

DOI: 10.31648/an.10028

Barbara Galant

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2505-8009>

Uniwersytet Łódzki/ University of Łódź

barbara.galant@filologia.uni.lodz.pl

Do czego porównać noc lipcową? Na tropie tropów w przekładzie prozy Brunona Schulza na język hiszpański

What Can a Night in July be Compared to? Tracing Stylistic Devices in the Spanish Translations of Bruno Schulz's Prose

Abstract: The aim of this paper is to compare two literary translations of Bruno Schulz's short story titled *Noc lipcowa* into European Spanish. The article focuses on the stylistic devices typical of the authorial style, namely metaphors, similes and repetitions, and it intends to verify which translation techniques proposed by Hurtado Albir (2011) are most frequently used. Additionally, it attempts to assess if any semantic or stylistic losses can be observed due to the application of some techniques and given the systemic differences between Polish and Spanish.

Keywords: authorial style, literary translation, stylistic devices, comparative translation studies, semantic and stylistic losses

1. Wstęp

Proza Brunona Schulza, gęsta od środków stylistycznych, stwarza nie lada wyzwanie dla tłumaczy, którzy z płątaniny figur starają się wyłuskać sens i oddać go, o ile to możliwe, w równie karkołomnej formie. Niniejszy artykuł poświęcony jest analizie sposobu przekładu tropów charakterystycznych dla drohobyckiego autora na podstawie opowiadania *Noc lipcowa*, ze zbioru *Sanatorium pod klepsydrą*, które ze względu na liczbę i różnorodność zabiegów stylistycznych stanowi odpowiedni, acz rzecz jasna jedynie wycinkowy, materiał badawczy¹.

¹ Kompleksowe studium przekładu cech stylu Schulza można znaleźć w Galant (2023).

Utwór otwiera pojawienie się nowo narodzonego siostrzeńca i jego mamki w domu narratora. Ta zdominowana przez kobiety rzeczywistość sprawia, że ucieka on do kina i na późne spacerki, podczas których odkrywa urok letnich wieczorów. W trakcie bezsennych nocy zaś nasłuchuje odgłosów domostwa pogrążonego we śnie. Stąd w tekście pojawiają się tropy stylistyczne dotyczące kobiecości, sali kinowej, snu, ciemnego nieba czy przyrody.

Przedmiotem analizy są dwa tłumaczenia: pierwsze autorstwa Elżbiety Bortkiewicz (Schulz 2008) i drugie – duetu Jorge Segovii i Violetty Beck (Schulz 2003), a jej celem – zbadanie, w jaki sposób i za pomocą jakich technik tłumaczeniowych w hiszpańskich przekładach oddano cechy stylu autorskiego. Należy założyć, że tłumacze podejmujący się tego zadania dążyli do odwzorowania formalnej warstwy tekstu, niemniej, biorąc pod uwagę różnice systemowe między dwoma zestawianymi językami, można się spodziewać pewnych strat stylistycznych bądź semantycznych. Warto również prześledzić, czy straty te mogą wynikać z zastosowania konkretnej techniki tłumaczeniowej.

W studium wykorzystujemy klasyfikację technik tłumaczeniowych hiszpańskiej badaczki Amparo Hurtado Albir (2011: 269–271) ze względu na jej kompleksowość. Wyróżnia ona piętnaście technik, z których w badanym korpusie odnaleźliśmy osiem²:

- 1) tłumaczenie dosłowne (hiszp. *traducción literal*);
- 2) ekwiwalent (*equivalente acuñado*) – wg słownika/uzusu odpowiednik słowa/zwrotu wyjściowego; tu rozumiany szerzej jako tłumaczenie, które zawiera figurę kreującą obraz podobny do oryginalnego;
- 3) twór dyskursywny (*creación discursiva*) – wolne tłumaczenie, adekwatne tylko w danym kontekście; tu rozumiane jako zastosowanie autorskiej figury, ale należącej do tej samej kategorii tropów co ta oryginalna;
- 4) transpozycja (*transposición*) – zmiana części mowy w ramach przekładanej frazy;
- 5) modulacja (*modulación*) – zmiana punktu widzenia, z jakiego przedstawione jest wydarzenie;
- 6) poszerzenie językowe (*ampliación lingüística*) – użycie sformułowania zawierającego więcej słów niż oryginalna fraza, ale znaczącego to samo;
- 7) wzbogacenie (*amplificación*) – dodanie objaśnienia lub doprecyzowania;
- 8) uogólnienie (*generalización*) – użycie hiperonimu.

² Nazwy zostały przełożone przez B.G.

Odnotaliśmy również trzy typy błędów tłumaczeniowych³, także według terminologii Albir (2011: 305): pominięcie (słowa, zwrotu lub całego tropu; hiszp. *omisión*), przeinaczenie (*no mismo sentido*, tj. tłumaczenie zmieniające sens oryginału), a także dołożenie (*adición*, tj. niezasadne i/lub niepotrzebne dodanie wyrazu niezawartego w tekście wyjściowym).

2. Metafory

Bodaj najliczniejszą grupą środków stylistycznych w prozie Schulza są nierzadko bardzo rozbudowane przenośnie. Tworzą one „krótkie spięcia sensu między słowami” (Schulz 2000a: 336), pozwalając narratorowi odnaleźć adekwatne miana opisywanych zjawisk (Bolecki 1996: 237).

Trzynaście analizowanych metafor przełożono dosłownie lub ekwiwalentnie w obu wersjach hiszpańskich. Passus [1] przedstawiający przemożny wpływ mamki na domostwo, został przetłumaczony w sposób ekwiwalentny, choć Bortkiewicz pomija „szerokość” tego oddziaływania, a piętno jest tu *narzucane*. Również Segovia i Beck decydują się na tę ostatnią modyfikację, ponadto w ich wersji obecność mamki jest wręcz *przytłaczająca*. Wyimki [2] i [3] zostały przełożone literalnie przez Polkę, podczas gdy Hiszpanie wprowadzają szereg zmian. W passusie [2] *fantom złudny* przekształca się w *iluzorycznego dublera* i *ducha*, *pył* staje się *luskami* i nie sypie się z lamp, a jest przez nie rozrzucany, zaś we fragmencie [3] nocne błąkanie się po mieście to *posepna odyseja*.

[1]

wyciskała ona swym szerokim i ważkim istnieniem piętno gynokracji (Schulz 2000b: 193)⁴

su importante papel imponía a toda la casa un sello ginocrático (Schulz 2008: 255)
imponía [...], con su avasalladora presencia, el sello mismo de la ginocracia (Schulz 2003)

[2]

Ta, co siedziała w budce, to tylko powłoka jej, fantom złudny patrzący znużonymi [...] oczyma w pustkę światła, trzepocący bezmyślnie rzęsami dla strącenia złotego pyłu senności, sypiącego się bez końca z lamp elektrycznych. (Schulz 2000b: 194–195)

³ Tym samym pragniemy zaznaczyć, że intencją takiej klasyfikacji jest wyłącznie zasygnalizowanie zmian w obrazowaniu lub jego możliwych interpretacji w wyniku pewnych decyzji translatorskich, a nie wartościowanie przekładów czy kompetencji tłumaczy.

⁴ W całości artykułu odnośnik nawiasowy (Schulz 2000b) odnosi się do tekstu *Nocy lipcowej* w oryginale, (Schulz 2008) do przekładu Bortkiewicz, zaś (Schulz 2003) do tłumaczenia Segovii i Beck.

Aquella que se sentaba en la caja era sólo su exterioridad, un fantasma engañoso mirando con ojos cansados [...] en el vacío de la luz, pestañeando maquinalmente para sacudir el polvo dorado del sueño que caía de las lámparas eléctricas. (Schulz 2008: 257)

Aquella que se veía allí, instalada en su cabina, no era más que su cáscara, un doble ilusorio, un fantasma que miraba con un ojo [...] lacio el vacío de la luz, o que parpadeaba maquinalmente para sacudir las doradas escamas de la somnolencia que las lámparas esparcían sin tregua en el aire. (Schulz 2003)

[3]

ta czarna odyseja (Schulz 2000b: 195)

esa negra odisea (Schulz 2008: 257)

esta sombría odisea (Schulz 2003)

Metaforę [4] odtworzono ekwiwalentnie w obu przekładach, choć w wersji duetu hiszpańskiego gwieździste niebo uchyla się jedynie i prowadzi w „ciasny labirynt arkad, przejść i wnęk”, co podkreśla nie tylko klaustrofobiczność, lecz także splątanie lipcowej nocy. We fragmencie [5] polska tłumaczka zmienia *wędrowców* przechadzających się w nocy w *pasażerów*. Figurę [6] modyfikuje zaś, używając zwrotu *vivir un sueño* (*przeżywać sen*), co nie eliminuje ożywienia, a zdaje się wręcz intensyfikować doświadczenie gwiazd.

[4]

Przepycham się wśród tych ciasnych framug [nocy], [...] i oto nagle [...] otwiera się na chwilę kopuła bezdenna, aby wnet zaprowadzić mnie znów między ciasne ściany, przejścia i framugi. (Schulz 2000b: 196)

Me meto entre esas estrechas cornisas, [...] y he aquí que, súbitamente, el techo [...] se abre por un instante, [...], la cúpula sin fin para hacerme regresar otra vez a estrechas paredes, pasadizos y molduras. (Schulz 2008: 258)

Yo me deslizo a través de estrechas cornisas, [...], y he aquí que, repentinamente, [...], entorna la cúpula de su cielo inmenso para conducirme de nuevo directamente al apretado dédalo de sus arcadas, pasadizos y vanos. (Schulz 2003)

[5]

Z labiryntu nocy wychodzą dwaj wędrowcy. (Schulz 2000b: 196)

Surgen del laberinto de la noche dos pasajeros. (Schulz 2008: 259)

Del laberinto de la noche surgen dos paseantes. (Schulz 2003)

[6]

konstelacje śniły na niebie swój sen odwieczny (Schulz 2000b: 197)

las constelaciones vivían ya su sueño eterno (Schulz 2008: 259)

las constelaciones soñaban siempre su sueño eterno (Schulz 2003)

Kolejne pięć passusów zostało przetłumaczonych ekwiwalentnie. Warto tu wspomnieć o modyfikacjach w metaforze [10], w której *rozpustna płodność* mroku

to u polskiej tłumaczki *liściasta płodność*, a więc pozbawiona oryginalnej grzeszności, zaś u hiszpańskiego duetu *orgiastyczna prokreacja*, zatem jeszcze bardziej rozwiązła.

[7]

zanurzony w nudę późnych godzin (Schulz 2000b: 194)

sumido en el ocio de las tardías horas (Schulz 2008: 256)

sumergido en la monotonía de aquellas horas tardías (Schulz 2003)

[8]

oddychała noc w wolnych pulsach (Schulz 2000b: 197)

la noche respiraba con lentas pulsaciones (Schulz 2008: 260)

la noche respiraba con lentas contracciones (Schulz 2003)

[9]

napierana zewsząd przez demony nocy, [...] zwabione tą ciepłą iskierką życia (Schulz 2000b: 198)

las perturbaciones de los demonios de la noche [...] atraídos por la cálida chispa de la vida (Schulz 2008: 260)

que amenazaban por todas partes los demonios de la noche, [...] atraídos por aquella temblorosa luminaria de vida (Schulz 2003)

[10]

ażeby świt nie zaskoczył jej na tej rozpustnej płodności i nie przygwoździł na wieki tych wybujałości chorych, tych potwornych dzieci samoródtwa, wyrosłych z cebrów chlebowych nocy (Schulz 2000b: 198)

para que el alba no le sorprendiera con esa frondosa fecundidad y no encerrase para siempre esas excrecencias mórbidas, esos monstruosos descendientes de la autogénesis surgidos de las cuencas de la noche (Schulz 2008: 261)

de que el día no la sorprendiera en aquella procreación orgiástica e inmovilizara para siempre las innumerables y mórbidas excrecencias, la monstruosa descendencia de la autogénesis que nacía en las arcas y las artesas de la noche (Schulz 2003)

[11]

A gdy mijali [...] czarny Nadir, sam najgłębszy Orkus dusz, gdy przewalczyli się w śmiertelnym pocie przez jego przedziwne przylądki, zaczynały znów miechy płuc wzbierać inną melodią, rosnąc natchnionym chrapaniem ku świtowi. (Schulz 2000b: 198)

Y cuando [...] llegaron al Nadir negro, el más profundo Orco de las almas, y lograron atravesar con un último esfuerzo sus extraños promontorios, los fuelles de sus pulmones comenzaron a henchirse de otra melodiá y crecieron hacia el alba con su inspirado roncar. (Schulz 2008: 261)

Y [...] cuando lograban alcanzar el negro Nadir, el más profundo Orco de las almas, atravesaban con un supremo esfuerzo sus extraños promontorios; entonces, hinchando de nuevo los fuelles de sus pulmones con una nueva melodiá, ascendían a base de profundos ronquidos hacia la aurora. (Schulz 2003)

Dwanaście przenośni przelożono za pomocą tworu dyskursywnego w jednej lub obu wersjach hiszpańskich. W wyimku [12] Segovia i Beck modyfikują przenośnię: tu ogród aż drży od liści. Także figurę zawartą w passusie [13] hiszpański duet zastępuje nieco innym obrazem personifikującym pranie: w ich tekście suszące się tkaniny reagują naiwnym ostrzeżeniem.

[12]
ogrodu pełnego listnych szelestów, srebrnych lśnień i cienistych zamyśleń (Schulz 2000b: 193)

jardín colmado de susurros de follaje, destellos plateados y sombríos ensimismamientos (Schulz 2008: 256)

jardín que se estremecía con todos sus rumores frondosos, reflejos plateados y sombrías meditaciones (Schulz 2003)

[13]
ten biały alarm fularów i płócien (Schulz 2000b: 194)

alarma blanca de fulares y telas (Schulz 2008: 256)

esa ingenua alerta de prendas colgadas (Schulz 2003)

We fragmencie [14] polska tłumaczka sięga po twór dyskursywny, malując scenę, w której ogród przecina pokój niczym statek wodę. W wyimku [15] Segovia i Beck przedstawiają oglądanie filmu jako przemierzanie „krętych dróg” z „szaloną prędkością”, u Bortkiewicz natomiast gonitwa toczy się na „urwistych ścieżkach”, co zdaje się dodawać seansowi nutki niebezpieczeństwa.

[14]
ogród [...] szedł wolno przez pokój (Schulz 2000b: 194)

jardín surcaba poco a poco la habitación (Schulz 2008: 256)

el jardín [...] atravesaba la habitación sin prisa (Schulz 2003)

[15]
Po fantastycznej gonitwie po wertepach filmu [...] (Schulz 2000b: 194).

Tras una fantástica persecución a través de los senderos escarpados de la película [...] (Schulz 2008: 256).

Después de haber recorrido a locas velocidades los tortuosos caminos de la película [...] (Schulz 2003).

W przypadku metafory [16] to znów Polka wybiera ekwiwalentną figurę, duet zaś tworzy swoją przenośnię, w której „te karty” atlasu nocy pozostają *czyste*, wręcz *dziewicze*, co wprowadza dodatkowe konotacje.

[16]
Nikt jeszcze nie napisał topografii nocy lipcowej. W geografii wewnętrznego kosmosu te karty są nie zapisane. (Schulz 2000b: 195)

Nadie ha escrito todavía la topografía exacta de una noche de julio. En la geografía interior del cosmos esas páginas siguen vacías. (Schulz 2008: 257)

Nadie ha trazado, aún, el mapa topográfico de la noche de julio. En la geografía de nuestro cosmos interior esas páginas siguen vírgenes. (Schulz 2003)

Pierwszą część rozbudowanej przenośni [17] przełożono ekwiwalentnie w obu wersjach, tymczasem jej drugi segment zmodyfikowano: u Bortkiewicz „wiatr nadmuchuje swoje płuca”, a u Segovii i Beck „wiatr obrywa płatki aż do słodkiej ambrozji”. Z kolei w wyimku [18] w obu tłumaczeniach fluid, a więc aura mroku, zostaje przekształcony w płyn lub prąd.

[17]

Czy porównam ją [noc] do wnętrza ogromnej czarnej róży nakrywającej nas snem stokrotnym tysiąca aksamitnych płatków? Wiatr nocny rozdmuchuje do głębi jej puszystość i na dnie wonnym dosięga nas spojrzenie gwiazd. (Schulz 2000b: 195)

¿Será un vestigio de una colosal rosa negra que nos encubre con el sueño milenario de sus pétalos de terciopelo? El viento de la noche sopla su pulmón y en su seno aromático nos alcanza la mirada de las estrellas. (Schulz 2008: 257–258)

¿Con qué compararla? ¿Con el corazón de una maravillosa rosa negra que nos sumerge en el sueño de sus innumerables pétalos de terciopelo, con la brisa nocturna deshojando hasta lo más recóndito esa dulce ambrosía, mientras desde el abismo de olor asciende hasta nosotros la mirada de los astros? (Schulz 2003)

[18]

Tajemny fluid mroku, żywa, czujna i ruchliwa materia ciemności, nieustannie kształtująca coś z chaosu i każdy kształt natychmiast zarzucająca! (Schulz 2000b: 196)

¿El secreto fluido de la oscuridad viva, de la acechante materia móvil de la sombra que modela sin cesar formas del caos para, inmediatamente después, rechazarlas! (Schulz 2008: 258)

Fluido enigmático de la sombra, materia viva de las tinieblas, sensible, móvil, vigilante, y que extrae del caos un enorme caudal de formas a cada instante inmediatamente abandonadas. (Schulz 2003)

Jeśli chodzi o słyszalne w nocy *takty śmiechu* i *pasma szeptów* z passusu [19], dosłownie oddanego przez polską tłumaczkę, w przekładzie hiszpańskiego duetu nie wybrzmiewają one równocześnie, ale to „śmiechy gubią się w brzdach szeptów”. Zarówno w przypadku przenośni [20], jak i [22] to Polka decyduje się na twory dyskursywne, zastępując *mak meteorytów* bardziej konwencjonalnym deszczem i kreśląc obraz ojca kołysanego do snu niczym niemowlę przy matczynej piersi. Z kolei Hiszpanie uciekają się do tworu dyskursywnego w przekładzie metafory [21]. W ich wersji masa nocy pęka i wypuszcza *nitki zapachu*. We fragmencie [23] w obu tekstach docelowych pojawia się nieco inny obraz: *wertepy snu* zastępują odpowiednio *senna płatanina* i *labirynty snu*, co bardziej akcentuje zagmatwaną naturę marzeń sennych.

[19]

zgubione takty śmiechu, pasma szeptów (Schulz 2000b: 196)

perdidos compases de risas, cintas de susurros (Schulz 2008: 258)

compases de risas perdidas en un largo surco de murmullos (Schulz 2003)

[20]

Lipcowe niebiosa sieją niesłyszalny mak meteorów [...]. (Schulz 2000b: 197)

El cielo de julio siembra la inaudible lluvia de meteoritos [...]. (Schulz 2008: 259)

El cielo de julio siembra la inaudita adormidera de los meteoros [...]. (Schulz 2003)

[21]

W jej [...] masie przelewał się chłodny pachnący fluid, w ciemnych jej bryłach rozluźniały się spojenia, przeciekały wąskie strużki woni. (Schulz 2000b: 197)

En su [...] masa fluía un líquido frío y oloroso; en sus oscuros cubos se aflojaban las soldaduras, se desparramaban estrechos chorros de perfume. (Schulz 2008: 260)

En [...] su [...] masa circulaba un fluido oloroso y fresco, sus partículas comenzaban ya a resquebrajarse, dejando pasar finísimas hebras de olor. (Schulz 2003)

[22]

ojciec mój uwiśły u piersi snu (Schulz 2000b: 198)

mi padre, mecido por el sueño (Schulz 2008: 260)

mi padre, colgado del pecho del sueño (Schulz 2003)

[23]

jego [...] chrapanie opowiadało dzieje tej wędrówki po niewiadomych wertepach snu (Schulz 2000b: 198)

su [...] ronquido narra la historia de ese viaje por desconocidos vericuetos oníricos (Schulz 2008: 260)

su ronquido [...] narra la epopeya de su travesía por los desconocidos dédalos del sueño (Schulz 2003)

Dziesięć przeniósni przetłumaczono za pomocą transpozycji, wzbogacenia lub poszerzenia językowego w co najmniej jednym przekładzie. Bortkiewicz używa tej pierwszej techniki w wyimkach [24–27], a Segovia i Beck wykorzystują w [28]. Należy jednak zaznaczyć, że te syntaktyczne zmiany nie wpływają w żaden sposób na odtworzenie metaforycznych obrazów.

[24]

podnosiły się w przerażeniu wszystkie firanki (Schulz 2000b: 194)

se levantaban espantadas todas las cortinas (Schulz 2008: 256)

todas las cortinas [...] se levantaban con pánico (Schulz 2003)

[25]

[noc] niezmordowana w wymyślaniu [...] halucynując przed nim gwiazdne dale, białe drogi mleczne, labirynty nieskończonych koloseów i forów (Schulz 2000b: 196)

inventa incansablemente, delira, [...] con lejanías estelares, blancas vías lácteas, laberintos de interminables coliseos y foros (Schulz 2008: 258)

creando [...], nunca cansada de alucinar al viajero con sus lejanas estrellas, sus vías lácteas, sus laberintos sin fin que prolongan los coliseos y fóruns (Schulz 2003)

[26]

wędrował dalej na swej ciężkiej drodze sennej, pnąc się pracowicie na jakąś stromą górę chrapania (Schulz 2000b: 197)

seguía deambulando por su pedregoso camino y, amodorrado, trepaba laboriosamente por un monte de ronquidos (Schulz 2008: 260)

marchaba por los abruptos caminos del sueño, ascendiendo penosamente las alturas del ronquido (Schulz 2003)

[27]

wchodziły dusze powoli w ciemne apohelium, w bezsłoneczną stronę życia (Schulz 2000b: 198)

penetraban las almas con parsimonia en el oscuro afelio, la zona de la vida donde nunca sale el sol (Schulz 2008: 260)

las almas entraban parsimoniosamente en el sombrío afelio, en la faz sin sol de la vida (Schulz 2003)

[28]

fantastyczne jej [ciemności] ciasto bujało w kształty obłędu, [...] kisło w pośpiechu, w panice (Schulz 2000b: 198)

su pasta fantástica hinchaba [...] abundantes formas de locura, [...] bullía con pánico y prisa (Schulz 2008: 261)

crecía [...] su fantástica pasta, desarrollándose en extraordinarias formas, [...] fermentando rauda, y despavorida (Schulz 2003)

Metaforę [29] Polka oddaje za pomocą poszerzenia językowego, uzupełniając ją o imiesłów *vijando* (*podróżując*), zaś Hiszpanie stosują twór dyskursywny, w którym przechodzenie przez noc lipcową jest niczym przeszkadzanie współpasażerom oraz „torowanie sobie drogi wśród labiryntu” korytarzy i przedziałów.

[29]

Iść przez noc lipcową, to przedzierać się z trudem z wagonu do wagonu, pomiędzy sennymi pasażerami, wśród ciasnych korytarzy, dusznych przedziałów i krzyżujących się przeciągów. (Schulz 2000b: 195)

Recorrer la noche de julio saltando a duras penas de un vagón a otro, vijando entre pasajeros somnolientos, pasillos estrechos, compartimientos mal ventilados y corrientes que se entrecortan. (Schulz 2008: 258)

Atravesar la noche de julio es molestar a los adormecidos viajeros y abrirse un penoso camino de un vagón a otro, a través de un dédalo de estrechos pasillos, de compartimientos mal ventilados y de corrientes de aire que se entrecruzan. (Schulz 2003)

W przypadku przenośni [30] hiszpański duet ucieka się do wzbogacenia, dodając określenie *hilo de luz* (*nitka światła*) i ułatwiając tym samym interpretację figury, w której światło przebijające się przez szparę w drzwiach przypomina złotą strunę. Analizując wyimek [31], można zauważyć, że Bortkiewicz stosuje modulację,

sprawiając, iż to „fermenty dnia pompują ciemność”, podczas gdy Segovia i Beck kreują swoją metaforę, w której fermenty noszą w sobie noc niczym płód.

[30]

Szpara drzwi do przyległego pokoju świeciła złotą struną [...]. (Schulz 2000b: 198)
La rendija de la puerta de la habitación vecina brillaba con una cuerda de oro [...]. (Schulz 2008: 260)

A través de la rendija de la puerta que daba a la habitación contigua brillaba un hilo de luz, cuerda dorada [...]. (Schulz 2003)

[31]

Od zatrutych fermentów nowego dnia puchła ciemność [...]. (Schulz 2000b: 198)

Los venenosos fermentos del día nuevo inflaban la oscuridad [...]. (Schulz 2008: 261)

Los venenosos fermentos del nuevo día gestaban la noche [...]. (Schulz 2003)

Dwie z badanych metafor przekształcono w porównanie, co może ułatwić interpretację tych figur dzięki zestawieniu dwóch zjawisk, a nie tylko przeniesieniu znaczenia z jednego na drugie. Segovia i Beck modyfikują tak oba poniższe passusy, a Bortkiewicz tylko [33]. Warto jednocześnie zaznaczyć, że we fragmencie [32] w wersji Hiszpanów susząca się bielizna tworzy szpaler „promieniejącej bieli”. Polka natomiast kreuje bardziej standardowy obraz prania ułożonego w „podwójny lśniący rząd”.

[32]

wszystkie pieluszki rozpięte na sznurkach wstawały lśniącym szpalerem (Schulz 2000b: 194)

todos los pañales colgados en las cuerdas formaban una brillante fila doble (Schulz 2008: 256)

los pañales y mantillas que se secaban en las cuerdas se ponían de pie como una gran fila de resplandeciente blanca (Schulz 2003)

[33]

czarne zaćmienie leżało głuchym ołowiem na ich duchu (Schulz 2000b: 198)

el negro eclipse pesaba como un plomo en su espíritu (Schulz 2008: 260)

el negro eclipse pesaba como un plomo sobre sus almas (Schulz 2003)

W dziewięciu przypadkach w przekładzie pojawiają się pominięcia i przeinaczenia. Oryginalna metafora z passusu [34], przetłumaczona przez Segovię i Beck, zostaje zupełnie opuszczona w wersji Bortkiewicz.

[34]

aromatem kobiecości i macierzyństwa unoszącym się nad białą bielizną i kwitnącym mięsem (Schulz 2000b: 194)

con un aroma femenino y maternal, que flotaba encima de la ropa blanca (Schulz 2008: 256)

con el aroma de gineceo y del perfume maternal que flotaba sobre ese mundo de ropa fresca y de carne en flor (Schulz 2003)

Z kolei poniższe pominięcia nie prowadzą do całkowitej eliminacji figury. We fragmencie [37] Polka opuszcza zdanie podrzędne, a w [35] pomija epitet *latających*, ale oddaje zarówno najmroczniejszy moment nocy, jak i strach światła oraz cieni w sali kinowej. W przypadku figury [36] polska tłumaczka zdaje się mylić Proteusza z Prometeuszem, którego historia zupełnie nie wpisuje się w kontekst. Hiszpański duet tymczasem tworzy własną metaforę, w której Proteusz przekształca się w różne formy, zamiast tylko je tworzyć. Być może tłumacze zasugerowali się zwyczajem bóstwa, by przybierać różne formy i tym sposobem unikać przepowiadania przyszłości śmiertelnikom (Stankiewicz 2008: 313).

[35]

Z czerności sali kinowej, rozdartej popłochem latających światła i cieni [...]. (Schulz 2000b: 194)

De la oscuridad del cine, desgarrada por el pánico de luces y sombras [...]. (Schulz 2008: 256)

Del negro de la sala desgarrada por el ligero pánico de oscilantes luces y sombras [...]. (Schulz 2003)

[36]

[nocne powietrze] ten czarny Proteusz formujący dla zabawy aksamitne zgęszczenia (Schulz 2000b: 196)

es el aire de la noche, es ese Prometeo que se divierte formando espesuras aterciopeladas (Schulz 2008: 258)

ese oscuro Proteo, que, para sus juegos, se transforma en ricas condensaciones de terciopelo (Schulz 2003)

[37]

noc zapuszcza kurtynę na to, co się dzieje w jej głębi (Schulz 2000b: 199)

la noche corre su cortina interior (Schulz 2008: 261)

la noche corre una cortina sobre todo lo que aún se está tramando en sus profundidades (Schulz 2003)

Jeśli chodzi o wyimek [38], zawarta w nim przenośnia opiera się na wieloznaczności *pleść*, którą trudno odtworzyć po hiszpańsku. Stąd polska tłumaczka wybiera ekwiwalent semantycznie powiązany z wyplataniem i pomija czasownik *wyciągać*, duet hiszpański z kolei dodaje słowo *conversación* (*rozmowa*), starając się w ten sposób oddać polisemię polskiego czasownika.

[38]

Plotą wspólnie, wyciągają z ciemności jakiś [...] warkocz rozmowy. (Schulz 2000b: 196)

Juntos tejen en la oscuridad una [...] trenza de conversación. (Schulz 2008: 259)

Ensimismados tejen una conversación, extraen de la oscuridad la [...] trenza de un diálogo [...]. (Schulz 2003)

Tłumacząc metaforę [39], Bortkiewicz zdaje się mylić *llamear* z *llamar* i, mimo że może to być jedynie literówka przeoczona przez redaktorów, sprawia ona, iż w tej wersji konstelacje nawołują zamiast płonąć. W wyimku [40] zaś przekształca masy z niewyzwolonych w obłąkane (*alienadas*), być może ze względu na podobieństwo hiszpańskiego słowa z polskim *wyalienowanym*. W przekładzie passusu [41] to znów polska tłumaczka popełnia błąd: pomija czasownik *tloczyć*, co sprawia, że mrok traci swoją oryginalną sprawczość. Tymczasem w tekście hiszpańskiego duetu zastępuje go *oprimir* (*uciskać*) pozwalający odtworzyć metaforyczny obraz ciemności maltretującej ziemię.

[39]

gwiazdozbiory płoną w swej świetności (Schulz 2000b: 197)

las constelaciones llaman [...] en su magnitud (Schulz 2008: 259)

las constelaciones fulguran en toda su majestad (Schulz 2003)

[40]

nieobjęte masy w głębi nocy leżały wciąż jeszcze nie wyzwolone i martwe (Schulz 2000b: 197–198)

las masas inasibles permanecían alienadas y muertas (Schulz 2008: 260)

las enormes tinieblas aún permanecían en el fondo de la noche inertes y sofocadas (Schulz 2003)

[41]

Głucha, gęsta ciemność tłoczyła ziemię [...]. (Schulz 2000b: 198)

En la densa y sorda oscuridad de la tierra [...]. (Schulz 2008: 261)

Densa y sorda, la oscuridad oprimia la tierra [...]. (Schulz 2003)

Kolejne przeinaczenie pojawia się w tekście tej samej tłumaczki w metaforze [42], w której przejście nocy w świt to teatralne przedstawienie, a nie zwykłe przedstawienie dekoracji. Błąd ten wkradł się prawdopodobnie ze względu na podobieństwo obu słów i teatralny kontekst fragmentu.

[42]

ten krótki anrakt wystarczy do przestawienia sceny, do usunięcia ogromnej aparatury, do zlikwidowania wielkiej imprezy nocy (Schulz 2000b: 199)

ese corto entreacto basta para representar la escena, liquidar la gran empresa de la noche (Schulz 2008: 261)

este breve entreacto le basta para cambiar totalmente el decorado, retirar el enorme dispositivo del escenario y liquidar la grandiosa empresa de la noche (Schulz 2003)

3. Porównania

Kolejnym tropem typowym dla Schulza jest porównanie, które (podobnie jak metafora) służy narratorowi w poszukiwaniach właściwego miana opisywanych zdarzeń. Władysław Panas (1974: 155–157) wyodrębnił u drohobyckiego autora dwa rodzaje porównania:

- 1) klasyczne zestawiające dwa zjawiska, ale niedążące do reinterpretacji ich sensu, jak w wyimku [49];
- 2) metaforyczne, którego komponenty o charakterze przenośnym skonfrontowano ze sobą na podstawie nieoczywistej analogii, np. [50].

Ten drugi rodzaj, jak zauważa Panas (1974: 156–157), stanowi często swoiste wprowadzenie do przenośni, umożliwia ich „zderzenie”, a co za tym idzie – pełni rolę służebną wobec metafory jak poniżej:

Od zatrutych fermentów nowego dnia puchła ciemność, rosło jak na drożdżach fantastyczne jej ciasto, bujało w kształty obłądu, przelewało się przez wszystkie koryta i dzieże, kiso w pośpiechu, w panice. (Schulz 2000b: 198)

Jedynie dwa z analizowanych porównań przetłumaczono dosłownie lub ekwiwalentnie. We fragmencie [43] Hiszpanie pomijają wprowadzającą frazę „porównać ją”, prawdopodobnie dlatego że w oryginale pojawia się kilka razy z rzędu i chcieli w ten sposób uniknąć powtórzenia. Passus [44] przyrównujący czułość struny do snu noworodka zostaje oddany dosłownie przez polską tłumaczkę. Hiszpański duet natomiast zamienia *strunę* w *nić*, nie tyle *czułą*, ile *delikatną*.

[43]

A może porównać ją [noc] do długiego jak świat, nocnego pociągu [...]? (Schulz 2000b: 195)

¿O quizá tendré que asimilarla al tren nocturno tan largo como el mundo [...]? (Schulz 2008: 258)

¿O, tal vez, con un tren nocturno, largo como el universo [...]? (Schulz 2003)

[44]

świeciła złotą struną, dźwięczną i czułą jak sen niemowlęcia (Schulz 2000b: 198)

brillaba con una cuerda de oro tan sonora y sensible como el sueño del recién nacido (Schulz 2008: 260)

brillaba un hilo de luz, cuerda dorada, resonante y frágil como el sueño del recién nacido (Schulz 2003)

Trop [45], w którym narrator rysuje paralelę między monotonią wieczoru a nudą poczekalni kolejowych, zostaje przełożony ekwiwalentnie przez Bortkiewicz. Tymczasem Segovia i Beck uosabiają poczekalnie, tak że w ich wersji to one są senne.

Jeśli chodzi o figurę [46], polska tłumaczka oddaje ją w sposób ekwiwalentny, modyfikując jedynie kolejność elementów i zastępując epitet *wędrujący* słowem *volátil (ulotny)*. Duet hiszpański zaś ucieka się do wzbogacenia ułatwiającego interpretację oryginalnego obrazu: w ich przekładzie wiruje „białe ziarno maku galaktyk” oraz „deszcz komet i meteorytów”.

[45]

zanurzony w nudę późnych godzin, jak poczekalnie kolejowe dawno po odejściu pociągów (Schulz 2000b: 194)

sumido en el ocio de las tardías horas, como si fuese la sala de espera de una estación mucho después de la partida del último tren (Schulz 2008: 256)

sumergido en la monotonía de aquellas horas tardías – igual que esas salas de espera de las estaciones, amodorradas durante mucho tiempo (Schulz 2003)

[46]

Czy porównam ją [noc] do czarnego firmamentu naszych przymkniętych powiek, pełnego wędrujących pyłów, białego maku gwiazd, rakiet i meteorów? (Schulz 2000b: 195)

¿La compararé, repleta de polen volátil, blancas adormideras de estrellas, cohetes y meteoros, con el firmamento negro de nuestros párpados medio cerrados? (Schulz 2008: 258)

¿La compararé con el negro firmamento de nuestros párpados semicerrados en el que revolotea todo un mundo de polvos errantes, con el blanco grano de la adormidera de las galaxias, con la lluvia de los cometas y los meteoritos? (Schulz 2003)

Figura [47] zostaje przełożona przez hiszpański duet za pomocą wzbogacenia (*como con ayuda de levaduras = jak za pomocą drożdży*), które może mieć na celu ułatwienie interpretacji tego fragmentu, ale brzmi nieco niezgrabnie. W passusie [48] zaś tłumacze sięgają po uogólnienie: ciemność jest niczym *czarne bestie*, a nie *bydłęta*. Wyimek [49] natomiast został odtworzony w sposób ekwiwalentny przez Segovię i Beck, podczas gdy Bortkiewicz zmienia imiesłów czynny na bierny, co sprawia, że w tej wersji demony są kąpane niczym dzieci.

[47]

rosło jak na drożdżach fantastyczne jej [ciemności] ciasto (Schulz 2000b: 198)

su pasta fantástica hinchaba como la levadura (Schulz 2008: 261)

crecía, como con ayuda de levaduras, su fantástica pasta (Schulz 2003)

[48]

cielska jej [ciemności] leżały zabite jak czarne, bezwładne bydłęta (Schulz 2000b: 198)

reposaban enormes cuerpos muertos, parecidos a bestias negras inertes (Schulz 2008: 261)

sus gigantescas formas yacían allí muertas, como negras bestias inertes (Schulz 2003)

[49]

tych wybujałości chorych, tych potwornych dzieci samoródtwa, wyrosłych z cebrów chlebowych nocy, jak demony kąpiące się parami w dziecinnych wanienkach (Schulz 2000b: 198)

esas excrecencias mórbidas, esos monstruosos descendientes de la autogénesis surgidos de las cuencas de la noche como demonios bañados a dúo en bañeras infantiles (Schulz 2008: 261)

las innumerables y mórbidas excrecencias, la monstruosa descendencia de la autogénesis que nacía en las arcas y las artesas de la noche, como esos demonios que van a lavarse por parejas en las bañeras infantiles (Schulz 2003)

Pięciokrotnie w jednym z przekładów porównanie przekształcono w metaforę. Rzecz jasna sama eliminacja łącznika nie ma wpływu na obrazowanie, lecz zaburza oryginalną proporcję między przenośniami a porównaniami. W passusie [50] to polska tłumaczka metaforyzuje tekst, zastępując jednocześnie *gospodę schronieniem*, co nieco konwencjonalizuje stworzony przez narratora obraz spokojnego kina. W wyimku [51] z kolei Segovia i Beck pomijają wyraz wprowadzający trop, ale adekwatnie rekonstruują obraz łóżka jako łodzi, na której śpiąca może wpłynąć do krainy snów.

[50]

wchodziło się do [...] westybulu, jak z bezmiaru nocy burzliwej do zacisznej gospody (Schulz 2000b: 194)

se salía a un [...] vestíbulo, un refugio en la inmensidad de la noche tormentosa (Schulz 2008: 256)

igual que de la inmensidad de la noche de tormenta se penetra en la quietud de una posada [...] se entraba en [...] el vestíbulo (Schulz 2003)

[51]

łóżka, które czekało na nią, jak łódka, by unieść ją między czarne laguny snu (Schulz 2000b: 194)

la cama, que la esperaba como una lancha, para llevarla entre negras lagunas de sueños (Schulz 2008: 257)

expectante lecho [...], barca dispuesta para trasladarla a las negras lagunas del sueño (Schulz 2003)

Polka metaforyzuje także fragmenty [52–54]. Wydaje się to szczególnie niefortunne, gdyż w efekcie błąkający się spacerowicze, zamiast być niczym pijani, faktycznie są w stanie upojenia, ulica staje się korytarzem, a śpiący – martwymi. Co ciekawe, w passusie [53] w obu wersjach „przeciąg zamiata ulicę” zamiast przez nią przechodzić.

[52]

wałęsają się, jak pijane, wielkie głowy (Schulz 2000b: 196)

caminan ebrios, cubiertas sus cabezas (Schulz 2008: 259)

sus enormes cabezas de noctámbulos, [...], titubean a la manera de los borrachos (Schulz 2003)

[53]

Przeciąg szedł przez nią [ulicę] jak przez ciemny korytarz. (Schulz 2000b: 197)

la corriente barrió el pasillo oscuro (Schulz 2008: 259)

la corriente de aire que barría la calle como si fuera un oscuro pasillo (Schulz 2003)

[54]

[Śpiący] leżeli jak umarli [...]. (Schulz 2000b: 198)

Estaban acostados y [...] muertos [...]. (Schulz 2008: 260)

Y permanecían allí, como muertos [...]. (Schulz 2003)

Trzy badane porównania zawierają w jednej lub obu wersjach docelowych jakiś błąd translatorski. Podczas gdy Segovia i Beck adekwatnie oddają figurę [55], Bortkiewicz przyrównuje dziewczęta do pawi popisujących się swoimi zdolnościami, co raczej podkreśla ich próżność niż kompetencje. W przypadku wyimka [56] tak Polka, jak i Hiszpanie sprawiają, że noc nie tyle naprzykrza się, ile pojawia się w nieodpowiedniej chwili. Pomyłka ta może wynikać z podobieństwa dwóch słów *importuno* (*natrętny*) i *inoportuno* (*nie w porę*). Co więcej, w obu wersjach to nie wędrowiec, ale wręcz odkrywca snuje się samotnie po mieście. Natomiast przeinaczenie popełnione przez Bortkiewicz w [57] wygląda raczej na zaskakującą acz celową decyzję, a nie błąd, ponieważ *winogrona pewności* (*racimos de seguridad*), z którymi zestawia nocne głuźce, trudno pomylić z *winogronami ciemności* (*racimos de oscuridad*). Kłopotliwe dla tłumaczy okazały się również *głuźce*, które Polka przełożyła jako *dżungle*, a Hiszpanie jako *pustynie*.

[55]

każda czynność pozwalała rozwinąć, jak pawi wachlarz, całą skalę samowystarczalnej kobiecości (Schulz 2000b: 193)

permitía desplegar en cada actividad, como un pavo real, toda la escala de una autosuficiente feminidad (Schulz 2008: 256)

sus ocupaciones diarias les permitían abrir, como un abanico de pavo real, toda la gama de una autosuficiente feminidad (Schulz 2003)

[56]

Jak natrętny gaduła towarzyszy ona [noc] samotnemu wędrowcowi [...]. (Schulz 2000b: 196)

[...] acompaña como un parlanchín inoportuno al explorador [...] (Schulz 2008: 258)

Al igual que el inoportuno charlatán, la noche de julio ya no abandona al explorador solitario [...]. (Schulz 2003)

[57]

bezpowietrzne głusze rosnące jak czarne banie w nieskończoność, potworne winogrona ciemności (Schulz 2000b: 196)

selvas sin aire que crecen infinitamente como pompas negras y aterradores racimos de seguridad (Schulz 2008: 258)

desiertos sin aire, esos grandes bulbos negros que proliferan hasta el infinito, monstruosos racimos de tinieblas (Schulz 2003)

4. Powtórzenia

Jeszcze jednym zabiegiem właściwym dla Schulza są powtórzenia, w tym paralelizmy składniowe, choć w analizowanym utworze nie występują zbyt często. Mimo że, jak zauważa David García de Fórmica-Corsi (2011: 176), spajają one tekst, dodają emfazy lub pełnią funkcję ekspresywną ze względu na pewien stygmat, który na nich ciąży, można przypuszczać, że tłumacze będą się ich wystrzegać, stosując synonimię lub pomijając powtarzające się słowa i zwroty⁵.

We fragmencie [58] powtórzenie podkreśla trwałość wizerunku na afiszu, tymczasem przekłady niwelują ten efekt; Bortkiewicz nie tłumaczy sformułowania *raz na zawsze*, podczas gdy Segovia i Beck sięgają po zwroty bliskoznaczne. W wyimku [59], w którym w wersji polskiej czasownik *porównać* pojawia się aż czterokrotnie, aby uwydatnić trudności ze znalezieniem odpowiedniej analogii, obie wersje hiszpańskie oddają go zaledwie dwa razy. Polska tłumaczką ucieka się do synonimicznych zwrotów, zaś duet hiszpański opuszcza czasownik, używając samego przyimka *con* (z). Passus [60] zawiera dwa powtórzenia: z jednej strony przymiotnik *martwy* otwiera i zamyka zdanie, tworząc swoistą klamrę, z drugiej zaś na początku pojawia się rzeczownik *wyzwolenie*, a później imiesłów z tej samej rodziny. Ten pierwszy zabieg jest właściwie niemożliwy do odtworzenia po hiszpańsku, ponieważ rzeczownikowi w funkcji podmiotu zwykle towarzyszy rodzajnik określony, a ponadto przymiotnik najczęściej występuje w postpozycji. Niemniej jednak, starając się w jakimś stopniu zachować tę repetycję, Bortkiewicz stosuje dwukrotnie ten sam epitet w przeciwieństwie do Segovii i Beck, którzy zastępują jego powtórzenie określeniem *sofocadas* (*zduszone*). Jeśli chodzi zaś o kombinację *wyzwolenie-(nie)wyzwolone*, to w tekstach docelowych nie została ona oddana.

⁵ García de Fórmica-Corsi (2011: 181) podkreśla, iż „[n]ieważne jest, że żaden z podręczników [dotyczących stylu] nie skupia się na prozie literackiej: istotne jest to, że przyczyniają się one do utrwalania negatywnej percepcji powtórzeń”, świadczących jakoby o marnym stylu lub wręcz ubogim słownictwie autora [tłum. cytatu B.G.].

[58]

Na wielkim [...] afiszu Asta Nielsen słaśniała się już na zawsze [...], raz na zawsze usta jej były otwarte [...]. (Schulz 2000b: 194)

En un enorme cartel [...], Asta Nielsen se tambaleaba [...], abría los labios. (Schulz 2008: 257)

Sobre un gran cartel [...], Asta Nielsen se tambaleaba para la eternidad, [...], su boca abierta para siempre. (Schulz 2003)

[59]

Noc lipcowa! Z czym by ją porównać, jak opisać? Czy porównam ją do wnętrza ogromnej czarnej róży [...]? Czy porównam ją do czarnego firmamentu [...]? A może porównać ją do [...] nocnego pociągu [...]? (Schulz 2000b: 195)

¡Noche de julio! ¡Con qué compararla, cómo describirla! ¿Será el vestigio de una colosal rosa negra [...]? ¿La compararé [...] con el firmamento negro [...]? ¿O quizá tendré que asimilarla al tren nocturno tan largo [...]? (Schulz 2008: 259)

¡La noche de julio! ¿Cómo describirla? ¿Con qué compararla? ¿Con el corazón de una maravillosa rosa negra [...]? ¿La compararé con el negro firmamento [...]? ¿O, tal vez, con un tren nocturno [...]? (Schulz 2003)

[60]

Martwa materia ciemności szukała wyzwolenia [...], ale nieobjęte masy w głębi nocy leżały wciąż jeszcze nie wyzwolone i martwe. (Schulz 2000b: 197–198)

La materia muerta de la oscuridad buscaba su liberación [...], pero las -masas inasibles permanecían alienadas y muertas. (Schulz 2008: 260)

La materia muerta de la oscuridad buscaba su liberación [...], pero las enormes tinieblas aún permanecían en el fondo de la noche inertes y sofocadas. (Schulz 2003)

5. Konkluzje

Jesteśmy świadomi, że zestawienie tłumaczeń jednego opowiadania Schulza może wyłącznie zasygnalizować pewne tendencje, niekoniecznie dające się zresztą ekstrapolować na przekład całej twórczości tego autora. Jednak nawet tak fragmentaryczna analiza pokazuje, że zarówno polska tłumaczka, jak i hiszpański duet starali się zachować warstwę formalną i znaczeniową utworu. Większość figur przełożono w sposób dosłowny lub ekwiwalentny, ale zdarzały się pewne różnice w doborze słownictwa, a także straty semantyczne. Z rzadka działo się jednak coś odwrotnego i trop został w wersji hiszpańskiej wzbogacony znaczeniowo. Niemniej należy zauważyć, że niektóre zmiany w obrazowaniu były arbitralne i, wbrew wstępnym hipotezom, nie wynikały z różnic systemowych między językami, a raczej z wyboru konkretnej techniki tłumaczeniowej, ponieważ często pojawiały się tylko w jednym tekście docelowym. Ciekawe z translatorycznego punktu widzenia jest również korzystanie z tworu dyskursywnego, czyli użycie

autorskiej figury tylko luźno powiązanej z oryginałem, na które decydował się częściej duet hiszpański (aż piętnastokrotnie). Trudno jednoznacznie ocenić taki wybór, gdyż mimo że oddala przekład od oryginału, pozwala na pozostawienie kreatywnego śladu tłumacza bez strat stylistycznych. Na koniec nie można nie wspomnieć o celowym pomijaniu powtórzeń zubożającym warstwę formalną utworu oraz o błędach, które pojawiały się na etapie interpretacji oryginału bądź w fazie reekspresji. Co szczególnie frapujące, te ostatnie występowały częściej u Bortkiewicz (dziesięć razy), aczkolwiek, jak zaznaczyliśmy, mogły one powstać w trakcie korekty tekstu lub nie zostać wychwycone przez samą tłumaczkę czy jej redaktorów ze względu na metaforyczny kontekst ich występowania.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Schulz, B. (2000a), *Mityzacja rzeczywistości*. W: tegoż, *Opowiadania, eseje, listy*. Warszawa: Świat Książki: 336–337.
- Schulz, B. (2000b), *Noc lipcowa*. W: tegoż, *Opowiadania, eseje, listy*. Warszawa: Świat Książki: 193–199.
- Schulz, B. (2003), *La noche de julio*. Przeł. Segovia, J./ Beck, V. W: tegoż, *El Sanatorio de la Clepsidra*, Vigo: Maldoror Ediciones. http://www.maldororediciones.eu/operas_omnia/noche_julio.htm [dostęp: 12.03.2024].
- Schulz, B. (2008), *La noche de julio*. Przeł. Bortkiewicz, E. W: tegoż, *Madurar hacia la infancia*. Madryt: Siruela: 255–261.

Literatura przedmiotu

- Bolecki, W. (1996), *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*. Kraków: Universitas.
- Galant, B. (2023), *El estilo como problema traductológico. Análisis comparativo de los recursos estilísticos en las versiones españolas de los relatos de Bruno Schulz*. Lausanne: Peter Lang.
- García de Fórmica-Corsi, D. (2011), *La traducción de la repetición en "The nightingale and the rose" de Oscar Wilde*. Trans: Revista de Traductología 15: 171–191. DOI: <https://doi.org/10.24310/TRANS.2011.v0i15.3202>.
- Hurtado Albir, A. (2011), *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madryt: Cátedra.
- Panas, W. (1974), *Regiony czystej poezji. O koncepcji języka w prozie B. Schulza*. Roczniki Humanistyczne 22/1: 151–173.
- Stankiewicz, L. (2008), *Proteusz*. W: tejże, *Ilustrowany słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich: 313.

