumieniem do wystygniętej zupy. Zastrojkę należy dolewać bardzo wolno i nie do wrzącej zupy, aby się nie zważyła.*

¹⁸ I. GENEW-PUHALEWA: *Bałkańskie zapiski kuchenne. Kuchnia jarska Bułgarów w przepisach i komentarzach*. Kraków 2009, s.83.

¹⁹ B. KIELAR, *Tłumaczenie...*, s. 92.

²⁰ To, czy taka informacja zostanie zawarta jako przypis czy też pewnego rodzaju komentarz od tłumacza zależy w dużej mierze od potencjalnego wydawcy i formy wydania.

Komentarz tłumaczki:

*Klasyczna bułgarska **zastrojka** składa się z ubitego jajka, fliżanki jogurtu naturalnego i tężki mąki, które należy ubijać aż do uzyskania pulchnej masy.*

W sposobie przygotowania niektórych przepisów mogą znaleźć się informacje, które dotyczą innych potraw, tak jak np. w przypadku przepisu na *bułgarskie klopsiki z grilla*. *Sposób wykonania* w tym przepisie pod względem struktury ma charakter rozwiniętego planu. Ostatni punkt dotyczy sposobu podania i zawiera informację, że wykonane danie dobrze komponuje się między innymi z inną potrawą – *млечна салата*. Jest to wyraźny przykład *faux amis* – *mleczna sałata* może wywoływać u polskiego odbiorcy błędne konotacje, a więc sama transliteracja tej nazwy nie wystarczy. *Mleczna sałata* mogłaby skojarzyć się polskiemu odbiorcy z konkretnym gatunkiem rośliny jaką jest *sałata masłowa*, mógłby też uznać *sałatę/sałatkę mlieczną* za jeszcze inny rodzaj rośliny. Tymczasem mowa o sałatce jako rodzaju potrawy (w terminologii gastronomicznej mowa wtedy o surówce, czyli potrawie składającej się z produktów surowych i nieprzetworzonych), sporządzonej z m.in. ogórków, czosnku i przed wszystkim jogurtu (*кисело мляко*), któremu prawdopodobnie zawdzięcza swoją nazwę. W związku z powyższym nazwę tego dania wspomnianego w innym przepisie przetłumaczyłam jako *sałatka jogurtowa* oraz uznałam za stosowne poinformować w przypisie, że to danie również zawiera się w zbiorze tłumaczonych przepisów. Tym sposobem doprowadziłam do naturalizacji nazwy bułgarskiej, dostosowując ją do możliwości recepcyjnych odbiorcy polskiego przekładu.

W procesie tłumaczenia zawartości rozumianej jako treść *sposobu wykonania* pojawiły się problemy o różnym zakresie. Przede wszystkim znaczącym okazał się model odbiorcy bułgarskich przepisów kulinarnych. Właśnie w tym komponencie założenia odnośnie do jego osoby okazały się najbardziej widoczne. Przepisy były tłumaczone w taki sposób, aby mogły trafić do jak najszerszego kręgu odbiorców i tak, aby odszukać odpowiedni ekwiwalent danego pojęcia, wyrażenia czy zjawiska w języku docelowym. Ponieważ jednak przepisy są nośnikiem innej kultury, pewne elementy po prostu nie posiadają ekwiwalentów w języku polskim. w przeciwieństwie do tłumaczenia tytułów przepisów kulinarnych, transliteracja nie była najczę-

stszym stosowanym zabiegiem²¹. Przekład był ukierunkowany na cel, mianowicie na zmniejszenie czynnika egzotyzyacji do minimum, a w razie jego wystąpienia – niwelowania go komentarzami bądź przypisami tłumacza. Zabiegi naturalizacji poszczególnych sformułowań w przekładzie spowodowane były przeświadczeniem, że *sposób wykonania* jest elementem najbardziej znaczącym w strukturze całego przepisu. Jest niejako powtórzeniem *wykazu składników* (które pojawiają się w *sposobie wykonania* w kolejności użycia w trakcie przygotowywania potrawy), a także jest już tą „właściwą” instrukcją, pozwalającą na wykonanie odpowiedniego dania. Z tego powodu przekład tego komponentu musi być jasny w odbiorze i nie powinien zawierać elementów, które byłyby dla czytającego niezrozumiałe.

Streszczenie

Artykuł porusza tematykę przekładu bułgarskich przepisów kulinarnych z języka bułgarskiego na język polski. Przedmiotem badań jest trzeci komponent przepisu – *sposób wykonania*, który traktuje o czynnościach, jakie należy wykonać podczas procesu przygotowania dania, a także o sposobie i momencie połączenia ze sobą składników. w artykule zostały zaprezentowane fragmenty różnych przepisów kulinarnych, które przedstawiały w ocenie autora istotne problemy tłumaczeniowe, głównie ze względu na model odbiorcy sekundarnego. Każdy problem tłumaczeniowy został opatrzony komentarzem odwołującym się do założeń teorii przekładu.

Резюме

В настоящей статье затрагивается проблема перевода болгарских кулинарных рецептов на польский язык. Предметом исследований является компонент – *способ приготовления*. Этот компонент указывает на способ приготовления блюда, а также на то, как и когда следует соединить перечисленные раньше ингредиенты. В статье показаны фрагменты разных рецептов, в которых, по мнению автора, присутствуют существенные переводческие трудности – прежде всего, свя-

²¹ Badania nad przekładem przepisów kulinarnych obejmują także tłumaczenia innych komponentów przepisu kulinarnego, jak nazwy potrawy/tytuły oraz wykazy składników.

занные с вторичным реципиентом. Все вопросы объяснены с помощью комментария, основанного на теории перевода.

Summary

The article addresses the issue of the translation of the Bulgarian recipes from Bulgarian into Polish. The topic of the study is the third component of the recipe: *the preparation instructions*. This component refers to the activities which have to be done during the process of dish performance and to the moment of composing the ingredients. In the article there have been cited fragments of different receipts which presented crucial translation problems in author's opinion, mainly because of the model of secondary recipient. Any translation problem was given a comment referring to the assumptions of translation theory.

Korekta

Marta Dargiewicz
Sofia Kamalova
Aleksandra Nocoń

Skład techniczny

Dawid Adamczyk
Anna Paszkowska

Projekt okładki

Anna Paszkowska

Wydawca

Instytut Językoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

ISBN 978-83-958413-1-6 (wersja elektroniczna)



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH

I SBN 978-83-958413-1-6



9 788395 841316

