

DOI: 10.31648/an.8592

Agnieszka Kruk

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3025-8128>

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie/

Maria Curie-Skłodowska University

agnieszka.kruk@poczta.umcs.lublin.pl

**Aluzje kulturowe i nawiązania intertekstualne
a kwestia stylu w przekładzie *Opowiadań przykładowych*
Sophii de Mello Breyner Andresen**

**Cultural allusions, intertextual references and the question
of style in the translation of *Opowiadania przykładowe*
by Sophia de Mello Breyner Andresen**

Abstract: This paper presents the challenges encountered in the translation of *Opowiadania przykładowe*, by Sophia de Mello Breyner Andresen. The article analyzes the way cultural allusions and intertextual references are translated, whilst striving to respect the original style. The comparison of the original and the translation shows that separating the characteristic features of the original and choosing a specific initial norm helps in determining the priorities, strategies and techniques that the translator intends to follow. Nevertheless, the need to preserve the poetic style of the original often influences the translator's decisions.

Keywords: style, cultural allusions, intertextuality, translation strategies and techniques

W 2018 roku ukazał się pierwszy polski przekład *Opowiadań przykładowych* (*Contos exemplares*) wybitnej portugalskiej pisarki Sophii de Mello Breyner Andresen, będący rezultatem dwóch lat pracy studentów portugalistyki UMCS i Koła Naukowego Portugalistów, koordynowanych przez autorkę artykułu. Studenci kierunków neofilologicznych wykazują duże zainteresowanie tłumaczeniami, przewidując, że mogą one stanowić ważny element ich przyszłej pracy. Stąd też dydaktyka przekładu stawia sobie za cel zarówno zapoznanie studentów z podstawami teoretycznymi, jak i umożliwienie im rozwijania umiejętności praktycznych. Również sami przekładoznawcy (Neubert 2009; Snell-Hornby 1995) kładą nacisk na konieczność łączenia teorii i praktyki oraz budowania podstaw teoretycznych,

pomagających tłumaczom w podejmowaniu świadomych decyzji w kwestii doboru najkorzystniejszych strategii i technik tłumaczeniowych. Artykuł ma na celu ukazanie przebiegu procesu decyzyjnego tłumaczy, przedstawienie głównych problemów i uzasadnienie zastosowanych rozwiązań.

Wśród problemów tłumaczeniowych, na jakie natrafili studenci, na pierwszy plan wysunęły się trudności związane z oddaniem poetyckiego stylu oryginału, a także z zachowaniem obecnych w nim aluzji kulturowych i nawiązań intertekstualnych. Dlatego szczególnie istotna okazała się kwestia doboru najkorzystniejszych strategii i technik tłumaczeniowych, pozwalających oddać elementy kulturowe i intertekstualność bez zaburzania stylu utworu przez zbędne wtręty erudycyjne i objaśnienia.

Pierwszym etapem pracy był wybór książki do tłumaczenia. Po zapoznaniu się z fragmentami kilku powieści i zbiorów opowiadań wybór studentów padł na *Contos exemplares* Sophii de Mello Breyner Andresen. Tym samym już na wstępnym etapie pracy studenci mieli okazję obserwować, jak w praktyce działa mechanizm manipulacji, kontroli i patronatu Lefevere'a, a mianowicie w jaki sposób osoby i instytucje mogą promować publikacje konkretnych utworów i na czym opiera się ich wybór (Lefevere 1992: 14–15). Ważna była też umiejętność uzasadnienia podjętej decyzji – w tym przypadku powodów było kilka. Pod względem praktycznym opowiadania łatwiej było podzielić między studentów niż fragmenty powieści, a fakt, że różnią się między sobą stylem, uzasadniał obecność ewentualnych różnic w przekładzie. Z punktu widzenia promocji portugalskiej literatury istotne było to, że Sophia de Mello Breyner Andresen była uznaną portugalską pisarką, zdobywczynią Prémio Camões, najbardziej cenionej nagrody w dziedzinie literatury portugalskojęzycznej, a *Contos exemplares* są jej najbardziej znanym utworem. Na koniec wzięliśmy też po uwagę względy ekonomiczne: jako że książka ukazała się w 1962 roku, istniała nadzieja, że jeśli dojdzie do publikacji, to opłata za prawa do przekładu będzie niższa niż w przypadku najnowszej literatury.

Wybór utworu łączył się także z szeregiem obaw i wątpliwości. Przede wszystkim studenci zdawali sobie sprawę, że trudno będzie oddać styl autorki. Jak wskazuje House przekład powinien pełnić funkcję ekwiwalentną do funkcji oryginału i stosować ekwiwalentne środki pragmatyczne w celu tego osiągnięcia (House 2000: 199). Oznacza to, że ewaluację przekładu należy rozpocząć od analizy oryginału, w wyniku czego:

Wyłoniony w ten sposób profil tekstowy oryginału charakteryzuje jego funkcję, która jest następnie traktowana jako norma, w stosunku do której mierzony jest przekład; stopień, w jakim profil tekstowy i funkcja przekładu (wyłonione na drodze analogicznej

analizy) pokrywają się z profilem i funkcją oryginału, wyznacza stopień, w jakim przekład jest jakościowo adekwatny¹ (House 2000: 199).

Sophia de Mello Breyner Andresen była nie tylko pisarką, lecz także poetką, co widać również w jej prozie. Poetyckość stylu autorki nie polega na rozbudowanych epitetach czy na doborze wyrafinowanego słownictwa, jej sposób pisania można raczej określić jako prosty, ale dosadny, wyrazisty, w niewielu słowach trafnie ujmujący sedno rzeczy. Odtworzenie tych trafnych i wyrazistych obrazów w przekładzie, wobec konieczności użycia omówień i zmiany szyku zdań, wymagało dużego wyczucia i ciągłych porównań z oryginałem.

Aby zminimalizować różnice na poziomie stylu, wynikające z faktu, że nad tekstami pracowało kilkanaście osób, ustaliliśmy, że każdy przetłumaczony fragment będzie najpierw wysyłany do korekty do dwóch innych osób z grupy, a następnie, po naniesieniu zasugerowanych przez nie poprawek, do mnie, jako koordynatora projektu. Przekład każdego z opowiadań omawialiśmy wspólnie, nanosząc poprawki i ujednolicając styl, a na koniec dokonałam ostatecznej redakcji.

Przed przystąpieniem do tłumaczenia studenci starali się wspólnie wyznaczyć normę początkową i określić strategię, jakimi będą się kierować. Kwestia norm tłumaczeniowych została poruszona przede wszystkim przez Toury'ego, według którego tłumacz powinien kierować się zestawem norm, pozwalających określić wszystkie istotne cechy tłumaczonego tekstu, umożliwiając wybór najkorzystniejszych strategii (Toury 2000: 198). Istotne jest wyłonienie przede wszystkim normy początkowej (*initial norm*), definiującej, czy tłumacz będzie się starał podporządkować tekstowi oryginału i rządzącym nim normom kulturowym i językowym, tworząc tym samym tłumaczenie adekwatne (*adequate translation*), czy też dostosuje się do norm kultury i języka przekładu, kierując się zasadą akceptowalności (*acceptability*) (Toury 2000: 201). Z kolei w ujęciu House tłumacz może opowiedzieć się za tłumaczeniem jawnym (*overt translation*) lub ukrytym (*covert translation*) (House 1997: 29). Są to dwie przeciwstawne strategije tłumaczeniowe, w dużym stopniu pokrywające się z tłumaczeniem widzialnym i niewidzialnym w ujęciu Venutiego (1995) i z koncepcją ekwiwalencji formalnej i dynamicznej według Nidy (2009). W tłumaczeniu jawnym funkcją przekładu jest zapewnienie odbiorcom dostępu do funkcji tekstu wyjściowego w jego oryginalnym językowym i kulturowym kontekście. Oznacza

¹ "The resulting textual profile of the original characterizes its function, which is then taken as the norm against which the translation is measured; the degree to which the textual profile and function of the translation (as derived from an analogous analysis) match the profile and function of the original is the degree to which the translation is adequate in quality." [tłum. A.K.]

to, że głównym celem nie jest tu osiągnięcie prostej ekwiwalencji funkcjonalnej, ale umożliwienie odbiorcom wglądu w oryginał poprzez język przekładu, z zachowaniem specyfiki przedstawionego w nim świata. Natomiast funkcją tłumaczenia ukrytego jest oddanie funkcji oryginału w kontekście języka i kultury przekładu, jak w przypadku ekwiwalencji dynamicznej Nidy.

Studenci postanowili dążyć do stworzenia przekładu adekwatnego wobec oryginału poprzez tłumaczenie jawne, ukazujące językowy i kulturowy kontekst oryginału. Swój wybór motywowali opinią Bermiana na temat etycznego wymiaru pracy tłumacza, polegającego na ukazywaniu „obcego jako Obcego”, z poszanowaniem dla jego kulturowej i językowej odmienności (Berman 2009: 250). Wobec tego postanowili zwracać szczególną uwagę na oddawanie wszelkiego rodzaju aluzji kulturowych i nawiązań intertekstualnych, starając się wiernie ukazać czas i miejsce akcji. Opowiedzieli się tym samym za stosowaniem strategii egzotyzacji, która według Venutiego ma służyć zapobieganiu pojawianiu się w przekładzie przejawów etnocentryzmu, kulturowego narcyzmu i imperializmu (Venuti 1995: 20). W tym celu studenci byli skłonni stosować wtręty obcojęzyczne i przypisy lub krótkie wyjaśnienia w tekście, jednak za nadrzędne uznali oddanie poetyckiego stylu oryginału. Jak zauważa Cohen, współcześni tłumacze, skoncentrowani na interpretacji tekstu i dążeniu do oddania jego znaczenia, często zaniedbują kwestię formy i stylu, redukując specyficzne zabiegi autora do przeciętnej jednorodności (Cohen 1962: 33, 35). Aby uniknąć tej jednorodności i krytykowanej przez Venutiego sztucznej płynności tłumaczenia, studenci dużą uwagę przykładali do oddawania stylu oryginału, co okazało się jednym z największych wyzwań w tłumaczeniu i najsilniej wpływało na wybory tłumaczy.

Poetycki styl utworu stanowił trudność w tłumaczeniu, nawet wtedy gdy nie wiązał się z aluzjami kulturowymi. Jego oddanie wymagało próby pogodzenia sposobu pisania typowego dla autorki z normami obowiązującymi w literaturze docelowej. Przykładem może być fragment, w którym bohaterka opowiadania *Homer* mówi o mocy słów wypowiedzianych przez obserwowanego przez nią mężczyznę, przemawiającego o zmierzchu na brzegu morza:

Mas lembro-me de que eram palavras moduladas como um canto, palavras quase visíveis que ocupavam os espaços do ar com a sua forma, a sua densidade e o seu peso. Palavras que chamavam pelas coisas, que eram o nome das coisas. Palavras brilhantes como as escamas de um peixe, palavras grandes e desertas como praias. E as suas palavras

reuniam os restos dispersos da alegria da terra. Ele os invocava, os mostrava, os nomeava: vento, frescura das águas, oiro do sol, silêncio e brilho das estrelas (138–139)².

Pamiętam jednak, że były to słowa intonowane niczym pieśń, słowa niemal dostrzegalne, które wypełniały przestrzeń powietrza swoją formą, gęstością i ciężarem. Słowa, które przyzywały rzeczy i które były ich imieniem. Słowa błyszczące niczym łuski ryb, słowa wielkie i puste niczym plaże. I jego słowa spajały rozproszone resztki radości ziemi. On je przywoływał, ukazywał, nadawał im imię: wiatr, świeżość wód, złoto słońca, cisza i blask gwiazd (71).

W przytoczonym fragmencie zwraca uwagę powtórzenie słowa *palavras*, użytego sześć razy – tyle samo razy w przekładzie pada jego ekwiwalent: ‘słowa’. W portugalskim tekście powtarza się też zaimek dzierżawczy w formach dla rodzaju męskiego i żeńskiego liczby pojedynczej i mnogiej: *a sua, o seu, as suas*. Nie zdecydowaliśmy się na zachowanie tego powtórzenia, jako że jest charakterystyczne nie tyle dla stylu autorki, ile dla języka portugalskiego, w którym stanowi niezwracającą uwagi normę, podczas gdy w polskim tekście powtórzenie „swoją formą, swoją gęstością i swoim ciężarem”, a następnie „jego słowa” brzmiałoby niezręcznie. Autorka podkreśla oralność opowiadania, w którym słowa i czynność mówienia odgrywają kluczową rolę, rozpoczynając zdania od spójników (*mas* – ‘ale’, ‘jednak’, *e* – ‘i’), używając powtórzeń (*palavras* – ‘słowa’) i zaimka osobowego (*ele* – ‘on’³), dzięki czemu wydaje się ono bardziej płynne, zbliżone do ustnej opowieści. W przekładzie zachowaliśmy wszystkie te elementy, przesuwając jedynie spójnik „jednak” na drugą pozycję w zdaniu. We wszystkich opowiadaniach staraliśmy się w miarę możliwości zachować charakterystyczny dla autorki sposób budowania i łączenia zdań pod warunkiem, że nie był on wyraźnie sprzeczny z polskimi normami, jak w przypadku częstych powtórzeń zaimków dzierżawczych czy (w innych miejscach) form czasownika *ser* (‘być’).

Obrana norma początkowa zakładała zachowywanie jak największej liczby nawiązań kulturowych i elementów charakterystycznych dla czasu i miejsca akcji, co mogło się wiązać z koniecznością wprowadzenia przypisów. W praktyce stosowanie przypisów okazywało się niekiedy problematyczne, właśnie ze względu na poetycki styl utworu. Przekonał się o tym, tłumacząc już pierwszy akapit pierwszego opowiadania w zbiorze, zawierający opis domu i jego otoczenia:

² Wszystkie analizowane cytaty oryginalne pochodzą z S. Andresen de Mello Breyner (1996), *Contos exemplares*, a przekłady z S. Andresen de Mello Breyner (2018), *Opowiadania przykładowe*. W dalszej części artykułu podaję jedynie odpowiednie numery stron.

³ W języku portugalskim, podobnie jak w polskim, zaimek osobowy zazwyczaj jest pomijany, zatem jego użycie, kiedy nie jest konieczny, może służyć podkreśleniu oralności.

À esquerda era o jardim de buxo, húmido e sombrio, com suas camélias e seus bancos de azulejo (47).

Po lewej bukszpanowy ogród, wilgotny i zacieniony, w którym rosły kamelie i stały ławki wyłożone płytkami *azulejos* (9).

Studenci rozważali tu dodanie przypisu, wyjaśniającego czym są *azulejos*, czyli charakterystyczne dla Portugalii ceramiczne płytki. Prawdopodobnie zdecydowałoby się na to rozwiązanie, gdyby nie chodziło o sam początek utworu. W tym przypadku tłumacze ocenili, że najważniejsze jest, aby czytelnicy skupili się na stylu i wczuli się w atmosferę opisywanego miejsca, zamiast już w drugim zdaniu „odrywać” ich od lektury przypisem. Pominięcie przypisu było też uzasadnione tym, że w Polsce *azulejos* są już w pewnym stopniu znane – Narodowy Korpus Języka Polskiego wymienia trzy użycia słowa *azulejos* w polskim piśmiennictwie⁴, nazwa płytek pojawia się też w ofertach sklepów i w artykułach na blogach, zatem nie jest to element portugalskiej kultury zupełnie obcy polskim odbiorcom. W ramach kompromisu, zamiast dosłownego tłumaczenia ‘ławki z *azulejos*’, dodaliśmy drobne wtrącenie: „ławki wyłożone płytkami *azulejos*”, co pozwala lepiej wyobrazić sobie, jak wspomniane ławki mogły wyglądać, a równocześnie zachowuje wyraźne nawiązanie do portugalskiej sztuki przez zastosowanie obcojęzycznego wtrętu. W ujęciu Moliny i Hurtado Albir jest to technika zapożyczenia, połączona z amplifikacją (rozwinięciem) (Molina/Hurtado Albir 2002: 510), natomiast w klasyfikacji Newmarka to dublet tłumaczeniowy, polegający na zastosowaniu transferu (przeniesienia) obcego słowa w połączeniu z ekwiwalentem opisowym (Newmark 1988: 82–83).

Ponowne nawiązanie do sztuki, a konkretnie do stylu architektonicznego, znajduje się w opisie bohatera opowiadania *Homer*:

O Búzio era como um monumento manuelino: tudo nele lembrava coisas marítimas. A sua barba branca e ondulada era igual a uma onda de espuma. As grossas veias azuis das suas pernas eram iguais a cabos de navio (133).

Muszlarz był niczym pomnik w stylu manuelińskim: wszystko w nim przypominało morze. Jego broda, biała i pofalowana, była niczym fala morskiej piany. Grube, niebieskie żyły na jego nogach przypominały okrętowe liny (67).

Ponownie jest to sam początek opowiadania, jego drugie zdanie. Styl manueliński to popularny w Portugalii styl architektoniczny późnego gotyku, łączący elementy

⁴ W książce Zbigniewa Kruszyńskiego (1999) *Na łąkach i morzach: opisy i opowiadania*, w artykule Krystyny Słomki (2005) *Toksyczny moloch* dla „Dziennika Polskiego” (w nazwie własnej: Casa do los Azulejos) oraz w artykule na Wikipedii na temat Walencji (2009).

marynistyczne i orientalne. Tu również rozważaliśmy dodanie przypisu, ale ostatecznie doszliśmy do wniosku, że wystarczające wyjaśnienie znajduje się w tekście: „wszystko w nim przypominało morze”, rozwinięte przez dalszy sugestywny opis. Zamiast dosłownego tłumaczenia ‘był jak pomnik manueliński’ znów posłużyliśmy się amplifikacją w postaci drobnego wtrącenia „był niczym pomnik w stylu manuelińskim”, aby wyraźnie dać do zrozumienia, że chodzi o nawiązanie do stylu architektonicznego.

W cytowanym fragmencie natrafiliśmy również na inną trudność, związaną z imieniem głównego bohatera. *O Búzio*⁵ to imię znaczące, będące nazwą morskogo ślimaka – po polsku jest to ‘rozkolec’. Problem w tym, że znaczenie portugalskiego imienia było dla czytelników oryginału swojskie i przywoływało pozytywne skojarzenie z piękną muszlą, podczas gdy użycie polskiego ekwiwalentu nie wywoływałoby podobnego efektu, jako że jest to słowo mało znane, a w dodatku „kolczaste” w brzmieniu. Z tego względu rozważaliśmy zachowanie oryginalnego imienia i dodanie przypisu wyjaśniającego jego znaczenie. Niestety, pojawił się tu kolejny problem, związany z wymową, która nie jest intuicyjna dla polskich czytelników: spolszczona wymowa imienia brzmiałaby dość infantylnie, jak „Józio” czy „Kazio”, podczas gdy w portugalskim imieniu, podobnie jak w noszącym je bohaterze, jest wiele godności. Wprawdzie mogliśmy dodać informację na temat wymowy ([buzju]) w przypisie, ale obawialiśmy się, że mimo to spolszczona wymowa nadal narzucałaby się czytelnikom przekładu, negatywnie wpływając na ich postrzeganie bohatera. Ostatecznie zdecydowaliśmy się na dość znaczącą modyfikację, nadając bohaterowi imię „Muszlarz”, nawiązujące do jego zwyczaju zbierania morskich muszli i robienia z nich kastanietów. Podobnie jak w oryginale wydźwięk tego imienia jest pozytywny i stanowi wyraźne odniesienie do muszli. W klasyfikacji Moliny i Hurtado Albir można to uznać za rodzaj opisowej kreacji (*descriptive creation*), polegającej na stworzeniu tymczasowego ekwiwalentu, dostosowanego do konkretnego kontekstu (Molina/Hurtado Albir 2002: 510). Gdyby nie kwestia wymowy, preferowanym rozwiązaniem byłoby zapożyczenie oryginalnego imienia oraz amplifikacja poprzez wprowadzenie przypisu wyjaśniającego jego znaczenie.

Warto wymienić jeszcze jeden fragment, w którym planowaliśmy dodać przypis, ale ostatecznie okazał się on niekorzystny:

Mas o Pedro da Serra que tinha nove filhos e ganhava quinze mil réis por dia a cavar pedregulhos, esse não era um verdadeiro pobre pois tinha um salário e dois braços (53).

⁵ Imiona w języku portugalskim są poprzedzone rodzajnikiem.

Jednak Pedro z Gór, który miał dziewięcioro dzieci, i chociaż niewiele, to jednak zarabiał na kopaniu kamieni, nie był prawdziwym biedakiem, ponieważ miał pensję i dwie sprawne ręce (13).

Studentka, tłumacząca ten fragment opowiadania *Kolacja z biskupem*, przygotowała bardzo szczegółowy przypis, zawierający przeliczenie wartości podanej w oryginale kwoty: 15 000 réis. Jest to dawna portugalska waluta, która do dziś kilkakrotnie została zmieniona. W przeliczeniu 15 000 réis to 15 escudos, a 1 euro to 200 escudos, co oznacza, że 15 escudos to 0,075 euro, a więc około 30 groszy, które wspomniany mężczyzna miał zarabiać dziennie na kopaniu kamieni. Obliczenia były poprawne, jednak w wyniku zmian wartości walutowych w dzisiejszych czasach taka stawka wydaje się zupełnie nierzeczywista. Z uwagi na to, że planowany przypis niewiele wyjaśniał, a raczej był mylący, zdecydowaliśmy się na omówienie połączone z uogólnieniem (Molina/Hurtado Albir 2002: 510): „choć niewiele, to jednak zarabiał na kopaniu kamieni”. Jego wadą jest to, że traci nazwę waluty, która była wyznacznikiem opisywanego czasu i miejsca. Jednak pozostawienie oryginalnej wartości błędnie sugerowałoby, że była to wysoka kwota, skoro jest mierzona w tysiącach. Z kolei przypis z przeliczeniem znacznie zaniżałby wartość dziennej stawki.

Przytoczone przykłady pokazują, jak bardzo stosowane techniki tłumaczeniowe mogą się różnić od zakładanych strategii. Piotrowska wprowadza wyraźnie rozróżnienie między strategiami i technikami tłumaczeniowymi:

strategia: globalne podejście (polityka) tłumacza zorientowane na cel i kontekst zadania przekładowego; metoda przyjęta w stosunku do konkretnego transferu komunikatu z języka wyjściowego do docelowego;

technika (procedura) przekładowa: konkretne rozwiązanie proceduralne przyjęte przy wypełnianiu luki tłumaczeniowej w zetknięciu z problemem przekładowym (Piotrowska 2008: 227).

Mimo że obraliśmy strategię egzotyzacji, polegającą na zachowywaniu obcych elementów i stosowaniu przypisów, w konkretnych sytuacjach tłumaczeniowych odchodziliśmy od niej na rzecz techniki modyfikacji, omówienia lub amplifikacji, szukając najkorzystniejszego rozwiązania dla danego fragmentu, z uwzględnieniem jego specyfiki. Nie zmienia to faktu, że nadrzędną normą początkową było dążenie do zachowania elementów portugalskiej kultury i stylu oryginału. Doszliśmy jednak do wniosku, że drobne wtrącenia niekiedy sprawdzają się lepiej niż przypisy, jako że nie wytrącają czytelnika z rytmu lektury i nie utrudniają odbioru poetyckiego stylu. Pozwalają również uniknąć „dotłumaczenia”, czyli negatywnej tendencji

nadmiernego wyjaśniania przez tłumacza elementów, które nie są nieodzowne dla zrozumienia tekstu. Jak zauważa Hrehorowicz, w artykule na temat przypisów od tłumacza: „tłumacze nie tylko mają tendencję do zaniżonej oceny możliwości swoich odbiorców, ale też, w empatii z tekstem wyjściowym, nabierają tak dalece emocjonalnego doń stosunku, że pragną »umościć« przekładowi gładki odbiór w postaci całego korpusu komentarzy” (Hrehorowicz 1997: 113). Z kolei Donaire Fernández nazywa rozbudowane przypisy, zawierające informacje, które nie są nieodzowne dla zrozumienia tekstu, wtrętami erudycyjnymi (*intervenciones eruditas*). Ocenia je jako negatywne, ponieważ wyjaśniają kwestie, które przez autora były pozostawione bez wyjaśnienia (Donaire Fernández 1991: 84–85). W klasyfikacji Bermiana odpowiada to objaśnianiu, uważanemu przez badacza za jedną ze strategii deformujących, jako że narzuca określoność tam, gdzie oryginał poruszał się w nieokreśloności i czyni jasnym coś, co w zamierzeniu autora miało pozostać ukryte (Berman 2009: 254–255).

Refleksja nad koniecznością dodania przypisu jest szczególnie istotna w przypadku nawiązań intertekstualnych. Jak zauważa Adamowicz-Pośpiech, intertekstualność jest w przekładoznawstwie rozpatrywana na trzech płaszczyznach: jako termin opisujący relację między oryginałem i przekładem, jako wzajemne powiązania pomiędzy poszczególnymi elementami serii przekładowej oraz jako intertekstualność „właściwa”, polegająca na przenoszeniu „jawnych i ukrytych implikatur intertekstualnych obecnych w oryginale do tekstu sekundarnego” (Adamowicz-Pośpiech 2012: 164). W niniejszym artykule skupiamy się na tej ostatniej płaszczyźnie, za Kaźmierczak rozumiejąc intertekstualność jako „relacje tekstu literackiego z innym tekstem [...], wyrażające się w nawiązaniach zarówno bezpośrednich, jak i niejawnych” (Kaźmierczak 2012: 21). Zwróćmy uwagę, że w ujęciu obu badaczek nawiązania intertekstualne są dzielone na jawne (bezpośrednie) i ukryte (niejawne). Nawiązania jawne, takie jak wyróżnione cytaty czy przywołania tytułów innych dzieł, są wyraźnie widoczne w tekście, a co za tym idzie również łatwiejsze do oddania. Tymczasem ukryte nawiązania intertekstualne stanowią według Majkiewicz „zjawisko potencjalne” (Majkiewicz 2008: 26). Może ono zaistnieć, dopiero kiedy zostanie zauważone najpierw przez tłumacza jako prymarnego odbiorcę, a następnie przez czytelnika przekładu. Dlatego tak istotna jest kwestia ukazania w przekładzie nawiązań intertekstualnych, a równocześnie unikania wtrętów erudycyjnych, prowadzących do niekorzystnego objaśniania elementów, które w zamyśle autora miały pozostać w pewnym stopniu ukryte.

W opowiadaniu *Człowiek* natrafiamy na ukryte nawiązanie intertekstualne, kiedy bohaterka opowiadania próbuje sobie przypomnieć, z czym kojarzy jej się widok napotkanego na ulicy żebraka:

Então compreendi por que é que o homem que eu deixara para trás não era um estranho. A sua imagem era exactamente igual à outra imagem que se formara no meu espírito quando eu li:

– Pai, Pai, por que me abandonaste? (145).

Wtedy zrozumiałam, dlaczego ten mężczyzna, którego zostawiłam gdzieś w tyle, nie był mi obcy. Jego wizerunek był identyczny z tym, który niegdyś powstał w mojej duszy kiedy przeczytałam:

– Ojczy, Ojczy, czemuś mnie opuścił? (75).

Autorka sięga tu po cytaty z *Biblii*, jednak nie wyszczególnia go w tekście ani nie przytacza dosłownie, ale poddaje modyfikacji. Nawiązuje do fragmentów Ewangelii wg św. Mateusza (27,46) i wg św. Marka (15,34), w których Chrystus na krzyżu cytuje Psalm 22: *Meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste?* (w *Biblii* Tysiąclecia: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?”). Wprawdzie autorka zastępuje zwrot *meu Deus* (‘Boże mój’) przez *Pai* (‘Ojczy’), jednak użycie wielkich liter oraz zachowanie powtórzenia i dalszej struktury pytania wskazuje na wyraźne nawiązanie do sceny biblijnej. Zmiana może być świadomą modyfikacją autorki, ale mogła też zostać zaczerpnięta z jakiejś modlitwy lub pieśni religijnej⁶. Co ciekawe, kiedy szukaliśmy artykułów mających pomóc nam w analizie oryginału, natrafiliśmy na tekst, którego autor interpretował tę scenę jako spotkanie na ulicy z zaginionym ojcem, co dowodzi, że sam oryginał mógł być różnie interpretowany. Dlatego, podobnie jak autorka, nie zdecydowaliśmy się na dodanie przypisu wyjaśniającego, do jakiej sceny biblijnej nawiązuje ten fragment, pozostawiając to interpretacji czytelnika. Studentka tłumacząca ten fragment również nie była zupełnie pewna jego znaczenia, przez co w pierwszej wersji nieco zmieniła zapis, używając małej litery w drugim wezwaniu: „Ojczy, ojczy, czemuś mnie opuścił?”, co poprawiliśmy na zajęciach. Powstała wersja bazuje na uznanym polskim ekwiwalencie (Molina/Hurtado Albir 2002: 510), zaczerpniętym z *Biblii* Tysiąclecia, a następnie zmodyfikowanym, w celu oddania modyfikacji biblijnego cytatu, zastosowanej przez autorkę.

W opowiadaniach natrafiliśmy też na inne intertekstualne nawiązania biblijne. W *Portrecie Moniki* pojawia się określenie:

⁶ Na portugalskojęzycznym blogu na temat *Biblii* (<https://www.respondi.com.br/2019/01/por-que-jesus-disse-pai-por-que-me.html>) autor wyjaśnia, że w *Biblii* Chrystus nie powiedział *Pai*, ale *meu Deus*, co sugeruje, że w powszechnej świadomości istnieją wątpliwości co do brzmienia przytoczonego fragmentu. Stąd trudno ocenić, czy zmiana autorki była zamierzona, czy też stanowi błędne przytoczenie cytatu.

E por isso Mónica está nas melhores relações com o Príncipe deste Mundo (120).

I dlatego Monika jest w jak najlepszych stosunkach z Władcą Tego Świata (57).

W Ewangelii wg św. Jana (12,31) o *príncipe deste mundo* (wg Biblii Tysiąclecia: „władca tego świata”) stanowi określenie szatana. To odniesienie nie było dla studentów zupełnie jasne, dlatego początkowo padła propozycja dosłownego tłumaczenia: ‘Książę Tego Świata’, co prowadziło do utraty biblijnej referencji. Na szczęście praca z grupą ma tę zaletę, że zazwyczaj przynajmniej kilka osób jest w stanie wychwycić aluzję, która umknęła innym, dzięki czemu ponownie mogliśmy sięgnąć po uznany ekwiwalent.

Podobna sytuacja zdarzyła się w opowiadaniu *Trzej Królowie ze Wschodu*, już w pierwszym zdaniu:

Naquele tempo, na cidade de Kalash, o príncipe Zukarta instaurou o culto do bezerro de oiro (149).

W owym czasie, w mieście Kalash, książę Zukarta ustanowił kult cielca ze złota (77).

Styl i tematyka opowiadania stanowią intertekstualne nawiązanie do starotestamentalnych opowieści, co widać choćby w rozpoczęciu zdania od typowego dla *Biblii* „w owym czasie”. Problem stanowił natomiast o *bezerro de oiro*, co w pierwszej wersji tłumaczenia zostało przełożone dosłownie jako „cielę ze złota”. *Bezerro* rzeczywiście znaczy ‘cielę’, jednak w kontekście biblijnym złoty bożek w kształcie cielęcia nazywany jest złotym cielcem (Wj 32,4; 1 Krl 12,28). Określenie „cielę” brzmiałoby nieco kuriozalnie, jak w zaproponowanym przez studentkę zdaniu: „ubóstwo było traktowane jako znamię, które cechowało tych, których Cielę nie kochało”, co po dyskusji z grupą zostało zamienione na brzmiące bardziej dostojnie: „ubóstwo postrzegano jako piętno, naznaczające tych, których Cielec nie miłował”.

Należy zwrócić uwagę, że przytoczone nawiązania odnoszą się do tekstów biblijnych, znanych zarówno w kulturze źródłowej, jak i docelowej. Mimo że są to nawiązania ukryte, czytelnik przekładu ma takie same szanse na ich odszyfrowanie jak czytelnik oryginału jednak tylko pod warunkiem, że tłumacz posłuży się słownictwem i konstrukcjami charakterystycznymi dla polskich tłumaczeń tekstów biblijnych, stosując uznane ekwiwalenty zaczerpnięte z polskich przekładów *Biblii*. Tłumaczenie dosłowne (np. „Tato, dlaczego mnie zostawiłeś”, „książę tego świata” czy „złote cielę”), bez odniesienia się do istniejących przekładów, prowadziłyby do zatarcia elementów intertekstualnych. Odrębną kwestię stanowią nawiązania intertekstualne do utworów mniej znanych w kulturze docelowej lub nieprzetłuma-

czonych na język polski – w tym przypadku jedynie przypis pozwoliłby uniknąć utraty intertekstualności. Dlatego też rozwiązania stosowane przez tłumaczy zależą od wielu czynników. Pomaga obranie nadrzędnej normy początkowej i preferowanych strategii tłumaczeniowych, ale w konkretnych przypadkach może okazać się konieczne sięganie po rozbieżne techniki. Na brak jednoznacznych narzędzi opisu dialogu międzytekstowego wskazuje Majkiewicz:

Fakt ten z pewnością wiąże się nie tyle z trudnością określenia wszelkich potencjalnych sytuacji i sposobów nawiązywania do innych tekstów (pre-tekstów), co raczej z niemożliwością stworzenia repertuaru gotowych rozwiązań translatorskich z powodu ich uwarunkowania rodzajem tekstu, jego uwikłaniem kontekstowym, zakorzeniem kulturowym i stopniem jego rozpoznawalności w kulturze docelowej, wreszcie typem nawiązania intertekstualnego, czyli poziomem jego jawności (Majkiewicz 2008: 11).

Poza ukrytymi nawiązaniem intertekstualnymi w *Opowiadaniach przykładowych* pojawia się też jawna aluzja do *Nowel przykładowych* Cervantesa, skąd autorka zaczerpnęła motto i tytuł swojej książki. Podobnie jak w przypadku fragmentów odsyłających do *Biblii*, zamiast samodzielnie tłumaczyć motto sięgnęliśmy do istniejącego polskiego przekładu, który ukazał się w 1976 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego.

Mimo że techniki zastosowane w procesie tłumaczenia odbiegały niekiedy od obranej normy początkowej, odstępstwa te były w naszej ocenie uzasadnione, jako że wynikały z dążenia do zachowania poetyckiego stylu bez utraty aluzji kulturowych i nawiązań intertekstualnych. W praktyce wyjaśnienia podawane w formie wtrąceń w tekście okazały się bardziej korzystne dla zachowania stylu niż przypisy. W przypadku nawiązań intertekstualnych kluczowe było rozpoznanie ich w oryginale, a następnie przeniesienie do przekładu w wersji opartej na istniejących tłumaczeniach, bez zbędnego „dotłumaczenia” w formie przypisu.

Tłumaczenie *Contos exemplares* stanowiło wartościowe doświadczenie. Szczególnie korzystna była możliwość przedyskutowania wad i zalet proponowanych rozwiązań na zajęciach na podstawie poznanych teorii tłumaczeniowych, co pozwalało na świadomy wybór najkorzystniejszej z proponowanych opcji. Zrealizowany projekt pozwolił na połączenie teorii przekładoznawczych z praktyką tłumaczenia, dając studentom możliwość rozwinięcia swojego warsztatu, zdobycia doświadczenia i promowania portugalskiej literatury w Polsce.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Andresen de Mello Breyner, S. (1996), *Contos exemplares*. Porto: Figueirinhas.
Andresen de Mello Breyner, S. (2018), *Opowiadania przykładowe*. Przeł. Kruk, A. i in. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Literatura przedmiotu

- Adamowicz-Pośpiech, A. (2012), *Intertekstualność jako dominanta przekładu*. Między Oryginałem a Przekładem 18: 163–180.
Berman, A. (2009), *Przekład jako doświadczenie obcego*. Przeł. Hrehorowicz, U. W: Bukowski, P./Heydel, M. (red.), *Współczesne teorie przekładu*. Kraków: Wydawnictwo Znak: 249–264.
Cohen, J.M. (1962), *English Translators and Translations*. London: Longmans, Green & Co.
Donaire Fernández, M.L. (1991), *(N. del T): Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural*. W: Donaire Fernández, M.L./Lafarga, F. (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España – Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo: 79–91.
House, J. (1997), *Translation Quality Assessment: a model revisited*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
House, J. (2000), *Quality of translation*. W: Baker, M. (ed.), *Routledge encyclopedia of translation studies*. London – New York: Routledge: 197–200.
Hrehorowicz, U. (1997), *Przypisy tłumacza: to be or not to be?* Między Oryginałem a Przekładem 3: 109–116.
Każmierczak, M. (2012), *Przekład w kręgu intertekstualności*. Warszawa: Wydawnictwo UW.
Lefevere, A. (1992), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London – New York: Routledge.
Majkiewicz, A. (2008), *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa: PWN.
Molina, L./Hurtado Albir, A. (2002) *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*. Meta 47: 498–512. DOI: 10.7202/008033ar
Neubert, A. (2009), *Względność translatorska*. Przeł. Zarychta, P. W: Bukowski, P./Heydel, M. (red.), *Współczesne teorie przekładu*. Kraków: Wydawnictwo Znak: 125–142.
Newmark, P. (1988), *Approaches to Translation*. Hertfordshire: Prentice Hall.
Nida, E. (2009), *Zasady odpowiedniości*. Przeł. Skucińska, A. W: Bukowski, P./Heydel, M. (red.), *Współczesne teorie przekładu*. Kraków: Wydawnictwo Znak: 53–69.
Piotrowska, M. (2008), *Czy znajomość strategii jest w warsztacie każdego tłumacza niezbędna?* Przekładaniec 17: 217–230.
Snell-Hornby, M. (1995), *Translation Studies. An integrated approach*. Amsterdam – Filadelfia: John Benjamin.
Touy, G. (2000), *The nature and role of norms in translation*. W: Venuti, L. (ed.), *The Translation Studies Reader*. London – New York: Routledge: 199–211.
Venuti, L. (1995), *The Translator's Invisibility*. London: Routledge.

