8

studia iberystyczne

STUDIA IBERYSTYCZNE

Księga Pamiątkowa dedykowana
Profesor Jadwidze Koniecznej-Twardzikowej

STUDIA IBERYSTYCZNE
nr 8

Redakcja pisma „Studia Iberystyczne”

Anna Sawicka (redaktor naczelny i sekcja katalońska)

Maria Filipowicz-Rudek (sekcja galicyjska)
Anna Rzepka (sekcja portugalska)
Ewa Nawrocka (sekcja iberoamerykańska)

Rosanna Krzyszkowska-Pawlik (sekretarz redakcji)

ZROZUMIEĆ JĘZYK, PRZETŁUMACZYĆ ŚWIAT

Księga Pamiątkowa dedykowana Profesor Jadwidze Koniecznej-Twardzikowej

Pod redakcją:
Marii Filipowicz-Rudek,
Małgorzaty Jędrusiak,
Agaty Komorowskiej

Księgarnia Akademicka
Kraków 2009

Copyright by Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego

Recenzenci:
dr hab. Beata Baczyńska (prof. UWr)
dr hab. Anna Bochnak (prof. UJ)
dr hab. Jerzy Brzozowski (prof. UJ)
dr hab. Jadwiga Miszalska (prof. UJ)
prof. dr hab. Stanisław Widłak

Konsultacja językowa:
R. Sergio Balches Arenas
Karolina Farrel
Xavier Farré Vidal
Justyna Mętrak

Korekta: Ewa Popielarz, Anna Wawrzyniak
Skład i łamanie: Małgorzata Manterys-Rachwał
Projekt okładki: Marzena Blecharczyk

Publikacja dofinansowana przez
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISBN 978-83-7638-015-5

KSIĘGARNIA AKADEMICKA
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 12 431-27-43, 12 663-11-67
e-mail: akademicka@akademicka.pl
Księgarnia internetowa:
www.akademicka.pl

Spis treści

Anna Sawicka: Zrozumieć język – przetłumaczyć świat – zrozumieć świat 7
Maria Filipowicz-Rudek: Kalendarium życia. O nieustającym dialogu między Don Kichotem a Sancho Panzą 13
Przegląd ważniejszych publikacji Profesor Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej 23
Piotr Sawicki: Trzydzieści lat, parę chwil – nie tylko w Krakowie. Glosa do portretu Jadwigi 29
Olgierda Furmanek, Hanna Połomska: Z panią Jadwigą po przygodę 39

ZROZUMIEĆ JĘZYK

Beata Brzozowska-Zburzyńska: Przegląd niektórych hiszpańskich przyimków przestrzennych 57
Monika Głowicka: Koncept liczbowy w polskich i hiszpańskich związkach frazeologicznych 75
Danuta Piekarz: L'uso di forme di cortesia in italiano e in polacco – approccio contrastivo 93
Ewa Stala: Hiszpański Buenos Aires w kontekście historyczno-kulturowym 103
Andrzej Zieliński: El concepto de *perífrasis verbal*: su origen y datos historiográficos 111
Małgorzata Jędrusiak: *Operacje* Zeno Vendlera a „rezultatywność" w języku hiszpańskim 121
Agata Komorowska: Concepto de emisor y la deíxis de persona en los textos periodísticos 133

PRZETŁUMACZYĆ ŚWIAT

Danuta Kucała: Różne spojrzenia na autonomię przekładu 149
Tadeusz Szczerbowski: O przekładzie kreatywnym (malajski pantun) 161

Anna Bednarczyk: *Sonety krymskie* po rosyjsku – kilka uwag o przekładach romantycznych i współczesnych 173
Piotr Sawicki: Zagadka „fujarki ze srebra". *Pieśni hiszpańskie* Edwarda Porębowicza – od spolszczenia do oryginału 189
Urszula Aszyk: En torno a la recepción crítica e intentos de traducción del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega en Polonia 217
Jerzy Achmatowicz: Maternidad, cantos y flores… (algunos aspectos sobre traducción del *Nican Mopohua*, la principal fuente de estudios del fenómeno guadalupano en México) 233
Tomasz Pindel: Tłumacz i jego błędy, czyli o krytyce przekładu w prasie 253
Marzena Chrobak: Bracia Malinche, czyli o tym, jak Fortuna sprzyja śmiałym tłumaczom. Szkice 265
Xavier Farré Vidal: *Los inmigrados* de Lojze Kovačič en la traducción al español 275
Maja Koszarska: „Wiedźmin" czy *brujo*? Kilka uwag o tłumaczeniu neologizmów 287
Olgierda Furmanek: Usefulness of the backtranslation process in poetry translation 301
Olgierda Furmanek: Entrevista con Ana María Fagundo 319
Sabina Deditius: Świat Wysp Kanaryjskich oczami Alonso Quesady na przykładzie tłumaczenia na polski opowiadań ze zbioru *Kanaryjczyk* 333
Urszula Dąmbska-Prokop: Uwagi o tłumaczeniu dokumentów 343
Katarzyna Kruk-Junger: Czy wystarczy rozumieć, by tłumaczyć? Czyli w poszukiwaniu idealnego tłumacza ustnego 355
Ubaldo Cerezo Rubio: El Traductor Jurado de polaco en España. Aspectos cuantitativos 365

ZROZUMIEĆ ŚWIAT

Maria Falska: Struktura czasowa w komedii Jaime Saloma *El baúl de los disfraces* (*Kufer z kostiumami*) i jej możliwe źródło inspiracji 397
Nina Pluta: Los interpretadores o sobre cómo enfocan la realidad los protagonistas de la narrativa seudo-criminal hispanoamericana 409
Olga Glondys: La Polonia cercana e idealizada de los exiliados republicanos catalanes 423
Maria Filipowicz-Rudek, Hubert Hładij: Na wozie Maragaty 437

Anna Sawicka
Uniwersytet Jagielloński

Zrozumieć język – przetłumaczyć świat – zrozumieć świat

Oddajemy do druku tom poświęcony Pani Profesor Jadwidze Koniecznej-Twardzikowej w momencie, kiedy w mediach toczy się debata na temat reformy szkolnictwa wyższego. Dyskutuje się o tym, jak pobudzać innowacyjność, jak sprawić, by uczelnia nie była samotną wyspą, by dzieliła się swoją wiedzą ze społeczeństwem, kształciła potrzebne kadry, by utrzymywała praktyczne kontakty ze społecznością lokalną, z innymi uczelniami i z szeroko rozumianym środowiskiem w kraju i za granicą… Powoływane są w tej sprawie specjalne zespoły eksperckie, wypowiadają się rektorzy wyższych uczelni, a w zagorzałych polemikach tradycja spiera się z nowoczesnością. Z wielkim trudem odkrywamy Amerykę, która dawno już została odkryta. Odpowiedzi na wszystkie dręczące nas obecnie pytania znała od dawna Pani Profesor, poufale nazywana Jadwigą, dochodząc do nich własną drogą, czasem okrężną, czasem kontrowersyjną, czasem intuicyjną, ale zawsze z jasno wytyczonym celem: starać się o to, by w dążeniu do prawdy pociągnąć za sobą jak największe grono młodych ludzi, i sprawić, by z tą prawdą i z rozbudzaną umiejętnie nieustającą chęcią poszukiwania znaleźli sobie miejsce w środowisku, w społeczeństwie i w świecie.

Innowacyjność leżała w jej naturze. Z zasady nie ufała prawdom objawionym, była wrogiem akademickiej scholastyki. Czy to w językoznawczych badaniach kontrastywnych, czy w tworzeniu teorii przekładowych i natychmiastowym wcielaniu ich w życie, zawsze szukała nowych, śmiałych rozwiązań, oryginalnych asocjacji, twórczych pomysłów. Zaskakiwała nie tylko młodszych, ale czasem również i starszych kolegów, często bezradnych czy skonsternowanych wobec jej nieograniczonej kreatywności, nigdy niezaspokojonej, ciągle świeżej, spontanicznej ciekawości świata i nieokiełznanej potrzeby odkrywania nowych możliwości rozwoju.

Nie tylko kształciła potrzebne kadry, promując rekordowe ilości magistrów, ale też niejednokrotnie z własnej inicjatywy szukała im pracy, pośredniczyła w kontaktach zawodowych, aktywnie śledziła losy swoich wychowanków. Była dla nich wielkim autorytetem, a czasem nawet wyrocznią, mimo że traktowała ich po partnersku i od razu rzucała na głęboką wodę, przekonując, że tłumaczy się nie do szuflady, ale po to, żeby publikować, a swoje nawet najskromniejsze przemyślenia trzeba jak najszybciej poddać pod osąd szerszego grona, zabierając głos na konferencjach naukowych, które zawsze, kiedy tylko mogła, otwierała dla studentów, godnie prezentujących swoje komunikaty obok referatów utytułowanych starszych kolegów.

Robiła wszystko, by uczelnie, z którymi pozostawała związana, nie były samotnymi wyspami czy wieżami z kości słoniowej. Osobiście wprowadzała swoich wychowanków wszędzie tam, gdzie się coś działo w mieście czy w regionie, by na zasadzie naczyń połączonych mogli brać i dawać: uczyć się i od razu weryfikować swoje umiejętności w praktyce, włączając się do żywego nurtu wydarzeń jako pełnoprawni partnerzy-stażyści, początkujący profesjonaliści szukający własnej drogi stosownie do zmiennych wymagań rzeczywistości. Uświadamiała im, że to, co już zdobyli i co mogą pogłębić, jak choćby dobra znajomość języków obcych, stanowi kapitał, który będzie procentował tylko wtedy, gdy się go od razu zainwestuje. Była kopalnią informacji o wydarzeniach kulturalnych, ale też jak najlepszy manager, mimo pozornego roztargnienia, zawsze dysponowała praktyczną wiedzą o możliwościach współpracy, publikacji czy wyjazdów

i znakomicie orientowała się w strukturze organizacyjnej instytucji zarządzających kulturą w Polsce i za granicą. Cierpliwie i z humorem nawiązywała kontakty ze wszystkimi możliwymi sponsorami czy kompetentnymi urzędnikami, którzy stali na drodze do uzyskiwania stypendiów (obecnych grantów). Nie byli oni dla niej śrubkami w mechanizmie, lecz życzliwymi ludźmi. Jeśli nie trafiały do nich argumenty, pozostawał jeszcze urok osobisty, upór, wytrwałość i żelazna konsekwencja – wiadomo było, że Jadwiga łatwo nie ustąpi.

Utrzymywała czynne kontakty z wieloma uczelniami, wykładając i organizując nowe kierunki, ale przede wszystkim przerzucając mosty między różnymi dyscyplinami. Wierna przez cały okres aktywności zawodowej Polskiej Akademii Nauk, z tego matecznika hermetycznej wiedzy wyszła w świat, by działać. Od kiedy związała się z iberystyką, robiła wszystko, by przed tym kierunkiem otworzyć jak najszersze perspektywy rozwoju. Swobodnie poruszała się po terenie Ameryki Łacińskiej, a Półwysep Iberyjski zawsze postrzegała jako wielojęzyczny tygiel kulturowy, z ogromną sympatią promując znajomość mniejszościowych języków – galicyjskiego i katalońskiego. Wreszcie jej otwarcie na świat w sposób naturalny osiągnęło etap kosmopolityczny i nadszedł moment przekroczenia iberyjskiego kręgu.

Jej ukochanym dzieckiem pozostawał regularny cykl spotkań tłumaczy *Między oryginałem a przekładem*, dziedzictwo, jakie pozostawiła po sobie w postaci corocznych konferencji i ciągłej publikacji. Można powiedzieć, że ta inicjatywa, wspaniale łącząca środowisko teoretyków i praktyków przekładu, stała się ukoronowaniem tendencji komparatystycznych, do których z wyboru czy z konieczności zawsze dążyły studia iberystyczne w Krakowie, od czasów takich światłych mistrzów, protoplastów, protektorów i współpracowników jak Stefania Ciesielska-Borkowska, Zygmunt Czerny, Maria Strzałkowa, Władysław Józef Dobrowolski, Jan Zych, Gabriela Makowiecka, a także Urszula Dąmbska-Prokop, Witold Mańczak, Stanisław Widłak, Piotr Sawicki, Bogdan Piotrowski, Joanna Petry-Mroczkowska, Katarzyna Mroczkowska-Brand, Regina Przybycień, Henryk Siewierski, Anna Kalewska czy wychowanek iberystyki, klasyk Jerzy Styka. Nowe horyzonty wnosili również nasi zagraniczni koledzy:

Ubaldo Cerezo Rubio czy Josep-Antoni Ysern. Równocześnie o koordynację i równowagę sił między językiem hiszpańskim i portugalskim niestrudzenie zabiegała założycielka i długoletnia kierowniczka kierunku Pani Profesor Teresa Eminowicz-Jaśkowska, romanistka z wykształcenia. W końcu język portugalski okrzepł na tyle, że stało się możliwe stworzenie nowego, autonomicznego kierunku, nad którego rozwojem czuwa inny romanista, latynoamerykanista i traduktolog – Jerzy Brzozowski. Wiele z tych osób koleje losów rozproszyły po świecie lub zabrały od nas na zawsze, ale ci, którzy mogli, z entuzjazmem zgłosili swój akces do tomu, którego myślą przewodnią jest hasło stanowiące dewizę życiową Jadwigi: *Zrozumieć język – przetłumaczyć świat – zrozumieć świat*. Tom jest tak różnorodny jak spektrum zainteresowań Pani Profesor, żywo reagującej na wszelkie nowinki, do których natychmiast szukała w swoim zawodowym warsztacie odpowiedniego naukowego narzędzia. Umiejętnie dobierała też ludzi, z którymi tworzyła stałe lub doraźne ekipy do każdego nowego projektu.

Jadwiga żyła przede wszystkim przyszłością i chwilą obecną; przeszłością nie zaprzątała sobie głowy. Nie prowadziła pamiętnika ani skrupulatnych notatek, które teraz pozwoliłyby odtworzyć precyzyjnie trajektorię jej intelektualnych przygód, niezliczonych spotkań, słynnych *tertulii*, wizyt dziesiątek czy setek gości zagranicznych, których sprowadzała do Krakowa, Katowic, Częstochowy, Bielska-Białej. Jej życie było jak kolorowa mozaika zdobiąca okładkę tego tomu – barwne, niebanalne, składające się z licznych, na pozór odległych, a jednak misternie dopasowanych do siebie elementów, tworzących harmonijną, optymistycznie nastrajającą całość.

Po śmierci Pani Profesor Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej ukazało się wiele nekrologów pełnych ciepłych słów o tej wyjątkowej osobie. Mnie trudno jest myśleć o Jadwidze jako o nieobecnej. Wpoiła w nas czujność i wyznaczyła ambitne cele, którym teraz nie potrafiłaby sprostać nawet największa ekipa ekspertów od strategii rozwoju szkolnictwa wyższego, tonących w biurokratycznych procedurach. Jadwidze nie były potrzebne takie gwaranty obiektywności. Wystarczyła zwykła ludzka uczciwość, nieograniczona kreatywność,

niezmordowana pracowitość i ta szczególna dzielność, która – połączona z niespotykaną empatią i szczerą wiarą w ludzi – zadecydowała o jej niepowtarzalności. Jadwiga była darem. Po jej odejściu wszyscy – jej wychowankowie, przyjaciele, koledzy – musimy zadbać o to, by go nie zaprzepaścić.

Maria Filipowicz-Rudek
Uniwersytet Jagielloński

Kalendarium życia

O nieustającym dialogu między Don Kichotem a Sancho Panzą

> – Mówię tedy – ciągnął Sancho – że w pewnej miejscowości Estremadury żył koziarz, chciałem rzec, ten który kóz strzeże, i pasterz ów, czyli koziarz, jak moja gadka mówi, zwał się Lope Ruiz; ów Lope Ruiz zakochał się w pewnej pasterce zwanej Torralba; ta pasterka, zwana Torralba, była córką bogatego bacy; ten bogaty baca…
> – Jeżeli w ten sposób będziesz opowiadał twą historię, powtarzając dwa razy to samo, nie skończysz i przez dwa dni. Gadaj więc porządnie i opowiadaj jak człek rozsądny albo nie gadaj wcale.
> – W ten sposób, jak ja gadam – odpowiedział Sancho – opowiadają się w mojej ziemi wszystkie gadki, nie umiem opowiadać inaczej i nie przystoi jegomości żądać, abym nowe zwyczaje wprowadzał.
>
> Miguel de Cervantes Saavedra,
> *Don Kichote*, t. 1, tłum. A. L. i Z. Czerny,
> Warszawa 1986.

Kiedy rozpoczynałam przygotowywanie kalendarium życia Pani Profesor Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej, jako jej najdłuższa stażem

i najbliższa uczennica, a zarazem współpracowniczka, miało ono stanowić część księgi pamiątkowej dedykowanej jej przez kolegów iberystów z okazji 78. urodzin. Niestety, długa i ciężka choroba, którą znosiła z uśmiechem i jak zwykle w wirze pracy, nie pozwoliła jej doczekać tego, ważnego przede wszystkim dla nas, uczniów i przyjaciół, momentu. Odeszła 21 września 2009 roku i spoczęła w rodzinnym grobie w położonym około 50 km na południe od Krakowa Szczyrzycu. Kalendarium będzie miało zatem charakter wspomnieniowy, zaś tom artykułów niech stanie się hołdem i darem wdzięczności złożonym Pani Profesor, na Jej wyraźne życzenie poufale nazywanej przez kolegów Jadwigą, za wszystkie spędzone z Nią chwile. Żadna bowiem z tych chwil nie była straconą.

Jadwiga Konieczna urodziła się w Płocku 1 stycznia 1932 roku jako drugie z pięciorga dzieci Marii z Gębików i Bronisława Koniecznego. Pierwsza córka Janina umarła tuż po urodzeniu. Ojciec, oficer Wojska Polskiego, był postacią niezwykłą, na miarę tego szczególnie trudnego dla Polski XX stulecia. Koleje własnego losu i niełatwą drogę kariery Bronisław Konieczny opisuje pasjonująco i z dużym literackim talentem we wspomnieniach zatytułowanych *Moje życie w mundurze. Czasy narodzin i upadku II Rzeczypospolitej*, przelanych na papier częściowo w obozie jenieckim w czasie II wojny światowej, częściowo zaś już po wojnie i wydanych staraniem rodziny w roku 2005, nakładem Księgarni Akademickiej w Krakowie. Lektura tych wspomnień pozwala przypuszczać, że nadzwyczajna postawa i siła życiowa ojca udzielić się musiała wszystkim jego dzieciom, każde z nich bowiem z zapałem i sukcesem poświęciło się realizacji swojego zawodowego powołania: Jadwiga Konieczna-Twardzikowa jako wybitna polonistka i iberystka, Leszek Konieczny jako zasłużony biochemik, profesor w Katedrze Biochemii Lekarskiej Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Zygmunt Konieczny jako legendarny kompozytor muzyki teatralnej i filmowej, związany z krakowską Piwnicą pod Baranami, a najmłodsza z rodzeństwa Anna Konieczna – jako orientalistka, tłumaczka języka arabskiego.

Jadwiga Konieczna maturę zdaje w szczyrzyckim liceum w maju 1949 roku i kilka miesięcy później rozpoczyna studia polonistyczne

na Uniwersytecie Jagiellońskim. Niewielkie zdjęcie załączone do ankiety kandydatki na studia przedstawia jasnowłosą dziewczynę, poważną i skupioną, z tak charakterystycznym dla późniejszej Pani Profesor grymasem, zdradzającym upór, wytrwałość i buntowniczość. Zdumiewa liczba języków, jakich znajomość, choćby podstawową, deklaruje w tejże ankiecie – biegle angielski, słabiej niemiecki, francuski, łacinę i rosyjski – szczególnie jeśli uświadomimy sobie opisywaną przez ojca w pamiętnikach dramatyczną sytuację finansową rodziny w czasie okupacji i tuż po niej.

W latach studenckich Jadwiga Konieczna działa w Kole Naukowym Językoznawców, a w roku 1954 broni pracę magisterską pt. *Ogólna charakterystyka związków i szeregów w zdaniu w gwarach w zestawieniu z ich zasobem w polskim języku literackim*, napisaną pod kierunkiem wybitnego językoznawcy profesora Zenona Klemensiewicza, który w recenzji chwali magistrantkę za doskonałą znajomość polszczyzny, wrażliwość na swoistość zjawisk językowych, a także dużą pracowitość i dokładność. Te cechy przydadzą się w pracy naukowej i tłumaczeniowej, która później stanie się drugą, choć właściwie wydaje się, że pierwszą w osobistej hierarchii, pasją Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej. Za namową profesora Klemensiewicza rozpoczyna ona pracę w Polskiej Akademii Nauk w Pracowni Składni Historycznej (od 1973 roku zintegrowanej z Instytutem Języka Polskiego PAN), z którą związana jest do emerytury. Tam też dokonują się kolejne etapy jej kariery naukowej wyznaczane rozprawami: doktorską *Zdania rozwijające w polskim systemie opozycji hipotaktycznych* [1971] oraz habilitacyjną *Kategoria przypadka rzeczownika hiszpańskiego w polskiej analizie kontrastywnej* [1994].

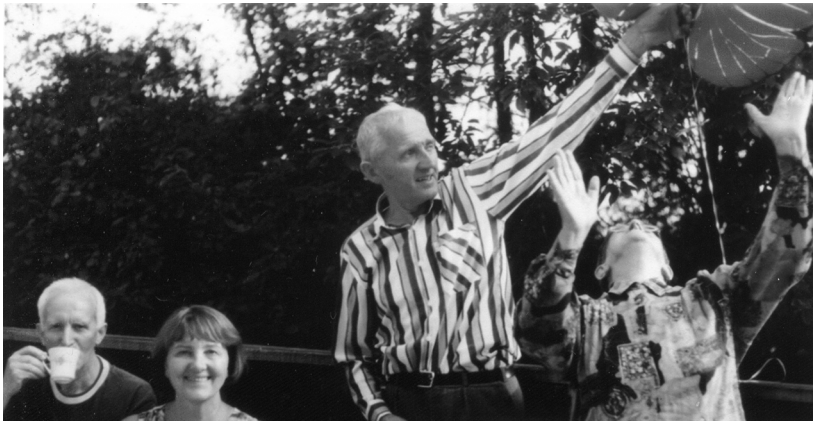
Ta ostatnia praca, zdradzająca już kastylijskie zainteresowania Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej, ukazuje się także w języku Cervantesa. W rzeczywistości jej fascynacja językiem i kulturą Hiszpanii jest o wiele wcześniejsza. Podjęte na własną rękę już w latach 60. studia, wzbogacane potem częstymi wyjazdami naukowymi do Hiszpanii, a w późniejszym okresie życia także do Ameryki Łacińskiej, owocują w 1971 roku publikacją w Wydawnictwie Literackim przekładu zbioru opowiadań chilijskiego prozaika Manuela Rojasa *Człowiek*

z różą. Książka ta zapoczątkowuje jej intensywną odtąd działalność jako tłumaczki i popularyzatorki literatury Hiszpanii i Ameryki Łacińskiej, której to pasji pozostanie wierna do ostatnich dni, zarówno jako autorka przekładów, jak i genialna animatorka i koordynatorka wielu tłumaczeń studenckich. Przekłady publikuje przede wszystkim w zasłużonym na polu przyswajania kulturze polskiej klasycznej literatury hiszpańsko- i portugalskojęzycznej Wydawnictwie Literackim, od lat 90. zaś w Księgarni Akademickiej, a także na łamach *Przekroju*, *Literatury na świecie* czy *Dekady Literackiej*. Jako tłumaczkę najlepiej charakteryzowało ją to, że podejmowała zawsze najtrudniejsze wyzwania przekładowe, prawdziwą przyjemność znajdując w tekstach hermetycznych kulturowo lub erudycyjnie, takich, w których kreatywność tłumacza z trudem znajdywała granice.

Przekład, owo „najgłębsze z możliwych", jak mówiła, obcowanie z literaturą piękną i językiem, prowadzi także do poszerzenia jej naukowych zainteresowań – z jednej strony w kierunku językoznawstwa kontrastywnego polsko-hiszpańskiego, z drugiej zaś w kierunku raczkującego dopiero w Polsce przekładoznawstwa, w której to dziedzinie ma znaczne osiągnięcia. Dużo publikuje w ramach obu tych dyscyplin w kraju i za granicą. W 1976 roku, równolegle z działalnością w PAN, podejmuje pracę jako hispanistka w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, początkowo tylko dorywczo, a od 1982 roku na etacie adiunkta. Jej zajęcia z gramatyki opisowej języka hiszpańskiego, ale przede wszystkim oblegane seminaria przekładoznawcze natychmiast zyskują rangę kultowych. Niełatwo dziś powiedzieć, co decydowało o ich szczególnej atrakcyjności – czy niekonwencjonalny sposób prowadzenia, polegający na gorącej dyskusji z magistrantami wokół ich własnych przekładów, podsycanej słynną frazą prowadzącej: „Lubię, kiedy się ze mną nie zgadzacie", czy szczególny szacunek, zaufanie i uwaga okazywane całej grupie i każdemu studentowi z osobna, czy może otwarta formuła tych zajęć, na które Pani Profesor zwykła zapraszać wybitne osobowości, znanych tłumaczy, badaczy, pisarzy i krytyków literackich, często z krajów hiszpańskojęzycznych, ale nie tylko. Część akademicka była zawsze wstępem do bardziej kameralnych spotkań,

Dzieciństwo w Szczyrzycu

W dniu ślubu z Wacławem Twardzikiem (z lewej ojciec Bronisław Konieczny)



Z ukochanym rodzeństwem, od lewej: Zygmunt, Hanka i Leszek

Profesor Twardzikowa w akcji…

nazywanych przez prowadzącą z hiszpańska „tertuliami", które to odbywały się przeważnie w zaprzyjaźnionej Kawiarni Literackiej na ulicy Kanoniczej. Wówczas, przy herbacie, studenci mogli swobodnie porozmawiać z gościem o wszystkim, skonsultować swoje plany naukowe czy po prostu otrzeć się o żywą kulturę. Często dochodziło do zawiązania kontaktów, które owocowały wyjazdami do Hiszpanii czy Ameryki Łacińskiej. Trudno przecenić wagę takich spotkań w czasach, kiedy wyprawa taka nie była możliwa z wielu powodów, choćby ekonomicznych, a pojedyncze egzemplarze książek i prasy hiszpańskojęzycznej, przywożone i udostępniane szczodrze studentom przez Panią Profesor, przekazywało się z rąk do rąk, nie wspominając już o tym, że możliwość swobodnej rozmowy ze znanym hiszpańskim intelektualistą w Polsce wydawała się szczytem marzeń. Profesor Konieczna-Twardzikowa zdawała sobie doskonale sprawę, jak ważny dla podopiecznego jest wyjazd do kraju, którego język i kulturę studiuje. Znana jest z tego, że walczyła jak lew o taką możliwość dla każdego podopiecznego, nawet tego najmniej rokującego, w słusznym przekonaniu, że właśnie takiemu wyjazd najbardziej się przyda.

W 1994 roku podjęła jedną ze swych najważniejszych, jak się wydaje, inicjatyw naukowych, inaugurując w Krakowie coroczne wiosenne spotkania tłumaczy i specjalistów z dziedziny przekładoznawstwa, owocujące do dziś coroczną publikacją tomów *Między oryginałem a przekładem*, które są obecnie najdłużej ukazującym się pismem przekładoznawczym w Polsce, skupiającym niezmiennie czołówkę polskich badaczy przekładu. Wśród najważniejszych celów konferencji znajdowały się: wymiana poglądów i informacji naukowej w środowisku oraz jego konsolidacja, a także rodzaj oryginalnej autoprezentacji własnych dokonań. Nieodłączny element sympozjum i tomu, będącego jego pokłosiem, stanowiły bowiem tak zwane komunikaty studenckie, minireferaty rozwijające krótko jeden z problemów przekładów literackich ich autorów, niejednokrotnie promujące także i sam przekład, a co za tym idzie – również nieznaną szerzej współczesną literaturę hiszpańskojęzyczną. Do legendy przeszła także oprawa corocznych sympozjów przekładowych, na których nad przestrzeganiem przez referentów dyscypliny czasowej czuwano w bardzo

oryginalny sposób, za każdym razem inny. Pozwalało to nie tylko zapanować nad sprawnym przebiegiem obrad, ale przede wszystkim wytworzyć przyjazną atmosferę i poczucie wspólnoty działania. Na przykład podczas drugiego sympozjum *Przekład, jego tworzenie się i wpływ* [1995], któremu impuls dała refleksja przekładoznawcza wiktoriańskiego pisarza Thomasa Carlyle'a zawarta w jego *Sartorze Resartusie*, czyli *Krawcu skrojonym na nowo*, niezdyscyplinowanych mówców do porządku przywoływali studenci wchodzący w coraz to nowych, wymyślnych nakryciach głowy, ku zachwytowi zgromadzonych. Innym razem, kiedy myśl przewodnią sympozjum: *Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?* [1996], zainspirowała wielość relacji przekładowych w *Don Kichocie* Cervantesa, nazbyt wymownych referentów monitowała garść suchej pszenicy, podczas gdy karni mogli uraczyć się garścią rodzynek, stosownie do zapłaty, jaką za przekład na kastylski dotyczących Don Kichota papierów – autorstwa Sidi Hameta Ben Engeli, historyka arabskiego – otrzymał ich tłumacz, hispanizujący Maur.

Doktoranci Pani Profesor, a pośród nich także pisząca te słowa, angażowali się nie tylko w organizację sympozjów, ale zobowiązani byli również do współtworzenia prowadzonych przez nią seminariów magisterskich, dzięki czemu cotygodniowe spotkania stawały się zawsze prawdziwą wielopokoleniową grupą roboczą, kuźnią oryginalnych idei, prawdziwym warsztatem twórczego myślenia. Ich owoce stanowiły nie tylko wspomniane komunikaty i zawsze nowatorskie, choć tak liczne, prace magisterskie (warto uświadomić sobie, że profesor Konieczna-Twardzikowa tylko w latach 1982-2000 na jagiellońskiej iberystyce wypromowała 78 magistrów), ale też często publikacje własnych przekładów, czasem we współpracy z wydawnictwami, jak to było w przypadku *Antologii współczesnych opowiadań hiszpańskich*, wydanej przez Świat Literacki w 1997 roku, albo z czasopismami (*Dekada Literacka*, *Fa-Art*), niekiedy zaś własnym sumptem, w postaci rozdawanego przy wielu okazjach pisma ulotnego *Markada Kitajewska*, nazwanego tak od imienia i nazwiska powielającego go kserokopisty. W ten sposób Pani Profesor uczyła młodych tłumaczy nie tylko profesjonalizmu i kreatywności, lecz przede wszystkim

pasji, niezbędnej w każdym twórczym zawodzie. Bez cienia patosu, na który Jadwiga – jak się wyraziła jedna z jej najbliższych uczennic i współpracowniczek – zaraz bojowo by prychała, można powiedzieć, że wychowywała ona obywateli świadomych podejmowanej w życiu zawodowej misji i związanej z nią odpowiedzialności. Swoją osobistą postawą uczyła solidarności, zawsze mądrze pouczając wychowanków, kiedy błądzili, i wspierając ich w każdej, nawet trudnej dla niej samej sytuacji. Zadziwiająca była łatwość, z jaką jej przesłanie docierało do uczniów, i moc, z jaką trwa ono w nich do dzisiaj.

Na niwie przekładoznawczej profesor Jadwiga Konieczna-Twardzikowa jest twórcą oryginalnej koncepcji metodologicznej i teoretycznej, zrodzonej jako naturalny efekt jej długoletnich doświadczeń tłumaczki i dydaktyka przekładu, której ostatecznym celem było dążenie do konsolidacji oraz usamodzielnienia się nauki o przekładzie i, co za tym idzie, wyswobodzenia jej spod biegunowej jurysdykcji, z jednej strony językoznawczej, z drugiej zaś literaturoznawczej. Koncepcja owa, nazwana przez Jadwigę Konieczną-Twardzikową „koncepcją analizy subiektywnej", oparta była na przekonaniu, że jedną z bardziej owocnych dróg metodologii badań przekładoznawczych wiodących ku autonomii tej nauki jest refleksja osadzona bezpośrednio w analizie własnego przekładu, ze świadomością jego prymarności. Ważny na pewnym etapie krystalizowania się tej koncepcji był *Mały lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny* Stanisława Barańczaka [1992]. Jego metoda, nazywana przez Jadwigę Konieczną-Twardzikową „barańczakowaniem", polega przecież także na pozbawionym fałszywej skromności eksponowaniu własnej kreatywności, na autoanalizie etapów krystalizowania się własnych strategii przekładowych, na genialnych, odkrywczych uogólnieniach dotyczących nie tylko samego przekładu, lecz także branej na warsztat literatury, wreszcie na nieubłaganym wzywaniu czytelnika do dialogu. Barańczak, poeta i badacz literatury, z natury rzeczy zawęża jednak pole swoich oddziaływań przede wszystkim do mowy wiązanej, do czysto literackich uwarunkowań przekładu. Ujęcie profesor Koniecznej-Twardzikowej, stawiając kreatywność własnego tłumaczenia w centrum uwagi, otwiera się natomiast nie tylko na wszystkie

gatunki literackie, ale także i inne dziedziny sztuki czy komunikacji znakowej (jak np. film, plastyka, Internet, reklama), a wykraczając poza wyzwania tekstowe relacji oryginał–przekład, wydobywa zakorzenioną w konkretnym tekście kultury problematykę wielości interesujących kontekstów przekładu – historycznego, społecznego czy teoretycznego. Ten ostatni aspekt znajdzie wyraz w dwóch książkach Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej: *Oryginał wzbogacony o przekład* [2002] oraz *Przekład JEST* [2003], obu wydanych w wersjach dwujęzycznych, polskiej i hiszpańskiej, w których wykłada ona teoretyczne podstawy wspomnianej „koncepcji analizy subiektywnej", rozwijając przy tym kontrowersyjną dla wielu ideę pantranslatyzmu, przekonania o tym, że wszystko jest przekładem, stanowiącą binarną opozycję do z gruntu obcego autorce solipsyzmu lingwistycznego, dowodzącego ułomności lub niemożności wszelkiej komunikacji, nawet w obrębie tego samego języka. Pierwsza z tych pozycji w sposób niezwykle oryginalny tropi wielość relacji przekładowych w *Don Kichocie* Cervantesa, stereotypowo uznawanym za książkę znaną, choć zdaniem autorki paradoksalnie nieczytaną. Tymczasem studium z perspektywy translatorskiej wskazuje, jak pisze autorka, na „multimedialność *Don Kichota* Cervantesa w sensie odpowiadania wymogom współczesnego odbiorcy. Wymaga mianowicie partycypacji odbiorcy, także w sensie kreatywności" [Konieczna-Twardzikowa, 2002: 9]. Nieustająca świadoma gra Cervantesa z odbiorcą, wzywanym do przyjęcia postawy interpretatora-tłumacza, prowokuje do nazwania najsłynniejszej jego powieści „oryginałem wzbogaconym o przekład". To ostatnie pojęcie, komplikujące przyjętą powszechnie relację oryginału i przekładu, okazało się niezwykle nośne w odniesieniu do wszelkiej aktywności przekładowej. We wspomnianej wyżej książce *Przekład JEST* Jadwiga Konieczna-Twardzikowa lansuje dyskusyjną, jak sama przyznaje, tezę o „autonomii przekładu w bezpośrednim ukierunkowaniu do oryginału". Autorka, podejmując dyskusję z istniejącą w teorii przekładu klasyczną dychotomią strategii przekładowych adaptacja–egzotyzacja, proponuje odmienną fokalizację zjawiska strategii, mianowicie podjęcie go z perspektywy kreatywności oraz uznanie przekładu za autonomiczny tekst wchodzący

w dialog z oryginałem poprzez osobę tłumacza (drugiego autora), który wypełnia zawartą w oryginale stałą pustych miejsc czasu i przestrzeni, przy czym dialog ów rozwija się na cztery sposoby (zewnętrzny, sugerowany, sprowokowany lub przemilczany) w zależności od stopnia, w jakim oryginał domaga się od przekładu kreatywności. W zarysowanej powyżej „koncepcji analizy subiektywnej" instancja tłumacza jest kluczowa, bowiem, jak twierdzi w innym tekście jej autorka: „Analiza przekładu literackiego «cudzego» pozwala na stereotyp «unicestwienia tłumacza»" [Konieczna-Twardzikowa, 2000: 121], to zaś prowadzi do zanegowania autonomii przekładu i uznania go za kopię oryginału. Tymczasem zdaniem Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej „tekst literacki tłumaczony nie będąc kopią oryginału – która istnieje tylko przez oryginał – staje się utworem nowym, który istnieje TEŻ tylko w relacji z oryginałem, ale ta relacja jest NOWA, pojawia się w momencie zaistnienia przekładu, nie jest powtórzeniem żadnej z relacji oryginału" [Konieczna-Twardzikowa, 2003: 38].

Swoje oryginalne ujęcie upowszechnia autorka także w wielu artykułach w Polsce i za granicą, w ostatnich latach życia dużo podróżując z wykładami po krajach hiszpańskojęzycznych. Najpełniejszą jednak realizację znajduje owa koncepcja w promowanych przez lata pracach magisterskich, najpierw na Uniwersytecie Jagiellońskim, potem zaś na Uniwersytecie Śląskim, na którym uzyskuje tytuł profesora nadzwyczajnego (1996) oraz zwyczajnego (2003). Połowa lat 90. stanowi niezwykle owocny okres w życiu profesor Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej – to czas wzmożonej pracy dydaktycznej i organizacyjnej jako współorganizatorki specjalizacji hispanistycznej na Uniwersytecie Śląskim, w Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej oraz w Akademii Polonijnej w Częstochowie. Temu ostatniemu dziełu poświęciła wiele czasu i wysiłku, wypracowując specyficzny, dostosowany do miejsca, potrzeb i wyzwań przyszłości kształt powoływanych do życia kierunków, kompletując oddaną kadrę i w każdym z tych miejsc pozostawiając niepowtarzalny ślad swojej oryginalnej osobowości.

Postać i myśl profesor Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej pozostanie w pamięci wdzięcznych uczniów i przyjaciół tak długo, jak

długo nie zgaśnie odwieczny dialog pomiędzy Don Kichotem a jego giermkiem Sancho Panzą, dialog między nieodpornym na ciosy i stale dziwiącym się światu szaleństwem a pełną mocy, wiary i uporu prostotą. Jadwiga była szczęśliwą posiadaczką wielu powszechnie pożądanych cnót, przede wszystkim mądrości, odwagi i sprawiedliwości, oprócz tego miała w sobie jeszcze coś wyjątkowego i rzadkiego, była osobą prowokującą nieustający dialog z otoczeniem, osobą, która stale zaskakiwała, nawet tych, którzy znali ją od zawsze, osobą, obok której nikt nie mógł przejść obojętnie. Jeden z jej ulubionych współczesnych hiszpańskich prozaików Antonio Muñoz Molina pisał o jej ukochanej książce: „w *Don Kichocie* nic nigdy nie jest takie, jakim się wydaje, jak zdecydowały autorytety". Z Jadwigą jest podobnie, jestem głęboko przekonana, że dialog z nią dopiero się rozkręca.

Bibliografia

Konieczna-Twardzikowa, J. (2000), „Kreatywność w perspektywie własnego przekładu", w: Dąmbska-Prokop, U. (red.), *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Wydawnictwo Edukator, Częstochowa.

Konieczna-Twardzikowa, J. (2002), *Oryginał wzbogacony o przekład. El original enriquecido por la traducción*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice.

Konieczna-Twardzikowa, J. (2003), *Przekład JEST. La traducción ES*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice.

Przegląd ważniejszych publikacji Profesor Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej

Książki

Kategoria przypadka rzeczownika hiszpańskiego w polskiej analizie kontrastywnej, Polska Akademia Nauk, Instytut Języka Polskiego, Kraków 1992.

La categoría del caso en el sustantivo español: un análisis contrastivo desde la perspectiva polaca, Universitas, Kraków 1993.

Oryginał wzbogacony o przekład. El original enriquecido por la traducción, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2002.

Przekład JEST. La traducción ES, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2003.

Gramatyka kontrastywna – gramatyka między stereotypami. Grámatica contrastiva – gramática entre estereotipos, Wydawnictwo Edukator, Częstochowa 2005.

Redakcja publikacji zbiorowych

Między oryginałem a przekładem, t. 1: *Czy istnieje teoria przekładu?*, Universitas, Kraków 1995.

Między oryginałem a przekładem, t. 2: *Przekład, jego tworzenie się i wpływ*, Universitas, Kraków 1996.

Między oryginałem a przekładem, t. 3: *Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?*, Universitas, Kraków 1997.

Między oryginałem a przekładem, t. 4: *Literatura polska w przekładzie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1998.

Między oryginałem a przekładem, t. 5: *Na początku był przekład*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999.

Między oryginałem a przekładem, t. 6: *Przekład jako promocja literatury*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000.

Między oryginałem a przekładem, t. 7: *Radość tłumaczenia. Przekład jako wzbogacenie kultury rodzimej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002.

Między oryginałem a przekładem, t. 8: *Stereotyp a przekład*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003.

Między oryginałem a przekładem, t. 9: *Czy istnieją szkoły przekładu w Polsce?*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

Między oryginałem a przekładem, t. 10: *Między tekstem a obrazem. Przekład a telewizja, reklama, teatr, film, komiks, Internet*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.

Między oryginałem a przekładem, t. 11: *Nieznane w przekładzie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2006.

Między oryginałem a przekładem, t. 12: *Głos i dźwięk w przekładzie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.

Między oryginałem a przekładem, t. 13: *Poczucie humoru a przekład*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Artykuły w pracach zbiorowych

La realización superficial del sujeto en español, polaco, inglés (współautorstwo z José Enrique Gargallo Gil), *Actas del Primer Congreso de Lingüística Aplicada*, Murcia 1983, s. 229-234.

Galdós – problema de lo introducible, *Actas del tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, t. 1, Las Palmas 1989, s. 229-232.

Un problema del antecedente en español. Un análisis contrastivo polaco, *Actas del Congreso de la Sociedad Española de Lingüística*, t. 1, Tenerife 1990, s. 563-567.

¿Neutralización del género o del caso? Un análisis contrastivo polaco, *Actas del III Congreso Internacional de El Español en América*, Valladolid 1991, t. 2, s. 1023-1028.

Los polacos en Miau. Problemática de la traducción del estereotipo, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, t. 1, Las Palmas 1995, s. 209-213.

Un problema del antecedente en español. Un análisis contrastivo polaco, *Actas del Congreso de la Sociedad Española de Lingüística*, t. 1, Madrid 1990, s. 568-577.

Problema de lo intraducible en Miau *de Galdós*, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, t. 2, Las Palmas 1993, s. 87-91.

La categoría del caso del sustantivo español. Un análisis contrastivo polaco, *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, t. 1, Santiago de Compostela 1997, s. 109-117.

Algunos aspectos del español como lengua extranjera respecto a la lengua polaca, *Lengua y cultura en la enseñanza del español a extranjeros. Actas del VII Congreso de ASELE*, Cuenca 1998, s. 285-290.

¿Es el Quijote una traducción?, *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Menorca 1998, s. 265-275.

Español como lengua extranjera: ¿para una lengua x? o/y ¿desde una lengua x?, *Español como lengua extranjera, enfoque comunicativo y gramática. Actas del IX Congreso Internacional de ASELE*, Santiago de Compostela 1999, s. 561-566.

El coasignador pronominal del caso español en el discurso literario de B. Pérez Galdós vs. el discurso lingüístico de E. Alarcos Llorach desde la perspectiva contrastiva, *Nuevas perspectivas en la enseñanza del español como lengua extranjera. Actas del X Congreso Internacional de ASELE*, t. 1, Cádiz 2000, s. 385-390.

Multiplicidad del español desde la perspectiva de la traducción frente a una lengua homogénea (współautorstwo z Marią Paulą Malinowski Rubio), *La linguística aplicada a finales del siglo XX. Ensayos y propuestas*, t. 2, Alcalá 2001, s. 815-818.

El español, ¿lengua del mestizaje didáctico e intraculturalidad?, *El español, lengua del mestizaje y la Interculturalidad. Actas del XIII Congreso de ASELE*, Murcia 2003, s. 491-499.

Artykuły w czasopismach

Ferdydurkizm w Ameryce, „Literatura na świecie" (Warszawa) 1976, nr 9.

O dywersyfikacji kontrastywnie, „Polonica" (Kraków) 1976, t. 2.

La categoría del caso en la lengua española desde la óptica polaca, „Estudios Hispánicos" 1988, nr 1, s. 209-214.

El cuerpo desnudo de Mariana Pineda. Sobre la traducción de un documento literario de la II República – a propósito de La muerte de García Lorca *de José Antonio Rial*, „Romanica Vratislaviensia" (Wrocław) 1989, 32, s. 135-141.

Sobre el aspecto bilingüe de Recuento *de Luis Goytisolo, desde la perspectiva de la traducción polaca*, „Cuadernos de traducción e interpretación" (Barcelona) 1989-1991, nr 11-12, s. 31-35.

El clítico en su uso con el pronombre relativo. Un análisis contrastivo desde la perspectiva polaca, „Estudios Hispánicos" (Wrocław) 1995, nr 4, s. 117-125.

Czy Don Kichote jest przekładem?, „Studia o przekładzie" (Katowice) 1998, nr 8: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne*, s. 195-207.

Czy Don Kichote jest krytyką? Krytyka literacka jako przekład, „Studia o przekładzie" (Katowice) 1999, nr 9: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, s. 159-166.

¿Es el Quijote una crítica? La crítica literaria como traducción, „Anales cervantinos" (Madrid) 1999, t. 35, s. 239-246.

¿Es el Quijote una traducción?, „Pensamiento y cultura" (Chía) 1999, nr 2, s. 181-190.

¿El gènere animat/personal divideix o uneix les llengües? (współautorstwo z Rafałem L. Górskim, Georgim Minczewem, Montserratem Pruną i Mercaderem), „Estudios Hispánicos" (Wrocław) 1999, nr 7, s. 21-32.

Los Sanfermines ´96 desde la perspectiva de la teoría de la traducción: La relación entre el concepto del original y el de la traducción en base de la imagen televisiva, "Estudios Hispánicos", (Wrocław), n. 7, 1999, s. 159-166.

El caso del caso. Transcategorización en el paradigma casual del sustantivo español y catalán. La lección de La lección (współautorstwo z Montserratem Pruną i Mercaderem), „Bulletin de la Société Polonaise de Linguistique" (Warszawa) 2000, fasc. 56, s. 125-133.

Recenzje

Gutierrez Araus, M. L., *Las estructuras sintácticas del español actual*, Madrid 1978, [recenzja w:] „Polonica" (Kraków) 1989, nr 11.

Quilis, A., *La concordancia gramatical en la lengua española hablada en Madrid*, Madrid 1984, [recenzja w:] „Socjolingwistyka" (Kraków) 1988, nr 8.

Enríquez, E.-V., *El pronombre personal sujeto en la lengua española hablada en Madrid*, Madrid 1984, [recenzja w:] „Socjolingwistyka" (Kraków) 1988, nr 8.

VV.AA., *Los pronombres le, la, lo y sus plurales en la lengua española hablada en Madrid*, Madrid 1984, [recenzja w:] „Socjolingwistyka" (Kraków) 1988, nr 8.

Przekłady

Manuel Rojas, *Człowiek z różą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.
Luis Goytisolo-Gay, *Okolice*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1972.
Pablo Armando Fernández, *Pożegnanie dzieciństwa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
Eduardo Mendicutti, *Zielony Wiatr*, „Przekrój" (Kraków) 1973, nr 1477.
Rogelio Ferreira, *O dziewiątej*, „Przekrój" (Kraków) 1975, nr 1579.
Armando Leiva, *Dziwny flirt*, „Przekrój" (Kraków) 1975, nr 1590.
Eduardo Mallea, *Zieleń wszystka zginie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
Virgilio Piñeira, *Bal* oraz *Zimne opowiadania*, „Literatura na świecie" (Warszawa) 1976, nr 9.
Humberto Rodríguez Tomeu, *Skarb*, „Literatura na świecie" (Warszawa) 1976, nr 9.
Pío Baroja, *Medium*, „Przekrój" (Kraków) 1977, nr 1663.
Manuel Cofiño, *Ostatnia kobieta, najbliższa walka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
Benito Pérez Galdós, *Zjawa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
Enrique Serpa, *Nienawiść*, „Kontynenty" (Warszawa) 1979, nr 5.
Juan Goytisolo, *Przyjaciele*, „Literatura na świecie" (Warszawa) 1983, nr 1.
Luis Goytisolo-Gay, *Obrachunki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1985.
José Ramón Sender, *Król i królowa*, Oficyna Literacka, Kraków 1991.
Luis Cernuda, *Oknos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
Manuel Vázquez Montalbán, *Autobiografia generała Franco*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000.
Javier Tomeo, *Zbrodnia czy kryminał w kinie Oriente*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003.
Luis Goytisolo, *Dziennik, dziennik*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.
Javier Tomeo, *Szafot osobisty*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010 (wspólnie z Żanetą Kuryło i Olgą Smolińską).

Sporządziła Maria Filipowicz-Rudek

Piotr Sawicki
Uniwersytet Wrocławski

Trzydzieści lat, parę chwil – nie tylko w Krakowie

Glosa do portretu Jadwigi

W nieopublikowanym rocznicowym opracowaniu *Veinticinco años de estudios hispánicos en Cracovia* [Sawicka, 2000: 6] wśród szeregu nazwisk hispanistów, romanistów, tłumaczy i lektorów, którzy przyczynili się do narodzin krakowskiej iberystyki (Stefania Ciesielska-Borkowska, Maria Strzałkowa, Władysław Józef Dobrowolski, Jan Zych), sprawowali kuratelę nad powstałym w 1975 roku kierunkiem studiów o nazwie filologia hiszpańska (Teresa Eminowicz) bądź podczas okresowych pobytów w Krakowie wspierali ją prowadzonymi przez siebie zajęciami dla studentów (Florian Śmieja, Henryk Ziomek, Gabriela Makowiecka, Luisa Roswell, Andrés Michalski), pojawia się imię Jadwigi, wraz z moim własnym, w następującym kontekście:

> En los años sucesivos, al lado de los lingüistas del propio Departamento de Románicas, Dr. Witold Mańczak i Dr. Stanisław Widłak, empezaron a impartir Clases y llevar seminarios la Dra. Jadwiga Konieczna-Twardzikowa, traductora (…) que se dedica también a la teoría de la traducción y a estudios de lingüística comparada, y el Dr. Piotr Sawicki, profesor de literatura española de la Universidad de Wrocław.

Rzeczywiście – dokładnie przed 30 laty otrzymałem od ówczesnego dyrektora Instytutu Filologii Romańskiej UJ doc. Widłaka propozycję podjęcia dodatkowej pracy w Krakowie, sprowadzającej się w owym letnim semestrze roku akademickiego 1978/1979 głównie do opieki nad grupą studentów pierwszego rocznika, którą „osierociła" po semestrze zimowym powracająca do Madrytu prof. Makowiecka. Miałem doprowadzić jej podopiecznych (byli wśród nich m.in.: Teresa Garbacik, Aleksander Małkiewicz, Elżbieta Starzyk, Jerzy Styka) do magisterium[1]. Pierwszą w historii nowego kierunku pracę magisterską (Elżbiety Starzyk) recenzowała dr Joanna Petry-Mroczkowska (wówczas zatrudniona w krakowskiej WSP), kolejne – dr Jadwiga Konieczna-Twardzikowa (dalej: JK-T), lingwistka i komparatystka z Instytutu Języka Polskiego PAN. Podobnie być miało również w kilku latach następnych (choćby dlatego, że w zakładzie tzw. „małych filologii" brakowało doktora-literaturoznawcy[2]).

W takich oto okolicznościach poznałem osobiście znaną mi dotąd jedynie ze swego dorobku przekładowego Jadwigę (niech mi tu będzie wolno posługiwać się także tą bardziej familijną formą), współpracującą z iberystyką jagiellońską niemal przez cały okres swej aktywności zawodowej, aż po ostatnie lata, kiedy to związała się z kilkoma innymi uczelniami kształcącymi adeptów hispanistyki[3]. Okazją do regularnych, w miarę częstych spotkań były dni, kiedy ja sam uczyłem lub egzaminowałem (często z jej udziałem) naszych wspólnych krakowskich studentów – jej lub moich magistrantów. Moich – do roku 1989, kiedy to podjąłem definitywną decyzję o zaprzestaniu związanej z uciążliwymi dojazdami do Krakowa współpracy dydaktycznej z Uniwersytetem Jagiellońskim, wykonując jeszcze,

---

[1] Dla Teresy Garbacik (która iberystyki nie ukończyła) i dzisiejszego prof. dr. hab. Jerzego Styki był to drugi kierunek studiów.

[2] Pierwszy doktorat z tego zakresu obroniony został dopiero w 1982 roku (przez Teresę Eminowicz), na kolejny (mojego magistranta, a następnie doktoranta Piotra Fornelskiego) trzeba było poczekać dalszych osiem lat, do 1990 roku.

[3] Z Uniwersytetem Śląskim, Akademią Techniczno-Humanistyczną w Bielsku-Białej i Akademią Polonijną w Częstochowie.

niejako „nadprogramowo", ostatnie powierzone mi przez władze Instytutu zadanie. Ono również miało związek z osobą JK-T; dotyczyło jednego z jej ówczesnych magistrantów, którego aroganckie maniery spowodowały odmowę dalszego sprawowania opieki nad finalizowaną przezeń pracą dyplomową. Funkcji patrona tej (skądinąd bardzo dobrej) pracy podjąć się miałem ja, decyzja Jadwigi była powiem stanowcza i nieodwołalna. Owo zdecydowanie (tak – tak, nie – nie), mówienie wprost tego, co się o kimś lub o czymś myśli, bez owijania w bawełnę czy szeleszczący fałszywymi pochwałami jedwab, bez miłych słówek i jakichkolwiek dwuznaczności, to rys charakteru i – tak rzadka dziś – cecha, która Jadwigę zawsze wyróżniała. Pamiętam, jak przed kolejną obroną pracy magisterskiej z mojego seminarium (w roku 1982) usłyszałem z ust recenzentki, że wykryła w niej fragment „żywcem" skopiowany z podręcznika literatury („Piotrze, czy to tak miało wyglądać?" – zapytała). Oczywiście, że nie tak – ale ja sam tego nie spostrzegłem. Obniżyliśmy studentce ocenę, ale poczucie, że czegoś nie dopilnowałem i nie sprawdziłem, pozostało mi na długo i stało się nauczką na przyszłość.

Seminaria przekładoznawcze dr (a od 1992 roku dr hab.) Koniecznej-Twardzikowej przeszły nie tylko do historii, ale i legendy krakowskiej iberystyki. Fakt, że w latach 1982-2000 napisano pod jej opieką 78 prac magisterskich (kolejne miejsce na liście najbardziej „płodnych" promotorów zajęli Stanisław Widłak – 49, Teresa Eminowicz – 43 i Piotr Sawicki – 18 [zob. Sawicka, 2000: 2][4]), mówi sam za siebie. Nie mówi jednak wszystkiego – tego chociażby, że JK-T wprowadzała od początku swej współpracy z seminarzystami hiszpańskie *tuteo*, wzajemne zwracanie się do siebie po imieniu[5]; że owe oblegane przez studentów seminaria były prawdziwym warsztatem twórczym, kuźnią wielu niekonwencjonalnych pomysłów z zakresu

[4] Niżej podpisany, po dwóch pierwszych rocznikach, z którymi prowadził zajęcia (w tym seminaria) miał dwuletnią przerwę we współpracy z UJ, kończąc w tym czasie swą obronioną w 1984 roku rozprawę habilitacyjną.

[5] Przejście na „Pan/Pani" było najdotkliwszą karą, jaka mogła któregoś ze studentów spotkać; tak się stało w wypadku wyżej przywołanego casusu z roku 1989.

teorii i praktyki przekładu, które przekształcały się w oryginalne, nowatorskie opracowania traduktologiczne[6]; że wszędzie tam, gdzie pojawiała się Jadwiga – wykłady gościnne, konferencje, imprezy artystyczne – ciągnęła za sobą wianuszek młodych adeptów hispanistyki, chłonących jej wzorem i przykładem wszystko, co żywe, nowe, godne zainteresowania, a następnie prezentujących, o ile tylko była po temu sposobność, pierwsze próbki własnej, twórczej inwencji w formie przekładów, not sprawozdawczych, komentarzy[7]. Owe studenckie juwenilia stawały się nieraz pierwszym krokiem do przekładowego debiutu, choćby w formie autorskiego udziału w wydawnictwach takich jak *Antologia współczesnych opowiadań hiszpańskich* [1997][8], która zawierała prace tłumaczeniowe 15 (!) autorek, jak bibliofilski, dwujęzyczny wybór miniatur prozatorskich Javiera Tomeo

---

[6] Przypomnijmy dla ilustracji określenia z tytułów wybranych prac z lat 1983-1993: „La adaptación como forma de traducción. A base de (…)", „El comentario extraliterario (…) y su papel en el proceso de la recepción de la obra literaria traducida. A base de (…)", „Equiparación de la información poética en la traducción de la poesía para niños", „La disminución de la capacidad informativa en los textos poéticos traducidos del español al polaco", „Plagio como un fenómeno de la traducción", „El comentario crítico como una forma de la traducción intralingüística", „El aspecto extralingüístico de la interpretación consecutiva", „La traducibilidad y el contexto cultural (…)" itd. Listę tę moglibyśmy długo poszerzać. Niektóre z owych prac – bądź ich odpowiednio przeredagowane fragmenty – zasługiwałyby z pewnością na druk, choćby w formie antologii, przydatnej do celów dydaktycznych uniwersyteckich studiów przekładoznawczych. Oto raz jeszcze parę przykładowych tytułów: „Gombrowicz, traductor de *Ferdydurke* al español" [Srzednicka, 1985], „*Platero y yo* entre pintura y poesía. Problemas de la traducción" [Filipowicz-Rudek, 1993], „Versión española de Herbert. Propuesta de reseña de la traducción poética" [Pomykoł, 1993], „Lluís Llach, un cantautor catalán comprometido. ¿Es posible traducir el compromiso?" [Sanowska, 1995].

[7] Warto pod tym kątem prześledzić zawartość kolejnych tomów serii *Między oryginałem a przekładem*.

[8] W słowie wstępnym Marii Filipowicz-Rudek i Urszuli Kropiwiec czytamy: „Przygotowaniem przekładów do niniejszej antologii zajęła się Sekcja Przekładu Hispanistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, której *spiritus movens* jest Ja-

w tłumaczeniu dziesięciu młodych hispanistów z Uniwersytetu Śląskiego [„JAVIERowi", 1999] czy wcześniejszy zbiór krótkich form narracyjnych baskijskiego pisarza znanego pod pseudonimem Bernardo Atxaga *Obabakoak. W poszukiwaniu ostatniego słowa* [1992][9]. Jadwiga nawiązywała do literackich początków swych krakowskich wychowanków w opracowaniu „La situación actual y perspectivas inmediatas de la hispanística de Cracovia", określając ich na łamach biuletynu PSH jako

> un selecto grupo de jóvenes hispanistas, muchos de ellos aún estudiantes en los últimos cursos de nuestra Universidad que ya están inscribiendo sus nombres en las revistas, gracias a sus excelentes traducciones, críticas literarias y también traducciones (…) que se pubican o están preparándose para publicar en editoriales de Cracovia [Konieczna-Twardzikowa, 1999a][10].

By rzecz tę ująć najzwięźlej, należałoby po prostu powiedzieć, że promując niestrudzenie przez blisko 40 lat współczesną literaturę hiszpańskojęzyczną, JK-T promowała zarazem – i to z sukcesami – wykształconych przez siebie hispanistów, w szczególności tłumaczy, patronowała ich pierwszym krokom, których bez jej wsparcia, zachęty i wszelkiego rodzaju pomocy może by w ogóle nie odważyli się postawić. Była to zatem promocja w podwójnym wymiarze: samej literatury (hiszpańskiej, galicyjskiej, baskijskiej, ale też na przykład kubańskiej) i jej pośredników w drodze do polskiego odbiorcy. Kształcąc swych następców, z dumą śledziła ich indywidualne kariery, utrzymując bliskie, przyjacielskie kontakty ze swymi byłymi studentami. Taka otwarta, pełna życzliwości i pozbawiona dystansu

---

dwiga Konieczna-Twardzikowa, tłumaczka i niezmordowana popularyzatorka literatury hispanojęzycznej w Polsce" [*Antologia*, 1997: 6].

[9] W tej publikacji jako tłumacze zadebiutowali: Artur Kasprzycki, Teresa Sikora, Anna Sobolewska i Hanna Żelazna, ówcześni studenci Jadwigi.

[10] Z konkretnych projektów wymienione są tytuły takich autorów jak Isabel Allende, José Manuel Caballero Bonald, Antonio Muñoz Molina i wspomniany wyżej Bernardo Atxaga, a obok nich – aż 16 nazwisk studenckich.

postawa rodziła wdzięczność i pozostawała w żywej pamięci tych, którzy się z nią zetknęli – również w ostatnich latach, gdy udzielała się zawodowo poza Krakowem.

Mogłem się o tym wymownie przekonać, gdy przed dwoma laty prowadziłem na Uniwersytecie Wrocławskim, na I roku uzupełniających studiów magisterskich, konwersatorium monograficzne pod nazwą „Wokół *Don Kichota* – polskie imperium rycerza z La Manchy". Poprosiłem studentów, aby zaprezentowali pisemnie, z umotywowaną charakterystyką, trzy współczesne typy bądź akcje „donkiszotowskie". Propozycji było wiele, przy czym niektóre z nich wskazywały na „Donkiszotów w spódnicy", czyli obecne w naszym życiu publicznym kobiety o przymiotach cechujących *ingeniosos hidalgos* (niewzruszony idealizm, gotowość do służenia pomocą innym, osobista odwaga i konsekwencja w działaniu itp.). Sylwetek płci żeńskiej nakreślono w sumie siedem; były wśród nich (alfabetycznie): Anna Dymna, Manuela Gretkowska, Janina Ochojska, Monika Olejnik, Kazimiera Szczuka, Violetta Villas i – z dwoma wskazaniami – Jadwiga Konieczna-Twardzikowa. W poczet postaci publicznych godnych miana Don Kichota włączyły Jadwigę absolwentki hispanistycznych studiów licencjackich w Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, Marzena Handzlik i Monika Wróblewska. Pierwsza z nich napisała m.in.: „Prof. Jadwiga Konieczna-Twardzikowa (…) zarażała nas postawą szlachetnego *caballero de La Mancha* (…) zawsze stała po stronie studenta, walcząc z wiatrakami w dziekanacie; walcząc o stypendia Sokrates-Erasmus dla wszystkich, którzy pragnęli na nie pojechać. Miała swoje zdanie i nie bała się narazić na śmieszność. Była i jest dla nas wzorem, osobą, która kocha Hiszpanię, kocha język tego kraju, jest znakomitą tłumaczką i nie straszne jej żadne wiatraki" [Handzlik, 2006/2007]. W drugim uzasadnieniu czytamy, że JK-T to „*caballera* polskiej iberystyki, walcząca o każdy uniwersytet, akademię i studenta", że „daje możliwości, jakich nikt inny nie daje (…); walczy o publikacje dla studentów w świecie humanistów, np. w *Między oryginałem a przekładem*, motywuje do uczestnictwa w warsztatach dla językoznawców i tłumaczy w Krakowie" [Wróblewska, 2006/2007].

Czas płynie, jedni ludzie się zmieniają, inni odchodzą na zawsze. Jednak Jadwiga pozostanie w naszym hispanistycznym światku wartością stałą – tak jak stałe są wartości, którym poświęciła całą swą zawodową i nauczycielską karierę. Określenie „nauczyciel akademicki" nabiera sensu, gdy pod ową formułką z kwestionariusza osobowego ujrzymy człowieka takiego jak ona: Przewodnika, Mistrza, Przyjaciela, na którego zawsze można liczyć i który nie narzuca innym własnego zdania ani żadnej, arbitralnie podjętej decyzji. Pamiętam, jak przed mającym nastąpić po wakacjach 1987 roku dłuższym (w sumie dwuletnim) wyjazdem dr Eminowicz do Barcelony, gdzie obejmowała świeżo utworzony lektorat języka polskiego, poszliśmy do niej, JK-T i ja, prosząc, by wskazała osobę, która będzie pod jej nieobecność koordynowała pracą pozbawionego szefa zespołu. Pani Teresa zleciła oczywiście tę nieformalną funkcję Jadwidze, a ona sama wszelkie poważniejsze rozstrzygnięcia pozostawiała odtąd do decyzji kolegialnej: najwyższą instancją być miało „zebranie iberystów".

Odkąd w roku 1989 minął czas mojego dodatkowego zatrudnienia na Uniwersytecie Jagiellońskim, Jadwigę spotykałem już tylko sporadycznie na konferencjach naukowych, m.in. podczas II (1990) i III (1993) Ogólnopolskiego Sympozjum Hispanistycznego we Wrocławiu i Karpaczu, które współorganizowałem. Śladem jej udziału są referaty z zakresu językoznawstwa kontrastywnego, opublikowane w kolejnych tomach wrocławsko-krakowskiej, a potem już tylko wrocławskiej, serii *Estudios Hispánicos* [zob. Konieczna-Twardzikowa, 1992; Konieczna-Twardzikowa, 1995]. W piśmie tym opublikowała także, kilka lat później, artykuł pod dość zaskakującym tytułem „Los Sanfermines '96 desde la perspectiva de la teoría de la traducción"[11]. Ukazał się on w tomie przygotowanym przez prof. Emmę Martinell Gifre z Universitat de Barcelona, co daje mi okazję do przypomnienia, że redaktorkę „gościnną" tomu 7 *Estudios Hispánicos* [1999], słynną

[11] Podtytuł (*La relación entre el concepto del original y el de la traducción en base de la imagen televisiva*) wyjaśnia nieco precyzyjniej, co było przedmiotem rozważań Autorki [zob. Konieczna-Twardzikowa, 1999b].

barcelońską lingwistkę, poznałem 12 lat wcześniej w Krakowie dzięki Jadwidze, która jako koordynatorka prac Zakładu poprosiła mnie, bym towarzyszył jej barcelońskiej, jeszcze wówczas nie tak utytułowanej znajomej, gościowi UJ, przy obiedzie, na który za jej radą wybraliśmy się do stołówki literatów przy ulicy Krupniczej; było to 8 października 1987 roku. Pamiętam, że na deser zaserwowano nam kisiel ze śmietaną – smakołyk, który mojej towarzyszce, lekko zaskoczonej, ostatecznie przypadł do gustu.

Moje kolejne – nie licząc wspomnianych wyżej sympozjów hispanistycznych, na które zjeżdżali się iberyści z całej Polski i zaproszeni przez organizatorów goście z zagranicy – spotkanie z Jadwigą miało szczególną oprawę. Odbyło się bowiem w Salamance, w trakcie międzynarodowego kolokwium „El español y el futuro del hispanismo ante los cambios ocurridos en los países del Este de Europa", zorganizowanego w dniach 19 i 20 czerwca 1991 roku przez Fundación Duques de Soria, z udziałem ponad 30 hispanistów z Bułgarii, Czechosłowacji, Polski, Rumunii i Węgier oraz wybranych profesorów uczelni hiszpańskich, partnerów prowadzonych debat. Ich efektem była tzw. *Declaración de Salamanca* (pierwotna nazwa: *Alcances y límites del hispanismo en los países del Este*), rodzaj apelu skierowanego przez uczestników do oficjalnych instytucji hiszpańskich, by w stopniu porównywalnym do innych krajów wsparły lokalne inicjatywy i działania służące promocji kultury i języka hiszpańskiego na obszarze zdominowanym dotąd politycznie przez komunistyczne dyktatury [por. Sawicki, 2002]. W składzie reprezentacji polskiej było 10 osób, w tym siedem z Katedry Iberystyki Uniwersytetu Warszawskiego; ponadto zaproszeni zostali: Maurycy Berger, lektor języka hiszpańskiego (Gdańsk), Jadwiga Konieczna-Twardzikowa (Kraków) i Piotr Sawicki (Wrocław). Głos zabierali wszyscy, przy czym krakowsko-wrocławska część delegacji zaproponowała, by kolejne tego typu spotkanie odbyło się w Krakowie. We wspólnie przygotowanym tekście, zredagowanym na gorąco, na pokładzie samolotu z Madrytu, przeznaczonym dla *Dekady Literackiej*, sugerowaliśmy, by to właśnie Kraków, prastara królewska stolica, „stał się siedzibą centrum kultu-

ralnego środkowoeuropejskiej hispanistyki, której integracja i rozwój jest sprawą pierwszorzędnej wagi" [Konieczna-Twardzikowa, Sawicki, 1991: 3]. Zakładaliśmy, że koordynacja podejmowanych w tym zakresie działań, oparta instytucjonalnie o Jagiellońską Wszechnicę, zostanie wsparta finansowo przez stronę hiszpańską (ministerstwa, Instytut Cervantesa, prywatne fundacje w rodzaju tej, która nas do Salamanki zaprosiła).

Jak czas pokazał, były to założenia płonne, by nie rzec – naiwne. Jako pierwsza odmówiła nam swej pomocy… Fundación Duques de Soria (wyjaśniając, że nie finansują imprez organizowanych poza terenem ich statutowej aktywności, czyli poza terytorium Hiszpanii), podobnie było też z ówczesnymi władzami Instytutu Cervantesa (mimo zabiegów podejmowanych w Madrycie przez ambasadora RP prof. Jana Kieniewicza). W efekcie planowane na rok 1993 sympozjum odbyło się dopiero dwa lata później (26-28 października 1995 roku), upamiętniając 20-lecie inauguracji studiów hispanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim [zob. Sawicki, 1996]. Ale to już osobna historia, chociaż początek każdej opowieści i każdego ludzkiego działania ma zwykle swe korzenie w tym, co działo się przedtem, za sprawą kogoś, kto był poprzedni – a czasem wręcz pierwszy – w nieustającej sztafecie pokoleń.

Owe 30 lat, jakie upłynęły od momentu, gdy Kraków stał mi się szczególnie bliski dzięki współpracy podjętej z tamtejszym środowiskiem hispanistycznym, to także – a nawet w szczególności – te parę chwil, kiedy z Jadwigą działaliśmy i tworzyliśmy coś wspólnie bądź kiedy mogłem ją samą obserwować i podpatrywać w działaniu. Tylko parę chwil. Zdecydowanie za mało. Ale, jak nam podpowiada klasyk hiszpańskiego baroku, *Lo bueno, si breve, dos veces bueno*.

Bibliografia

„JAVIERowi TOMEO ALFABETycznie Wybór JEGO opowiadań tłumaczą hispaniści z Katowic" (1999), *Markada Kitajewska*, Katowice, okolicznościowa jednodniówka.

Antologia współczesnych opowiadań hiszpańskich (1997), Marrodán Casas, C. (wybór), Dymacz, M. et al. (tłum.), Świat Literacki, Izabelin.

Atxaga, B. (1992), *Obabakoak. W poszukiwaniu ostatniego słowa*, Kasprzycki, A. et al. (tłum.), Oficyna Literacka, Kraków.

Handzlik, H. (2006/2007), praca seminaryjna, archiwum dydaktyczne P. Sawickiego.

Konieczna-Twardzikowa, J. (1992) „Caso y definitud en la lengua española desde la perspectiva polaca", *Estudios Hispánicos*, t. 2, s. 171-175.

Konieczna-Twardzikowa, J. (1995), „El clítico en su uso con pronombre relativo. Un análisis contrastivo desde la perspectiva polaca", *Estudios Hispánicos*, t. 4, s. 117-125.

Konieczna-Twardzikowa, J. (1999a), „La situación actual y perspectivas inmediatas de la hispanística de Cracovia", *Boletín de la Asociación Polaca de Hispanistas*, nr 2, s. 72-77.

Konieczna-Twardzikowa, J. (1999b), „Los Sanfermines '96 desde la perspectiva de la teoría de la traducción. La relación entre el concepto del original y el de la traducción en base de la imagen televisiva", *Estudios Hispánicos*, t. 7, s. 163-166.

Konieczna-Twardzikowa, J., Sawicki, P. (1991), „Hispaniści z Europy Wschodniej, łączmy się – w Krakowie", *Dekada Literacka*, nr 26.

Sawicka, A. (2000), *Veinticinco años de estudios hispánicos en Cracovia*, maszynopis.

Sawicki, P. (1996), „El Simposio Internacional. Europa del Centro y del Este y el mundo hispánico y su circunstancia", w: Blanco Picado, A. I., Eminowicz, T. (red.), *Europa del Centro y del Este y el mundo hispánico*, Oficyna Wydawnicza Abrys, Kraków, s. 9-10.

Sawicki, P. (2002), „España y los países de la Europa Centro-Oriental. Una ojeada retrospectiva sobre los simposios internacionales de hispanistas y eslavistas centroeuropeos (1991-2002)", *Estudios Hispánicos*, t. 10, s. 221-229.

Wróblewska, M. (2006/2007), praca seminaryjna, archiwum dydaktyczne P. Sawickiego.

Olgierda Furmanek
Wake Forest University, North Carolina, USA
Hanna Połomska
Uniwersytet Gdański

Z panią Jadwigą po przygodę

Ulica Straszewskiego w Krakowie. Na zajęcia ze studentami II roku wchodzi „Hiszpan z poprzedniego wcielenia". Ubrany w brązy czy popiele, długa spódnica i duża torba, z której dość chaotycznie będzie wydobywać jakieś kartki. Zaczynają się ćwiczenia z gramatyki opisowej języka hiszpańskiego i zarazem wielka przygoda spotkania z tą osobą. Zajęcia nigdy nie odbywają się w uprzednio zaplanowanym porządku, przeszkadzają w tym owe kartki z ważnymi bieżącymi informacjami na temat hiszpańskojęzycznej literatury i fascynujące przykłady jej nieprzekładalności. Rozbiór hiszpańskiego zdania jest równie porywający, a nawet budzący spory. Może dzięki temu, mimo okrojonego czasu, jaki mu poświęcamy, zawsze zdążamy jednak się nim zająć i w końcu pomyślnie zdajemy egzamin końcowy z tego przedmiotu. To sztuka rozbudzić w sobie i w słuchaczach tyle namiętności za pomocą gramatyki.

Nasz Hiszpan zachowuje się wobec nas dość swobodnie i naturalnie, nie ukrywa, skądinąd trudnego chyba do ukrycia, braku uporządkowania czy zdarzającego mu się nierzadko, jako osobie wciąż odkrywającej jakąś rzeczywistość, gwałtownego zdziwienia, podkre-

ślanego często solidnym położeniem dłoni na własnym czole. Mamy poczucie, że to odkrywanie świata odbywa się z nami.

Zwraca się do nas jednak bardzo… no właśnie: jak? Nie oficjalnie ani z dystansem, mimo że zawsze używa pełnych form naszych imion: Mario, Urszulo, Rosanno, Hanno czy Olgierdo. Podobne traktowanie nie omija nawet osób mu bliskich: „Szedł właśnie Twardzik, mój mąż" (pewnego wieczoru po seminarium magisterskim przed budynkiem PAN).

W świat swojej fascynacji wprowadza nas nie tylko na zajęciach czy *tertuliach* w kawiarni „U Literatów" przy ulicy Kanoniczej. Informuje nas o możliwości wyjazdu w ten prawdziwy, daleki świat naszych stypendiów, które też pomaga nam „wychodzić" u osób władnych coś załatwić w tamtej rzeczywistości sprzed przemian politycznych roku 1989: „Z panem K. udało mi się porozmawiać za firanką i przypomnieć o naszych studentkach…". A potem Kuba, Meksyk, Wenezuela…

Olgierda:

„Co o tym myślisz, Olgierdo?" Formalna, oficjalna wersja mojego imienia jakoś nigdy wcześniej nie była nasycona ciepłem i obok Oli funkcjonowałam ewentualnie jako Olka. A tu: Olgierdo, Olgierdo! Podśmiechy koleżanek z grupy, moja konsternacja, nawet lekki, acz stłumiony bunt i… nagle… zupełnie inny smak, doświadczenie dobrej powagi ze szczyptą dystansu do siebie – jak we fraszkach Kochanowskiego – polskości do cna, szacunku dla formy. Jakoś po prostu nie mogłam być inaczej nazywana w Instytucie Języka Polskiego PAN.

Starsze grupy „ibero" mówiły „pani Jadwiga", lecz dla mnie „pani Twardzikowa" była właśnie tą kwintesencją polskojęzyczności, podobnie jak formy Olgierda, Hanna, Urszula. Częściową kontynuacją Akademii Krakowskiej, mgieł nad Plantami o poranku, ciepła pieców na Straszewskiego, bruków wyślizganych habitami tylu świętych – była świadomie, z radością i z szacunkiem wymawiana, a nawet wpisywana w indeksie właśnie ta końcówka „-owa".

Możliwość niekończących się pytań, które wystarczy zadać, na które i tak odpowiedzi nie będzie, bo może i nie ma, ale pytać trzeba.

W oczach pani Twardzikowej pytanie również do nas, czy nas to interesuje, czy się tym zajmiemy; właśnie to niedowierzanie, szukanie potwierdzenia staje się nieuchwytnym wprowadzeniem we współodpowiedzialność badacza, odkrywcy, twórcy.

Zadyszka, gdy wspinało się na czwarte piętro, wcześniej anonsując swoje przybycie u portiera, co siedział jako ten cerber w owej wielkiej kamienicy o przedwojennym zapachu; a przy zadyszce zaparty dech… Bo z każdym krokiem w górę po schodach coraz mocniejsze, wciągające doświadczenie naukowego Krakowa, Krakowa Kopernika, Jana z Kęt, Kadłubka, słynnych profesorów międzywojnia, Wojtyły.

Garcia Yebra i Garcia Yebra, raz po raz, w charakterystycznej, koloru kości słoniowej obwolucie wydawnictwa Gredos, który później, gdy widziałam go na półkach amerykańskich bibliotek uniwersyteckich, mrugał do mnie porozumiewawczo, choć nigdy nie przeczytałam chyba więcej niż kilkanaście stron…

Losowanie: Wenezuela czy Kuba?! Wenezuela czy Kuba?! Komu przypadnie w udziale to jedyne dla naszego roku miejsce na najatrakcyjniejsze stypendium? Do Wenezueli pojechała Lucyna. A dla mnie największą wartością okazało się wspólne, prawie roczne przeżywanie Kuby razem z Magdą, Kingą, Ireną, a przede wszystkim z Hanią.

Z Hanią nie tylko przeżywałyśmy, ale i przemyśliwałyśmy – wykuwałyśmy się wzajemnie, umacniając wartości i szlifując pojęcia, zachwycając się innością i przegryzając wybory, wspólnie się modląc. Nasza Kuba z 1989 roku to nie *all inclusive* Varadero czy inny kurort z karaibskiego, podretuszowanego folderu (bo w sumie i tak piasek jest delikatniejszy i bielszy nad Bałtykiem). Na Kubie jest zupełnie inaczej, gdy ma się zielony *carné de identidad*, gdy krzyczy się: *último*, stając na przystanku w kolejce do autobusu, gdy w portmonetce grzecznie siedzą obok siebie czarne i czerwone peso, a w plecaku mielone mięso ze sklepu dla dyplomatów targane na handel.

Zza horyzontu wytaczała się o siódmej rano ogromna pomarańczowa kula słońca i momentalnie, w ciągu kilku minut zaczynała intensywnie, niemiłosiernie grzać, tak że po południu powietrze aż drgało od upału, do tego przesycone erotyzmem, który przenikał nas

nawet, gdy Kubańczyk podawał rękę, by pomóc wysiąść z autobusu. Hania chodziła na uniwersytecką stołówkę z wytrwałą nadzieją, że pewnego dnia będzie coś innego niż rosyjskie sardynki z puszki na ciepło plus brudny, żwirowaty ryż lub makaron z sosem pomidorowym (do dziś najwyszukańsze spaghetti w wykwintnej włoskiej restauracji kojarzy mi się ze stołówką na CUJAE). Ale za każdym razem przychodziła i mówiła tylko: „przynajmniej bułeczki przyniosłam". Obie umierałyśmy ze strachu, że komary zarażą nas AIDS, gdy w sali telewizyjnej siedziałyśmy tuż obok Kubańczyków, a komary miały ucztę wielokrwistą.

Santiago, Pinar del Río, Trinidad – byłyśmy na te wyprawy przygotowane, przygotowane duchem podboju pani Twardzikowej, choć wracałyśmy do stolicy pełne rosnącej wdzięczności za to, że udało się wywalczyć, byśmy zostały w Hawanie, a nie w ramach prewencji odwilży '89 roku karno-izolacyjnie były przeniesione do Santa Clara, jak studenci z NRD, Bułgarii czy Czechosłowacji. Nawet nie pamiętam, czy za to kiedykolwiek podziękowałyśmy… a to było bardzo ważne. W tym samym też walecznym duchu na cały głos puszczałyśmy w akademiku przez okno Radio Martí z Miami! Tak, Kuba, spiralnie rozwijają się wspomnienia… Takie pełne, wielowymiarowe doświadczenie nie byłoby możliwe bez starań i troski pani Twardzikowej.

Hanna:

Zamykam oczy i przenoszę się w czasie.

Samolot do Hawany, tylko do połowy zapełniony, jest miejscem mojego pierwszego kontaktu z mieszkańcami wyspy. Stewardesy, dość swobodne w zachowaniu i ubiorze, czasem z rękoma w kieszeni, jakby obsługujące w kapciach. Podróżni tonący, a ja z nimi, w nikotynowym dymie przez całe 12 godzin; miejsc dla niepalących po prostu nie ma. Moi współpodróżni to swego rodzaju wybrańcy cieszący się możliwością opuszczania swego kraju i urzeczywistniania zagranicznych podróży. I starsza Galisyjka, żona Kubańczyka, jako jedyna ze swej rodziny mająca podobny przywilej.

Czuję wśród tych ludzi, że jestem już bardzo daleko od domu i tego, co znam. W myślach sprawdzam, czy wszystko, co potrzebne, zabrane, nie mogę ukryć satysfakcji z udanego wniesienia na pokład szesnastokilogramowego bagażu podręcznego z kilkoma kilogramami proszku do prania na cały rok; w końcu w ojczyźnie tamtych lat też można było niejednego się nauczyć… W wykazie mojego mienia przesiedlenia widnieje m.in. dziesięć par skarpet, ścierki, grzałka, miska, mydło…

Nasza maszyna cudownie goni słońce. Oprócz proszku i suszonej kiełbasy wiozę ze sobą młodość i ciekawość świata. U celu lądujemy późnym wieczorem.

Centro Universitario José Antonio Echevarría. Rozmowy i nawoływania, które nazajutrz dobiegają spod okien akademika CUJAE, nie przypominają

języka,

którego uczyłam się na uniwersytecie, kojarzą się raczej z jakimś afrykańskim narzeczem. Z czasem jednak będę go rozumieć, mimo nosowej wymowy i połykanych końcówek słów.

Klimat

Słońce. Tutejsza codzienność naznaczona jest niepodzielnym jego panowaniem. Pierwsze wyjście na zewnątrz w dzień to moja zbyt biała skóra i jego zbyt silne promienie. Jego tarcza niezawodnie wychyla się co rano zza horyzontu. Wyrazista, pewna siebie, mocarna.

Mimo słońca – wilgoć, woda na całej skórze, na szyi, przedramionach, wszędzie. Woda z kranu płynie za to tylko w nocy i krótko w południe, wpompowuje się ją do zbiorników na dachach domów, gdzie ogrzewa się w promieniach władcy. Nocą konieczna jest moskitiera.

Okna z reguły nie mają szyb, zastępują je drewniane żaluzje zamykane najszczelniej w dzień, a uchylane w nocy, by wpuścić odrobinę chłodu. Trudno się więc zamknąć w domu, odizolować od świata zewnętrznego, którego oddech przedostający się przez szczeliny między

deseczkami jest słyszalny zawsze. Życie na zewnątrz odrobinę zamiera w połowie dnia, by wieczorem odzyskać tempo i wigor. Szyb nie mają również okna autobusów (*las guaguas*) przemierzających hawańskie ulice dzięki radzieckiej ropie i pozostawiających po sobie na przystankach czarne chmury. Taka klimatyzacja dość dobrze funkcjonuje, kiedy autobus jest w ruchu, trudno jednak opisać samopoczucie podróżnych, gdy pojazd stanie.

System i życie

W podróży do polskiej ambasady towarzyszy mi jedna z koleżanek, które dotarły tu przede mną. Trzeba jak najszybciej zdeponować w bezpiecznym miejscu dolary, których nie zadeklarowałam na lotnisku w obawie przed przymusową wymianą ich na rodzaj bonów, tzw. peso B. Mogą się przydać na wycieczce do Meksyku i w drodze powrotnej przez Madryt.

Ambasada wyświadcza nam jeszcze jedną przysługę – połowę naszego stypendium otrzymywanego w zwykłych peso (tzw. czarnych) zamienia na peso czerwone, czyli jeszcze inne bony, którymi można płacić w sklepie dla dyplomatów i tym samym uzyskać dostęp do artykułów żywnościowych nieuchwytnych na zwykłym rynku. Sklepy dla przeciętnych Kubańczyków świecą niemalowanymi blachami półek i udaje się nam w nich kupić jedynie solone masło, chleb i dżem. Cukier na kartki. Na lokalnych ryneczkach zdobywamy sezonowe jarzyny, rzadko owoce, więc najpierw pomarańcze, miesiąc później wyłącznie pomidory itd. Ze stołówki akademickiej przestajemy korzystać.

Do sklepu dla dyplomatów nie każdy ma jednak wstęp, nawet pomimo posiadanego właściwego rodzaju „pieniędzy". Przy wejściu trzeba okazać odpowiednią legitymację ze zdjęciem. Początkowo jeździmy więc tam z kierowcą ambasady, po czasie jednak i z niejakimi oporami jeden z polskich pracowników godzi się na wystawienie jednej legitymacji na naszą szóstkę stypendystek (jest tu z nami także Beata z Warszawy). A że dla Kubańczyków wszystkie Polki to blondynki, zdjęcie nie jest przeszkodą i „wejściówka do diplo" krą-

ży między nami regularnie. Niezadowolenie ambasady, że na koncie „naszej" legitymacji widnieje spora ilość mielonego mięsa. Oprócz koniecznej żywności dla siebie każda z nas kupuje bowiem po kilka paczek wyżej wymienionego i odsprzedaje potem z korzyścią starszej Kubance (kontakt przekazany przez poprzednich stypendystów), która tak jak i my nauczyła się funkcjonować w tym systemie. Za w ten sposób zdobyte środki polskie spekulantki podróżują po wyspie.

Oprócz uroków kraju odkrywamy wciąż nowe odcienie komunizmu, nie wszystkie hotele bowiem, podobnie jak sklepy, są dla Kubańczyków czy nawet dla nas, posiadaczy czerwonych peso. Do hoteli dolarowych niektórym nie wolno nawet wejść. Dowiadujemy się też, jak gwałtowne może się okazać posądzenie o posiadanie zakazanych dolarów, kiedy Ola zostaje „zaproszona" z ulicy do policyjnego wozu i poddana rewizji czy też gdy wieczorem dwóch naszych najbliższych znajomych zostaje przy nas na ulicy uprowadzonych przez policję. Dolarów nie mają, a legitymacja zrzeszenia socjalistycznej młodzieży jednego z nich ostatecznie pomaga im wyjść na wolność, bez obicia i tego samego wieczoru.

Listy do i z Polski idą długo. Najlepiej podać przez kogoś lub zadzwonić. Dzwoni się w nocy z hotelu znajdującego się w centrum Hawany, od nas godzina drogi autobusem. Na zamówioną rozmowę trzeba poczekać. Połączenie odbywa się przez satelitę. Koszt 14 minut rozmowy z Polską to prawie połowa naszego miesięcznego stypendium.

W telewizji dużo radzieckich filmów i częste, długie przemowy Fidela. *El comandante* gestykuluje i z zaangażowaniem opowiada o udanych zbiorach trzciny cukrowej czy też grzmi na niewierną systemowi Polskę… *Socialismo o muerte*. Żarty się kończą, na śmierć zostaje skazany także niewierny generał Ochoa, którego „proces" transmituje godzinami kubańska telewizja. Podobno handlował narkotykami, więc taki „wrzód należy wyciąć" – deklarują zwolennicy Fidela. Takich osób bezkrytycznie, infantylnie powtarzających gotowe formułki słyszymy jednak coraz mniej. Pojawiają się za to słowa otwartej krytyki. Są też ideowcy, którym trudno uwierzyć w to, co sami widzą. Przed powrotem do Polski dostanę od Rafaela na pożegnanie

książkę z wierszami José Martí, poczciwego socjalisty z XIX wieku, którego pomnik stoi na Placu Rewolucji w Hawanie, a popiersie można znaleźć w każdej najmniejszej miejscowości, nawet przed drewnianym wychodkiem w górach – to dopiero dowód oddania działaczy ds. propagandy.

„Najpiękniejsza ziemia, jaką widziały oczy ludzkie”
Krzysztof Kolumb, *Pisma*

Na zachód od Hawany, w okolicy Pinar del Río – mogotowe wzgórza wyglądające jak maszerujące po równinie słonie, w południowo-zachodniej części – Półwysep Zapata, mokradła, jeziora i hodowla krokodyli, a na południu wyspy – góry porośnięte tropikalnym lasem, no i morze, morze…

Wszystko tu łagodne, jakby niechcące niczym zaskakiwać – piaszczyste plaże, w większości z płaskim zejściem do morza, jeśli jakieś nadmorskie skałki, to ledwie wystające spod piasku, właściwie żadnych urwistych wybrzeży. Nawet górom brakuje tego pazura ostrości i surowości znanego nam choćby z Tatr.

Chyba najwięcej kontrastów nosi w sobie sama Hawana, w której biją dwa serca: w nowocześnie wyglądającej dzielnicy Vedado dominują jeszcze poamerykańskie, dobrze utrzymane i funkcjonujące wysokie hotele, a zabytkowa Habana Vieja przyciąga pięknem i wielkością kolonialnych kamienic, zadziwiając jednocześnie ich zaniedbanym stanem, sterczącymi często na tle nieba, pozbawionymi bocznych ścian fasadami budynków. Wciąż pięknych, choć okaleczonych… A nieopodal oślepiający bielą ścian odnowiony budynek Muzeum Rewolucji.

Kolonialne starówki innych miast, Cienfuegos czy Santiago, stosunkowo zadbane i nie tak tragiczne w wyrazie. Camagüey uderza swą prowincjonalnością, nieutwardzonymi drogami nieopodal centrum, małomiasteczkową atmosferą.

Ludzie

to najbardziej zastanawiający i fascynujący aspekt tej ziemi, który dziwi, urzeka, a czasem zatrważa. To największe zaskoczenie i zarazem wartość mojego wyjazdu. Ta wyspa jest skrzyżowaniem całego świata, miejscem, w którym spotkały się i zamieszkały razem różne rasy i kultury, w którym wciąż pojawia się pytanie o tożsamość i korzenie.

W Centrum Starej Hawany, przy końcowym przystanku autobusu, którym tu docieramy z naszego miasteczka akademickiego, rośnie wysokie drzewo, *Ceiba de las Américas*, pod które symbolicznie nasypano ziemi przywiezionej z obu Ameryk. Być może to rodzaj pocieszenia i odpowiedzi na to pytanie: tym, co się liczy i co nas łączy, jest nasze obecne wspólne miejsce na ziemi.

Rdzenni Indianie nie pozostawili po sobie zbyt wielu śladów na wyspie. Zostali wybici przez kolonizatorów i choroby, które ci ze sobą przynieśli. Połowa obecnej ludności to biali, potomkowie Hiszpanów. Ale przecież ci ostatni sprowadzili ze sobą do Ameryki nie tylko dziedzictwo europejskie i chrześcijaństwo, lecz także elementy kultury arabskiej i żydowskiej, z którymi współistnieli przez wieki na Półwyspie Iberyjskim.

Druga połowa to Murzyni i Mulaci o różnych odcieniach skóry i zadziwiających czasem rysach. Ładni. Wymieszani z tymi, których zastali na wyspie. Można tu spotkać Mulata albinosa czy Mulata skośnookiego – to z kolei ślady napływu ludności azjatyckiej na przełomie XIX i XX wieku.

Na ulicach rzucają się w oczy czyste, nieprzepocone mimo upału koszule z zaprasowanymi na kant rękawkami. Ludzie są uprzejmi, otwarci i cierpliwi. Nie dostrzegam agresji, nawet gdy kierowca autobusu wysiada w połowie trasy, by napić się kawy. I sklejone pary zakochanych. Ta jawna czułość budzi mój podziw, który zmąci dopiero świadomość innego niż moje rozumienia tego, co intymne, i tego, co chciałoby się nazywać miłością. Dociera to do mnie wyraźnie podczas występu studenckich grup tanecznych na estradzie politechniki: przy rytmach gorącego *merengue* taniec imitujący zbiorową kopulację.

Innym razem szokują kierowane do nas bezpośrednie, niezobowiązujące koleżeńskie propozycje wspólnej nocy pod moskitierą…

Las fiestas. To prawda, nikt nie potrafi bawić się tak jak Kubańczycy przy rodzimej muzyce. My długo nie możemy nauczyć się tak poruszać i tańczyć jak oni, całym sobą, niezależnie od wieku, bez kompleksów, z wyczuciem i akceptacją swojego ciała. Obraz otyłej, tańczącej w kuchni mamy jednego z naszych kolegów.

Gorący klimat, zmysłowa muzyka i taniec, ciepło i otwartość ludzi są porywające i… niebezpieczne. Mamy przecież niewiele ponad 20 lat.

Ludzie i religia

Afrykanie, sprowadzeni tu kiedyś jako niewolnicy, przywieźli ze sobą muzykę, taniec i politeizm, który połączyli z hiszpańskim katolicyzmem z tamtej epoki, przesyconym kultem świętych. Święci noszą tu jednocześnie imiona afrykańskich bóstw, a przed ich figurkami w wielu domach znajdują się ołtarzyki, na których składa się im odrobinę jedzenia i picia. Synkretyzm religijny. Przeróżne grupy i sekty. Także próby leczenia przez magię.

Na wieść o mojej chorobie znajoma Galisyjka z samolotu prowadzi mnie do zaprzyjaźnionego „zielarza" swojej rodziny. W ciasnym mieszkaniu w Starej Hawanie widzę nowoczesnego mężczyznę w sile wieku i mały ołtarzyk jakiegoś *santo*, mogę też zajrzeć do księgi z przepisami na… gusła. Czuję się jak w złej bajce. Na moje pytanie, czy chodzi do kościoła i czy jakiś ksiądz wie o jego praktykach, odpowiada twierdząco. Jest jednak zdezorientowany. Zaniepokojony moją nieufnością nie chce mnie leczyć, tłumaczy się zmęczeniem. Oddycham z ulgą.

Do kościoła uczęszcza tu jeden promil ludności. Większość osób w ogóle nie wie, czym właściwie Kościół jest. Celowa polityka władz. Nie obchodzi się chrześcijańskich świąt, karnawał przeniesiono na lato, umysły ma napełniać rewolucyjna ideologia i zasada *carpe diem*. Nieliczni praktykujący nie obnoszą się ze swoimi przekonaniami, sami o nich nie mówią, dopóki nas lepiej nie poznają.

Mimo komunistycznej laicyzacji, synkretyzmu religijnego, kultu ciała i południowego temperamentu czuje się, że to Ameryka Ł a c i ń s k a, a więc przestrzeń z wrażliwością inną niż w krajach niemających nic wspólnego z chrześcijaństwem. Zauważam to i porównuję z Afryką Północną, w której byłam w dzieciństwie. Inne dziedzictwo kulturowe, rozumienie człowieka, traktowanie kobiety, inne podejście do cierpienia, okrucieństwa. I pomyśleć, że Europa nie chce pamiętać o swoich korzeniach…

Do najbliższej parafii św. Jana Bosko jeździmy autobusem. Wyprawa z przesiadką. Proboszczem jest ksiądz z Włoch. Przyjeżdżamy tu wiele razy, rozmawiamy. Po jakimś czasie ksiądz znika. Wyjechał. Po powrocie do Polski dostaję od niego list z dramatyczną informacją, że został deportowany z Kuby, prosi o modlitwę.

Któregoś wieczoru wybieramy się pod Hawanę, do swego rodzaju rewolucyjnej świątyni – bazy dla Salwadorczyków rannych w czasie trwającej właśnie w ich kraju wojny domowej podsycanej przez rząd Kuby. Po obozie oprowadza nas wysoki chłopak i z rozpierającą go radością obwieszcza, że nauczyli go tu czytać; z dumą pokazuje, że wie, gdzie znajdujemy się na mapie. Potem tańce na obozowym placyku. Na środku szaleje szesnastoletnia dziewczyna z protezami nóg, ja rozmawiam z chłopakiem, który stracił oczy i rękę. Serce omal nie pęka z żalu.

Na szczęście mieszkam z

Olą.

Układamy świat naszych wartości na nowo. Tak samo jak przedtem, ale na nowo. W pojedynkę byłoby trudno wobec powszechności innego modelu tutejszego życia. Umacnia też to, co wyniosłyśmy z domu dzięki naszym Rodzicom.

Ten pobyt daleko od domu zbliża nas. Zbliża nas też moja choroba. Wiem, ile kosztuje Olę wstawanie o szóstej rano i towarzyszenie mi do kolejnych lekarzy. Są kompetentni i chcą pomóc. Wszystko jednak trwa długo. Staramy się mieć ze sobą jakiś załącznik za „lepsze” peso. Docieramy nawet na rezonans magnetyczny do nowocze-

snego szpitala Ameijeiras, gdzie leczą się tutejsze elity i obcokrajowcy. Choroba postępuje i martwię się, czy dam radę sama wrócić do Polski. Decyduję się jednak rozpocząć leczenie tutaj. Czuję, że Ktoś się troszczy o mój los. Objawy choroby zaczynają się cofać jeszcze przed rozpoczęciem kuracji. Resztę załatwiają leki. Ola robi mi zastrzyki. Zdobyte „jednorazówki" wyparzam po użyciu w szklance z gorącą wodą, by przedłużyć ich przydatność. Radzimy sobie. Zostaję do końca stypendium.

Norberta

poznajemy krótko po przyjeździe. Jest czarnym Kubańczykiem. Także pomaga mi w chorobie. Załatwia konsultacje u znajomego lekarza. Dużo rozmawiamy. Słyszymy, jak nas woła z portierni akademika. Jego głos musi dotrzeć na drugie piętro, bo nasz budynek, przeznaczony dla doktorantów (a to nam się udało!), jest lepszy od pozostałych, więc poza mieszkańcami i obsługą nikomu nie wolno tu wchodzić. Nasze rozmowy odbywają się w holu na parterze lub na zewnątrz. Rośnie zażyłość. Któregoś razu jestem zdziwiona bielą własnej ręki na tle jego karnacji. Kolor skóry nie dzieli, nie determinuje. Odkrycie.

Poznajemy jego historię i rodzinę. To jego mama tak cudownie tańczy. Norberto, jak wielu innych, był na stypendium w Związku Radzieckim. Przyciąga go do nas to, że żyjemy inaczej, chce wiedzieć dlaczego. Odpowiedzią będzie jego chrzest kilka miesięcy później w kościele św. Jana Bosko, potem Pierwsza Komunia Święta. Ogrom radości z towarzyszenia komuś w odkrywaniu tej drogi, patrzenie na te małe cuda, które często wspierają neofitów. Szczęście. Spokojne i głębokie poczucie owocności mojego tu pobytu, odkrywanie czegoś, czego nie spodziewałam się znaleźć, wybierając się w świat po język i przygodę. Nie odczuwam nawet żalu, że przez chorobę nie jadę z pozostałymi dziewczynami na wymarzoną wycieczkę do Meksyku. Pojadę później na krócej do samej tylko stolicy.

Rafael

jest bardziej nieśmiały, mniej towarzyski. Biały. Podobnie jak Norberto jest studentem wydziału mechanicznego. Dołącza do naszego grona później. Czysty ideowiec i wrażliwy człowiek, nucący bez przerwy znane melodie. Jego ponoć uboga rodzina mieszka w Hawanie, on sam w akademiku. Nigdy nie zostaniemy zaproszone do jego domu. Myślę też, że nie rozumiemy powodów jego oddania ideom socjalizmu, tak jak i on nie zrozumie naszych poglądów. Może jednak coś w nim drgnie i zostanie zasiane…

Gdy myślę o

powrocie do domu,

oprócz tęsknoty dostrzegam w sobie dystans i bardziej trzeźwe myślenie o własnym kraju, który nagle, tak jak i cała Europa, przestał mi się wydawać pępkiem świata.

Każda z nas wraca w innym terminie. Żegnam się ze wszystkimi z poczuciem, że pewnie widzimy się ostatni raz, mimo że tak ważne rzeczy mogliśmy dzięki sobie zrozumieć. Smutek ściska gardło, lecz towarzyszy mu poczucie spełnienia oraz dziwna radość i satysfakcja z udanego ominięcia niebezpieczeństw.

Siedzę w samolocie i połykam coś słonego. Wiem, że zabieram stąd więcej, niż mogłam się spodziewać: wdzięczność za dar, jakim jest życie, i pewność, że Ktoś się nim opiekuje. I wierzę, że nikogo z tych, co tu zostają, nie pozostawia samych, bez pomocy.

Stary Ląd witam w Madrycie. Spędzę tu kilka dni, bo nigdy wcześniej nie byłam w Hiszpanii. Poprowadzi mnie oczywiście pani Jadwiga, od której mam adres znajomej mieszkającej blisko Plaza Mayor: „Tylko uważajcie, to jest zła ulica, ja byłam bezpieczna, mogłam uchodzić najwyżej za burdelmamę, nie to, co wy”. Calle de la Cruz to rzeczywiście ulica, na której po zapadnięciu zmroku stoją dziewczyny w oczekiwaniu na nocny zarobek. Europa wydaje mi się brudna, smutna i ciasna, zaczepki panów nie mają w sobie nic z kubańskiej lekkości. Rodzina znajomej, która wynajmuje pokoje stałym

lokatorom, jest jednak sympatyczna. Mimo braku miejsc dostaję pokój ich syna. Spędzam kilka nocy wśród ścian ze zdjęciami chłopaka uprawiającego wspinaczkę górską.

Zwiedzam najważniejsze miejsca stolicy, Eskurial i Toledo. Żegnam się z moimi gospodarzami, mam pozdrowić panią Jadwigę, która jest klamrą otwierającą i zamykającą moją podróż, prawie jej patronką… Wracam do domu.

Jesteśmy inne, bogatsze. W Krakowie czeka na nas świat przekładu. Chodzimy na seminarium językoznawcze prowadzone przez panią Jadwigę, która nieodmiennie odkrywa rzeczywistość, dodaje otuchy w naszych zmaganiach z pisaniem pracy magisterskiej, chwyta każdą rodzącą się w nas nieśmiało myśl i upewnia o jej racji bytu. Ja piszę z kubańskiego przekładu powieści Tadeusza Nowaka, Ola o ustnym tłumaczeniu konsekutywnym. Klimat tych spotkań zostanie gdzieś we wnętrzu i zaowocuje, gdy z kolei wobec moich studentów będę się starała nie tkwić sztywno za katedrą, być dla nich kimś żywym, najpierw człowiekiem, dopiero potem nauczycielem, wyjść poza ramy samych tylko zajęć. Bo świat pani Jadwigi, do którego nas zapraszała, to także konferencje translatorskie, publikacje z czasem także i naszych tłumaczeń, organizowane przez nią n a s z e , jej studentów, wieczory autorskie; odsłanianie możliwości i zachęta, by pójść razem z nią jej drogą…

Po powrocie ze stypendium pani Jadwiga proponuje nam, by coś o nim napisać. Robimy to jednak dopiero teraz, 20 lat później, spełniając tamtą prośbę i chcąc jednocześnie spłacić dług wdzięczności.

Olgierda:

Na uniwersytecie, gdzie pracuję od prawie dziesięciu lat, często organizowane są warsztaty, wykłady, seminaria na tematy: Jak włączać swoją pracę naukową w dydaktykę? Jak przygotowywać studentów do wyjazdów zagranicznych? Jak inspirować do pisania dobrych, mądrych prac magisterskich? Nie bardzo są mi potrzebne, właśnie dzięki pani Twardzikowej. Obok mojego Taty, również nauczyciela i wychowawcy akademickiego, obok pani prof. Urszuli

Dąmbskiej-Prokop i jeszcze kilku innych profesorów pani Jadwiga, będąc po prostu sobą, uformowała mój styl jako badacza naukowego, moje podejście do studentów, mój sposób na istnienie w środowisku akademickim.

Jan Paweł II mówił do profesorów: „Bądźcie świadkami raczej niż wykładowcami". Pani Profesor Jadwiga Konieczna-Twardzikowa była takim świadkiem, świadkiem pasji poznawczej, wiedzy niezgłębionej a zgłębialnej, szczerego zainteresowania drugim człowiekiem, witalności, nieustawania. Bo do dzisiaj widzę, jak w zmęczeniu, zabieganiu trudnych lat 80., pośród tysiąca spraw swoich i spraw studentów, z niewyczerpanym entuzjazmem i błyszczącymi oczyma wyciąga kolejny tekst – kolejne wyzwanie, kolejną przygodę…

ZROZUMIEĆ JĘZYK

Beata Brzozowska-Zburzyńska
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Przegląd niektórych hiszpańskich przyimków przestrzennych

Słowa kluczowe: hiszpański, przestrzeń, przyimki.

Abstract:
In this paper we will present the functioning of the Spanish prepositions that correspond to three spatial dimensions: vertical, front-back, and inside-outside axes, applying the concepts of a cognitive methodology. We will analyze prototype and not prototype constellations of semantic characteristics of those prepositions.
Keywords: Spanish, space, prepositions.

Resumen:
El objetivo del presente artículo es el de presentar el funcionamiento de las preposiciones españolas correspondientes a tres dimensiones espaciales: el eje vertical, el eje delante-detrás, y el eje dentro-fuera. En su análisis utilizaremos los conceptos de la metodología cognitiva. Analizaremos constelaciones de rasgos semánticos de estas preposiciones tanto prototípicas como no prototípicas.
Palabras clave: español, espacio, preposiciones.

W badaniach nad przyimkami przestrzennymi przeważa w ostatnich latach podejście zgodne z założeniami językoznawstwa kognitywnego. Pierwsze tego typu analizy pojawiły się w latach 80. XX wieku i dotyczyły przyimków angielskich. Obecnie odnaleźć można bardzo wiele opracowań na temat przyimków w różnych językach, w których wykorzystuje się metodę polegającą na odwoływaniu się do schematów wyobrażeniowych:

> Metoda schematów wyobrażeniowych w odniesieniu do badań nad znaczeniem przyimków zakłada, że znaczenie przyimków można przedstawić jako określoną schematyczną konfigurację elementów w tzw. przestrzeni kognitywnej. Przestrzeń kognitywna (tzw. ang. *Cognitive space*) nie jest tym samym, czym jest obiektywna realna przestrzeń fizyczna, lecz jest konceptualną strukturą pojęciową wynikającą ze sposobu doświadczania przestrzeni obiektywnej przez człowieka [Przybylska, 2002: 95].

W związku z tym, że doświadczanie przestrzeni nie przebiega w sposób identyczny w każdym języku, pojawia się problem interpretacji użyć przyimków w momencie, gdy mówiący posługuje się językiem obcym i tym samym wykracza poza wiedzę nabytą w trakcie uczenia się języka ojczystego. Różnice w użyciu przyimków przestrzennych wynikają więc zarówno z faktu odmiennego postrzegania i konceptualizowania relacji przestrzennych, jak i z tego, że zakres znaczenia przyimków przestrzennych okazuje się różny w różnych językach, co z kolei jest spowodowane ich polisemią.

Przedmiotem naszego dotychczasowego zainteresowania były niektóre przyimki przestrzenne francuskie: *sur*/*sous*, *dans*, i hiszpańskie: *sobre*/*bajo*, *en* [Brzozowska-Zburzyńska, 2004, 2005a, 2005b]. Analiza porównawcza tych przyimków, dokonana z punktu widzenia użytkownika, dla którego obydwa języki są obce, pozwoliła nam dostrzec zarówno podobieństwa, jak i różnice w użyciu tych elementów.

Pojawienie się kontekstów, w których wyżej wymienione przyimki francuskie i hiszpańskie zachowują się tak samo, wynika z faktu, że wśród znaczeń każdego z nich występuje znaczenie podstawowe,

centralne[1], wspólne dla odpowiadających sobie elementów. I tak podstawowe znaczenie przyimka francuskiego *sur*, hiszpańskiego *sobre* i polskiego *na* + *miejscownik* określa relacja prototypowa między elementem noszonym i noszącym (*relation porteur/porté*[2]). Najważniejsze cechy tej relacji to:

- fakt, że element lokalizowany (*trajektor*[3]) znajduje się wyżej na osi pionowej niż element zlokalizowany (*landmark*[4]),
- występowanie kontaktu między trajektorem i landmarkiem[5],
- fakt, że landmark nie jest postrzegany jako pojemnik[6] [Dendale, Mulder, 1997: 211-220].

Relacja, o której mówimy, działa na zasadzie podobieństwa rodzinnego[7], co powoduje, że nie ma cech, które byłyby konieczne

---

[1] Por. pojęcia: *Core sense* – Langacker [1987], *impulsion* – Vandeloise [1986], *ideal meaning* – Herskovits [1986], *radial network* – Lakoff [w: Cifuentes, 1996: 53].

[2] Relacja, która zachodzi między dwoma elementami umiejscowionymi na tej samej osi pionowej. Została ona przedstawiona przez Vandeloise [1986: 193-197] przy okazji opisywania przyimków francuskich *sur* i *sous*.

[3] Trajektor – „W lingwistyce kognitywnej najbardziej wyróżniony uczestnik relacji, lokalizowany przez przedmiot odniesienia (…)" [Polański, 2003: 606].

[4] Landmark – „W lingwistyce kognitywnej drugi wyróżniony uczestnik relacji, który jest przywoływany w celu zlokalizowania trajektora (pierwszego uczestnika), punkt odniesienia, tło (…)" [Polański, 2003: 329].

[5] Pojęcia *landmark* i *trajektor* zostały zaczerpnięte z języka angielskiego. Zaproponował je i wyjaśnił Langacker, prezentując podstawowe założenia gramatyki kognitywnej w licznych książkach i artykułach (por. „Bibliografia", w: Langacker, 1995).

[6] Pojęcie *pojemnika* jest jednym z podstawowych pojęć językoznawstwa kognitywnego i wynika z faktu, że człowiek postrzega świat z perspektywy własnego ciała. Świat jest dla człowieka czymś, co znajduje się na zewnątrz, a skóra człowieka stanowi granicę oddzielającą go od tego świata zewnętrznego. Człowiek postrzega więc siebie samego jako pojemnik i podobnie konceptualizuje wiele innych obiektów fizycznych. Tak tworzy się orientacja przestrzenna *w/poza* [Przybylska, 2002: 108].

[7] Pojęcie *podobieństwa rodzinnego* zostało zaczerpnięte z badań Ludwiga Wittgensteina (1988), *Investigaciones filosóficas,* Crítica, Madrid, i uzupełnia ono

i wystarczające. Przypadek, w którym wszystkie trzy cechy zostają zachowane, jest przypadkiem użycia prototypowego, wspólnego dla różnych języków.

1) *Hay un vaso* ***sobre*** *la mesa.*
2) *Il y a un verre* ***sur*** *la table.*
3) ***Na*** *stole jest szklanka.*

Możliwe są jednak i takie konfiguracje cech semantycznych, które nie przywołują użycia prototypowego, i to one odpowiadają za to, że np. w języku hiszpańskim można użyć przyimka *en* w kontekstach, w których nie występują jego odpowiedniki: francuski przyimek *dans* i polski przyimek *w*.

4) *Hay una alfombra* ***en*** *el suelo.*
5) ****Dans*** *le plancher il y a un tapis.*
6) ****W*** *podłodze jest dywan.*

Temat naszego artykułu stanowią niektóre hiszpańskie przyimki przestrzenne. Jednym ze źródeł inspiracji dla rozważań, które przedstawimy, pozostają prace przedstawiciela hiszpańskiego językoznawstwa kognitywnego, jakim jest José Luis Cifuentes Honrubia [1989, 1996]. Poddaje on analizie nie tylko same przyimki przestrzenne, ale również przysłówki oraz wyrażenia przysłówkowe i przyimkowe, dowodząc, że wszystkie tworzą wspólną kategorię wyrażeń lokatywnych (*locativos espaciales*).

> Nuestra propuesta es defender una categoría única de elementos relacionantes espaciales, constitutiva de una clase léxica articulada mediante la intersección de distintos campos semánticos, y que denominaremos LOCATIVOS ESPACIALES, entendidos como elementos con contenido espacial que relacionan una figura y una base, dadas terminativa

---

teorię prototypu. Oznacza, że elementy należące do tej samej kategorii pojęciowej nie muszą posiadać tych samych cech co prototyp. Może się zdarzyć, że nie ma podobieństwa z prototypem, ale jest z innym elementem należącym do danej kategorii i dopiero ten drugi element posiada cechy wspólne z elementem prototypowym.

> o co[n]textualmente. (…) entenderemos las expresiones localizadoras espaciales – que especifican dónde está localizado un objeto – como un caso profundo que se ve resuelto en español a través de una serie de marcadores casuales – los locativos – que dan cuenta de la organización morfosintáctica: preposición, adverbio, prefijo y locución prepositiva [Cifuentes, 1989: 142-143].

Przyglądając się elementom, które służą do określania charakteru relacji przestrzennej między landmarkiem i trajektorem w języku hiszpańskim, należy stwierdzić, że są nimi nie tylko proste formy przyimkowe, takie jak: *sobre*, *bajo*, *en*, *por*, *de*, *desde*, *a*, *hasta*, *hacia*, ale również przysłówki i wyrażenia przyimkowe i przysłówkowe typu: *(por) encima (de)*, *(por) debajo (de)*, *fuera (de)*, *delante (de)*, *detrás (de)* etc.

W związku z tym, że w ramach jednego artykułu nie uda nam się opisać wszystkich tych elementów, ograniczymy się tylko do trzech par przeciwstawnych. Elementy te odpowiadają przeciwstawnym kierunkom trzech osi przestrzennych: osi pionowej (*sobre/bajo*), osi przód–tył (*delante de/detrás de*) oraz osi wewnątrz–na zewnątrz (*en/fuera de*).

Oś pionowa

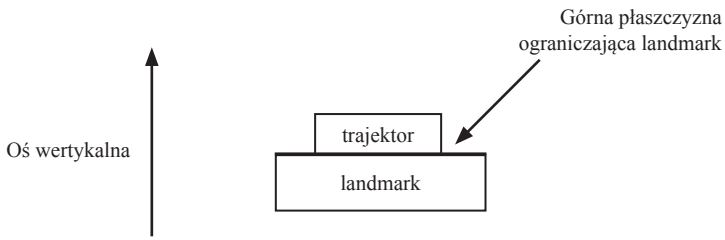
Fizyczna przestrzeń trójwymiarowa charakteryzuje się występowaniem trzech osi: wertykalnej, poziomej przód–tył i poziomej lateralnej. Do tego należy dodać jeszcze oś wewnątrz–na zewnątrz, która wiąże się z konceptualizowaniem przedmiotów fizycznych jako pojemników. Oś wertykalna pozostaje osią najbardziej obiektywną, gdyż nie zależy od punktu widzenia jednostki konceptualizującej daną relację przestrzenną. Możemy ją sobie wyobrazić jako linię prostą biegnącą od ziemi do nieba, równoległą do stojących na baczność żołnierzy, do drzew czy spadających rzeczy [Vandeloise, 1986: 90].

Przyimki hiszpańskie *sobre*/*bajo* to elementy, które odzwierciedlają relacje przestrzenne zachodzące między dwoma przedmiotami

wzdłuż osi wertykalnej. Użycia tych przyimków przestrzennych możemy opisać, posługując się trzema cechami semantycznymi: [± wysoko], [± kontakt], [- zawartość]. W użyciu prototypowym przyimka *sobre* wytępują cechy: [+ wysoko], [+ kontakt], [- zawartość], w użyciu prototypowym przyimka *bajo* – cechy: [- wysoko], [- kontakt], [- zawartość].

7) *La llave del coche está* ***sobre*** *la mesa de la cocina.*
8) *Dejaste tus gafas* ***sobre*** *el televisor.*
9) *Hay plátanos* ***sobre*** *la nevera.*
10) *Tráeme la maleta que está* ***sobre*** *el armario.*
11) *Se sentó* ***sobre*** *la cama de su compañero.*

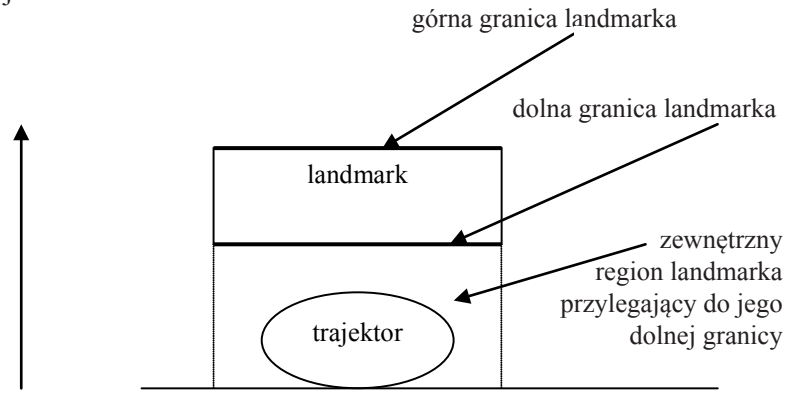
W użyciach przyimka *sobre* przedstawionych powyżej mamy do czynienia z landmarkiem, który posiada wyróżnioną zewnętrzną poziomą płaszczyznę ograniczającą go od góry [Przybylska, 2002: 272]. Stół, telewizor, lodówka, szafa, łóżko są to przedmioty, w których można wyróżnić taką właśnie górną płaszczyznę. Kontakt tej górnej płaszczyzny landmarka z dolną powierzchnią trajektora jest typowy dla relacji prototypowej opisywanej przez przyimek *sobre*.



12) *Dejaron sus maletas* ***bajo*** *la cama.*
13) *Se sentaron en un banco,* ***bajo*** *un gran castaño.*
14) *Tanques americanos pasan* ***bajo*** *el Arco del Triunfo de París* [www.artehistoria.com] .

W sytuacjach, w opisie których użyliśmy przyimka *bajo*, landmark ma wyróżnioną dolną granicę, a trajektor znajduje się w regionie zewnętrznym landmarka, przylegającym do dolnej jego granicy

[Przybylska, 2002: 410]. W użyciu prototypowym, tak jak w przykładach 12-14, nie ma kontaktu między dolną granicą landmarka a górną trajektora.



Przyjrzyjmy się teraz przykładom, w których przyimki *sobre* i *bajo* odbiegają od użycia prototypowego:

15) *Hay nubes* ***sobre*** *Madrid.*
16) *Tenía un bonito adorno navideño* ***sobre*** *la puerta de su casa.*
17) ***Sobre*** *la fachada frontal del edificio había una lápida conmemorativa.*

Analiza cech semantycznych relacji przedstawionej w przykładzie 15 wykazuje różnicę w stosunku do użycia prototypowego co do cechy związanej z kontaktem. W tym przypadku brak jest kontaktu trajektora (*nubes* 'chmury') z landmarkiem (*Madrid* 'Madryt'), a mimo to użycie przyimka *sobre* okazuje się możliwe[8]. Trzeba jednak zauważyć, że takie jego wykorzystanie jest w porównaniu do pozostałych użyć stosunkowo rzadkie i występuje tylko wtedy, gdy cechy obydwu elementów wchodzących w relację nie pozwalają interpretować sytuacji jako takiej, w której między landmarkiem i trajektorem kontakt istnieje, np:

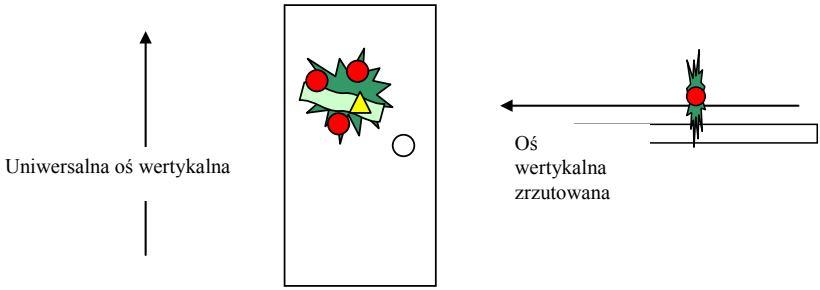
[8] Zwróćmy uwagę na to, że po polsku użylibyśmy w tym przypadku przyimka *nad*, a nie *na*.

18) *Hay una lámpara* ***sobre*** *la mesa.*
19) *Hay una lámpara* ***por encima de*** *la mesa.*

W przykadzie 18 przedstawiamy sytuację, w której kontakt występuje (prototypowe użycie przyimka *sobre*), w przykładzie 19 brak kontaktu i dlatego użyjemy wówczas wyrażenia przyimkowego *por encima de*[9].

Przykłady 16 i 17 przedstawiają sytuacje, których opis odpowiada konfiguracji następujących cech semantycznych: [- wysoko], [+ kontakt], [- zawartość]. W tym wypadku lokalizacja nie przebiega wzdłuż uniwersalnej osi pionowej, a dokonuje się wzdłuż inherentnej osi przedmiotów lokalizowanych.

> El modo de descubrir este eje vertical superior no es otro sino la localización de una superficie, de un plano horizontal, sobre el que proyectar el eje vertical [Cifuentes, 1996: 107].



W wypadku lokalizacji przedstawianej za pomocą przyimka *sobre* możemy zauważyć, że w jego użyciach prototypowych możliwa jest neutralizacja tego lokalizatora z wyrażeniem *encima de*. W użyciu, które właśnie omawiamy, nie występuje taka neutralizacja, ponieważ

[9] Użycie w tym kontekście wyrażenia *encima de* przywołuje tę samą konfigurację co użycie przyimka *sobre*.

wyrażenie *encima de* może jedynie wyrażać zależność między elementami postrzeganymi na tej samej uniwersalnej osi wertykalnej.

> (…) "sobre" y "encima" pueden indicar contacto entre figura y base en el eje vertical superior, pero mientras "encima" selecciona obligatoriamente el eje gravitatorio, "sobre" puede usar- aunque no sea muy frecuente – el eje de la base distinto del gravitatorio [Cifuentes, 1998: 115].

Powiedzieliśmy wyżej, że przyimek *bajo* w swoim użyciu prototypowym wyraża relację, w której brak kontaktu między elementem lokalizowanym i lokalizującym. Nie oznacza to jednak, że nie może występować w wypadku, gdy taki kontakt istnieje.

20) ***Bajo*** *el libro de cocina hay un diccionario*.
21) *Había un chicle* ***bajo*** *la mesa.* [Cifuentes, 1996: 125]

W przykładzie 20 mamy do czynienia z sytuacją, w której landmark i trajektor to przedmioty o podobnych cechach. Książka kucharska i słownik są podobne, jeśli chodzi o kształt, wielkość. Znajdują się one na tej samej osi wertykalnej i jeśli możemy powiedzieć o książce, że jest pod słownikiem, to znaczy, że możemy powiedzieć coś odwrotnego o słowniku, czyli że jest na książce.

Przykład 21 prezentuje sytuację, w której mamy do czynienia z kontaktem między dwoma elementami relacji, ale cechy charakterystyczne tych elementów różnią się. Możemy więc powiedzieć, tak jak w zdaniu 21, że guma jest pod stołem, ale nie powiemy, że w takim razie stół jest na gumie. Jest to związane z ogólnymi cechami, jakie mają posiadać landmark i trajektor. Generalnie rzecz biorąc, trajektor powinien być mniejszy i mobilniejszy, a landmark większy, mniej mobilny i powinien kontrolować pozycję trajektora.

W przykładzie 21 bardzo ważną rzeczą jest również i to, że możliwość dojrzenia trajektora okazuje się ograniczona. Gdyby brakowało tej cechy, nie użylibyśmy po hiszpańsku przyimka *bajo*, ale przyimek *en*[10], np.:

---

[10] O możliwości użycia przyimka *en* w tym kontekście będzie mowa w dalszej części naszego artykułu.

22) **Hay un chicle **bajo** el techo*.
23) *Hay un chicle **en** el techo.*

Oś pozioma: przód–tył

W wypadku opisywania sytuacji przestrzennej zgodnej z osią przód–tył należy w pierwszej kolejności wziąć pod uwagę charakter elementów, które wchodzą ze sobą w relację, a przede wszystkim to, czy są one zorientowane w sposób jednoznaczny, czyli czy można w nich jednoznacznie wyróżnić ich część przednią i tylną. Są trzy rodzaje przedmiotów, które mają taką wewnętrzną orientację: ludzie lub zwierzęta, przedmioty mobilne oraz przedmioty, których jedna strona jest bardziej wyróżniona od pozostałych.

W grupie przedmiotów, które nie są ani przedmiotami ożywionymi, ani poruszającymi się, określenie części przedniej lub tylnej staje się możliwe dzięki analogii antropomorficznej lub też zgodnie z zasadami lustrzanego odbicia. W wypadku przedmiotów, w których nie można wyróżnić przodu i tyłu w sposób jednoznaczny, lokalizuje się je w stosunku do mówiącego lub też w stosunku do innego punktu odniesienia obecnego w danej sytuacji przestrzennej.

Wyrażenia *delante de* i *detrás de* pozwalają opisywać relacje zachodzące na osi przód–tył. Znaczenie podstawowe wyrażenia *delante de* odpowiada znaczeniu idealnemu przyimka polskiego *przed* + instr., które zostało opisane przez Przybylską [2002: 390] w sposób następujący: „Znaczenie idealne: ‘TR (jest) przed LM’ oznacza, że TR znajduje się po stronie przedniej i/lub widocznej i/lub zgodnej z kierunkiem ruchu aktualnego lub potencjalnego LM-a”. Znaczenie idealne wyrażenia *detrás de* odpowiada z kolei znaczeniu polskiego przyimka *za* + instr.: „Znaczenie idealne: ‘TR (jest) za LM’ oznacza, że TR znajduje się po stronie LM tylnej i/lub niewidocznej i/lub przeciwnej do kierunku swego aktualnego lub potencjalnego ruchu” [Przybylska, 2002: 340].

Przyjrzyjmy się kilku przykładom użyć wyrażeń *delante de* i *detrás de*:

24) *Nos sentamos* ***delante de/detrás de*** *vosotros.*
25) *Dejé mi bolso* ***delante de/detrás de*** *aquella silla.*
26) *Está esperando* ***delante de/detrás de*** *aquella muralla.*
27) *La pelota está* ***delante de/detrás de*** *la roca.*

W przykładzie 24 przedmiotem zarówno lokalizowanym, jak i lokalizującym jest człowiek. W związku z tym nie ma problemu z określeniem przodu i tyłu obydwu elementów. Mamy więc do czynienia w tym przypadku z pojęciem orientacji ogólnej (*l'orientation générale*[11]), które działa na zasadzie podobieństwa rodzinnego i ma następujące cechy:

- la direction frontale;
- la direction du mouvement;
- la ligne du regard;
- la direction dans laquelle sont dirigés les autres organes de perception, l'odorat, l'ouïe, etc.;
- les directions de nutrition et de défécation;
- etc. [Vandeloise, 1986: 108][12].

W sytuacji opisanej przez przykład 25 landmarkiem jest krzesło, którego przednią część łatwo rozpoznać, gdyż zostaje ona funkcjonalnie określona. Przednia cześć krzesła to ta, która jest zgodna z kierunkiem czołowym człowieka siedzącego na nim.

Przykłady 26 i 27 opisują sytuacje, w których występują landmarki nieposiadające inherentnej orientacji. W takich sytuacjach nie możemy już mówić o orientacji ogólnej. Użycie wyrażeń *delante de/detrás de* wiąże się więc z pojęciem możliwości dojrzenia (*l'accès à la perception*). Claude Vandeloise [1986: 156-158] dowodzi, że jest to pojęcie zupełnie inne od poprzedniego i wskazuje ono na dwu-

[11] Pojęcie opisane przez Vandeloise [1986: 107-128] przy okazji analizy przyimków francuskich *devant/derrière*.
[12] Tłumaczenie: – kierunek czołowy, – kierunek ruchu, – linia spojrzenia, – kierunek, w stronę którego są skierowane inne organy poznawcze, węch, słuch, itp., – kierunek odżywiania i wypróżniania, – itd.

znaczność[13] omawianych przyimków, ale zauważa również, że to drugie znaczenie wywodzi się z pierwszego, które można uznać za diachronicznie źródłowe (*l'impulsion*).

Użycie wyrażeń *delante de/detrás de* komplikuje się dodatkowo, gdy mamy do czynienia z przedmiotami lokalizującymi, które potencjalnie mogą znajdować się w ruchu, jak np. samochód. Zdanie:

28) *El niño está* ***detrás del*** *coche*.

przywołuje dwie możliwe interpretacje: dziecko jest za samochodem, czyli za jego tylną częścią, którą można określić dzięki orientacji ogólnej, związanej z potencjalnym ruchem samochodu; albo dziecko jest za samochodem, czyli samochód nie porusza się i zasłania dziecko, bez względu na to, czy jest ono z tyłu, z boku czy z przodu pojazdu – ważniejsze jest w tym wypadku to, gdzie się wtedy znajduje obserwator.

Oś wewnątrz–na zewnątrz

Według Vandeloise [1986: 222] pojęciem, które najlepiej opisuje funkcjonowanie wyrażeń lokalizujących francuskich *dans*/*hors de*, jest relacja między elementem zawierającym a elementem zawartym (*relation de contenant/contenu*). Działa ona na zasadzie podobieństwa rodzinnego, co oznacza, że żadna cecha nie jest konieczna i tylko całkowite wcielenie okazuje się wystarczające. Oto cechy, jakie wymienia Vandeloise w opisie przyimków *dans*/*hors de*:

1. Le contenu bouge vers le contenant et non l'inverse.
2. Le contenant contrôle la position du contenu et non l'inverse.
3. Le contenu est inclus, au moins partiellement, dans le contenant ou dans la fermeture convexe de sa partie contenante [Vandeloise, 1986: 225][14].

---

[13] Vandeloise używa słowa *bisemie* [1986: 145].

[14] Tłumaczenie: 1. Element zawarty porusza się w stronę elementu zawierającego, a nie odwrotnie.

Z tego, co właśnie powiedzieliśmy, wynika, że gdy trajektor jest całkowicie schowany w landmarku, mamy do czynienia z prototypową sytuacją użycia przyimka hiszpańskiego *en*. Potwierdzają to następujące przykłady:

29) *Las llaves del coche están* ***en*** *mi bolso.*
30) *La leche está* ***en*** *el frigorífico.*
31) ***En*** *esta caja verde están todas mis cartas.*

Torebka, lodówka i pudełko to przedmioty trójwymiarowe, w których można wyróżnić wnętrze, są to bowiem pojemniki zamknięte. W ich wnętrzu znajdują się inne, mniejsze przedmioty i dlatego użycie przyimka *en*, którego znaczeniem podstawowym pozostaje „bycie w czymś", jest uzasadnione. Pojawia się tu więc cecha semantyczna [+ zawartość], która nie występuje w użyciach przyimka *sobre*. Zwróćmy jednak uwagę na fakt, że przyimek *en* może występować po hiszpańsku w kontekstach, w których występuje przyimek *sobre*, nawet gdy landmark nie jest postrzegany jako trójwymiarowy pojemnik. Okazuje się to możliwe na przykład z przedmiotami lokalizującymi typu: stół, taboret, taca, półka, podłoga, a nawet ściana, sufit, mur.

33) *Dejé el diccionario* ***en*** *la mesa.*
34) Todos los niños se sentaron ***en*** *el suelo.*
35) ***En*** *esta calle hay sólo un edificio.*
36) ***En*** *la pared de mi habitación, hay muchas fotos de mi familia.*
37) *Tenía un bonito adorno navideño* ***en*** *la puerta de su casa.*
38) ***En*** *el techo hay una mancha.*

Taka możliwość użycia przyimka *en* w sytuacjach, w których np. po polsku użylibyśmy przyimka *na*, wynika z faktu, że posługujący się językiem hiszpańskim inaczej postrzegają tę samą sytuację przestrzenną. Landmarki typu stół, ściana czy sufit postrzega się jako dwuwymiarowe płaszczyzny, a trajektory – jako inne przedmioty

2. Element zawierający kontroluje pozycję elementu zawartego, a nie odwrotnie.
3. Element zawarty jest umieszczony, co najmniej częściowo, w elemencie zawierającym lub w wypukłym domknięciu jego części zawierającej.

dwuwymiarowe, które znajdują się wewnątrz przestrzeni ograniczonej przez geometryczny przybliżony rzut trójwymiarowego landmarka na dwuwymiarową płaszczyznę. W ten sposób, gdybyśmy chcieli narysować rzut sytuacji przestrzennej przedstawionej w zdaniu:

39) *El libro está* ***en*** *la mesa*,

narysowalibyśmy dwa prostokąty, z których jeden byłby mniejszy i znajdowałby się wewnątrz przestrzeni ograniczonej przez drugi, większy prostokąt.

Użycie przyimka *en* okazuje się możliwe nie tylko wtedy, gdy trajektor jest całkowicie ukryty w landmarku. Można go wykorzystać również wtedy, gdy trajektor wykracza poza górną granicę landmarka, ale jego pozycja jest przez landmark kontrolowana:

40) *Hay flores* ***en*** *el florero.*
41) ***En*** *la cesta hay botellas de vino.*

Można użyć tego przyimka także w sytuacjach, które tylko mentalnie pozwalają postrzegać landmark jako pojemnik, np.:

42) *Hay zumo de naranja* ***en*** *este vaso.*
43) *Hay mucho humo* ***en*** *la chimenea.*
44) *Dejad vuestras mochilas* ***en*** *aquel rincón.*

W przykładach przedstawionych powyżej mamy do czynienia z pojemnikami, które nie zostały domknięte. W przykładzie 42 jest to szklanka o otwartej górnej granicy, w przykładzie 43 – komin, który ma otwartą górną i dolną podstawę, natomiast w przykładzie 44 landmarkiem okazuje się róg pokoju, czyli obiekt składający się tylko z dwóch ścian. We wszystkich tych sytuacjach mentalnie domykamy brakujące elementy i postrzegamy wymienione landmarki jako pojemniki zamknięte, co pozwala nam na użycie przyimka *en*, którego znaczeniem podstawowym pozostaje znaczenie pozostawania wewnątrz.

Wyrażenie *fuera de* oznacza pozostawanie na zewnątrz landmarka. Konfiguracje przestrzenne, które może opisywać, ograniczają się tylko do dwóch przypadków. Użyjemy tego wyrażenia, gdy trajektor jest poza landmarkiem i nie ma z nim żadnego kontaktu, np.:

45) *Podéis correr pero* ***fuera de*** *la casa.*

lub też kiedy kontakt ogranicza się tylko to zewnętrznej części landmarka, np.:

46) *El canario está* ***fuera de*** *su jaula.*

Sytuacja opisana w przykładzie 46 oznacza zarówno to, że kanarek jest poza klatką i na przykład swobodnie fruwa, jak i to, że siedzi na zewnętrznej stronie klatki.

Podsumowanie

Analiza niektórych przyimków i wyrażeń przyimkowych, które odnoszą się do osi wertykalnej, osi poziomej przód–tył oraz osi wewnątrz––na zewnątrz wykazuje, że w użyciach prototypowych wyrażenia te zachowują się podobnie jak ich odpowiedniki w innych językach (np. w języku polskim i francuskim). Podobne okazują się też kognitywne uwarunkowania użyć wykraczających poza prototypowe znaczenia tych elementów. Różnice polegają jednak na tym, że nie zawsze, mówiąc różnymi językami, postrzegamy tak samo konkretne sytuacje przestrzenne. Dowodem na to jest użycie przyimka *en* w kontekstach, które nie przywołują pojęcia bycia wewnątrz (*interioridad*) u osób posługujących się językiem polskim czy francuskim

Schematy wyobrażeniowe danych sytuacji przestrzennych są różne nie tylko ze względu na przynależność do odmiennej społeczności językowej, ale również w ramach tego samego języka, czego dowodem pozostają różne możliwe neutralizacje między elementami, które nie są jednoznacznie synonimiczne.

Cifuentes [1989: 144] zauważa, że językowe przedstawianie sytuacji przestrzennych nie zależy od obiektywnych, fizycznych cech przedmiotów, które wchodzą w relację przestrzenną, a od tych cech, które mówiący uważa za najbardziej relewantne:

E incluso dentro de una misma lengua, distinciones como «en la mesa-encima de la mesa-sobre la mesa» no tienen tanto que ver con las propiedades dimensionales reales, como con aquellas propiedades que son destacadas en la mente del hablante.

Bibliografia

Brzozowska-Zburzyńska, B. (2006), „La interioridad y el funcionamiento semántico de la preposición española *en* y francesa *dans*", w: Bruña, M. et al. (eds.), *La cultura del otro. Español en Francia, francés en España / La culture de l'autre. Espagnol en France, français en Espagne,* Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFUE), Société des Hispanistes Français (SHF), Sevilla, s. 761-767.

Brzozowska-Zburzyńska, B. (2007), „Las preposiciones *sobre/bajo* como marcadores de la localización espacial y temporal", w: Cercós García, L.F. et al. (coord.), *Retos del Hispanismo en la Europa Central y del Este* (materiały z konferencji), Palafox & Pezuela, Madrid, s. 181-187.

Brzozowska-Zburzyńska, B. (2008), „La aplicabilidad de la metodología cognitiva en el estudio de las preposiciones espaciales", w: Calzón García, José Antonio (coord.), *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica. Jóvenes Investigadores*, Universidad de Oviedo, Oviedo, s. 71-79.

Cifuentes Honrubia, J.L. (1989), *Lengua y espacio. Introducción al problema de la deíxis en español*, Universidad de Alicante, Alicante.

Cifuentes Honrubia, J.L. (1996), *Usos prepositivos en español*, Universidad de Murcia, Murcia.

Cuenca, M.J., Hilferty, J. (1999), *Introducción a la lingüística cognitiva*, Editorial Ariel, Barcelona.

Dendale, P., Mulder, W. de (1997), „Les traits et les emplois de la préposition spatiale *sur*", *Faits de langue*, 9, s. 211-220.

Langacker, R.W. (1995), *Wykłady z gramatyki kognitywnej. Kazimierz nad Wisłą, grudzień 1993*, Kardela, H. (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

Polański, K. (red.) (2003), *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, Ossolineum, Kraków.

Przybylska, R. (2002), *Polisemia przyimków polskich w świetle semantyki kognitywnej*, Universitas, Kraków.
Vandeloise, C. (1986), *L'espace en français*, Éditions du Seuil, Paris.

Monika Głowicka
Uniwersytet Wrocławski

Koncept liczbowy w polskich i hiszpańskich związkach frazeologicznych

Słowa kluczowe: koncept liczbowy, frazeologia porównawcza, wyrażenia i zwroty, obrazowanie, idiomy.

Abstract:
The purpose of this article is to discuss the presence of numerical concept in phraseological units in Polish as well as to compare them with their Spanish equivalents. The comparative analysis allows us to assess what numbers are usually represented in the phraseology of the two languages, what is the representation of non-linguistic phenomena and whether the numbers carry similar connotations. The objects of our interest are cardinal and the ordinal numbers found in stable word-groups typical of everyday language. Due to the large amount of phraseological material, the article is limited to determining the equivalents of word-groups in Spanish, without describing them in terms of ethnolinguistics and therefore without rich and complex symbolism of numbers.
Keywords: numerical concept, comparative phraseology, locutions and expressions, representation, idioms.

Resumen:
El objetivo del presente artículo se orienta hacia el hecho de comentar la existencia del concepto numeral en las expresiones fraseológicas polacas y compararlas con sus correspondientes españolas. El análisis comparativo

nos permite valorar qué números están representados con más frecuencia en la fraseología de ambas lenguas, cómo se ofrece la representación de los fenómenos extralingüísticos así como también si dichos números comportan las mismas connotaciones. El tema se centra en los numerales cardinales y en los numerales ordinales presentes en las expresiones fraseológicas habituales de la lengua oral. A causa del ingente material fraseológico, el artículo se limita a establecer equivalentes de las expresiones fraseológicas, sin entrar a describirlas en categorías etnolingüísticas, y por ende, omitiendo el rico e intricado simbolismo de los números.

Palabras clave: concepto numeral, fraseología comparativa, expresiones y locuciones, representación, expresión idiomática.

Liczby od najdawniejszych czasów towarzyszyły człowiekowi, pomagając mu uporządkować rzeczywistość i odnaleźć orientację w świecie. Przypisywano im szczególne znaczenie, czasem święte lub magiczne. Niniejszy artykuł jest próbą sprawdzenia, jak przedstawia się koncept liczbowy w języku polskim i hiszpańskim, czy liczby reprezentowane są w obu tych językach podobnie pod względem ilościowym i znaczeniowym oraz czy w obu językach przywiązuje się jednakową wagę do pewnych pojęć liczbowych. Cel niniejszego studium stanowi więc porównanie związków językowych zawierających w sobie koncept liczbowy, ustalenie podobieństw znaczeniowych, a także zbadanie sposobów obrazowania. Pełna analiza obecności liczb w tekstach powinna uwzględniać zróżnicowany materiał, a więc między innymi pieśni ludowe, zagadki, wiersze, wyliczanki, rymowanki itd., ograniczymy się jednak do zasobów frazeologii obu języków[1].

1.

Liczbą najczęściej występującą zarówno w polskich, jak i hiszpańskich związkach frazeologicznych jest „jeden". Niektóre polskie jed-

[1] Analizę porównawczą przeprowadzono wyłącznie w oparciu o dostępne słowniki języka polskiego i hiszpańskiego.

nostki frazeologiczne mają dosłowny odpowiednik, na przykład ‘jedno z dwojga’ – *una de dos*, ‘jeden za wszystkich, wszyscy za jednego’ – *todos para uno, uno para todos*, ‘być jedną nogą w grobie’ – *estar con un pie en la sepultura*. W innych ma miejsce nieco odmienne obrazowanie, ale powtarza się liczba „jeden”: ‘łączyć się/zlewać w jedno’ to *ser todo uno, ser uno*, mówić coś ‘jednym tchem’ – *de un tirón*, *de una tirada* (także wyrażenie ‘za jednym zamachem’ można oddać na hiszpański, mówiąc *de un tirón*), z kolei potoczny zwrot ‘pójść na jednego’ to *ir a echar una copa*[2]. Gdy chcemy podkreślić zgodność w działaniu, mówimy ‘wszyscy jak jeden mąż’, czemu odpowiadają dwa związki frazeologiczne w języku hiszpańskim: wyrażenie przysłówkowe *todos a una* (na przykład w zdaniu *Todos respondieron a una que querían otro director en la empresa*) oraz wyrażenie porównawcze *todos como un solo hombre*.Wiele polskich jednostek frazeologicznych zawierających liczebnik „jeden” nie ma dosłownych odpowiedników w języku hiszpańskim, to znaczy nie pojawia się w nich koncept liczbowy. Liczebnik ten może być oddany przy pomocy przymiotnika *mismo*: gdy ‘jeden los nas czeka’ – *nos espera la misma suerte*, gdy ‘mieszkamy pod jednym dachem’ – *vivimos bajo el mismo techo*, gdy jest nam ‘wszystko jedno’ – *es igual, da lo mismo*, gdy ‘wrzucamy wszystko do jednego worka’ – *metemos algo en el mismo saco*. Popularny zwrot ‘postawić wszystko na jedną kartę’ tłumaczony jest na kilka sposobów, na przykład poprzez dokładny odpowiednik *jugarse todo a una carta*. Jedno z opracowań dotyczących polsko-hiszpańskiej frazeologii proponuje inne tłumaczenia: *poner toda la carne en el asador* oraz *jugarse todo por el todo* [Murcia-Soriano, Zagórowska, 2003: 64, 165], przy czym zwroty te będą miały

[2] Pojęcia „wyrażenie” i „zwrot” stosowane są zgodnie z podziałem zaproponowanym przez Stanisława Skorupkę i choć dziś podział ten uważany jest za przestarzały, odpowiada potrzebom niniejszego artykułu. Zgodnie z klasyfikacją Skorupki zwrot to zespół wyrazów, w których człon podstawowy ma charakter czasownikowy, zaś wyrażenie to grupa wyrazów mająca charakter rzeczownikowy, także wszelkie utarte połączenia przyimkowe, przysłówkowe i spójnikowe [Skorupka, 1967: 6].

bardziej ograniczony zakres użycia.W języku hiszpańskim liczba „jeden" jest także reprezentowana w wielu związkach frazeologicznych, a jej charakter określa powiedzenie *Uno es número, pero no hace número*. *Un* w funkcji liczebnika występuje w wyrażeniach przysłówkowych: *en una palabra* 'jednym słowem', *en una zancada* 'biegiem' (*zancada* pochodzi od *zancos* 'szczudło', oznacza więc długi krok). W języku hiszpańskim funkcjonuje zwrot *no dar ni una* mający odpowiednik 'nie trafić ani razu', a także potoczny zwrot *ser todo uno* (na przykład *Mira, insultarnos o no invitarnos es todo uno*), który można przetłumaczyć na 'znaczy to samo', 'to jedno i to samo', 'na jedno wychodzi'.Przyglądając się licznym hiszpańskim frazeologizmom zawierającym koncept liczbowy „jeden" zauważamy, że wiele połączeń nie ma polskich odpowiedników. W celu uwypuklenia, że chodzi tylko o jeden element i większa liczba nie może być brana pod uwagę, stosuje się żeńską formę liczebnika „jeden": *una y no más*, w rozwiniętej i rymowanej formie: *(ver) una y no más, Santo Tomás* (dosłownie 'ani jedna więcej, święty Tomaszu'). W momencie gdy rodzic chce przywołać dziecko do porządku, używa zwrotu *meterle una a alguien* (np. w zdaniu *¿Qué haces?¿Quieres que te meta una?*). Z kolei o człowieku samotnym można powiedzieć, że jest *más solo que la una*, a więc 'samotny jak palec'. Inne najczęściej używane wyrażenia w języku hiszpańskim to: *uno de tantos* 'jeden z wielu', zwrot *de uno en uno* (lub jego warianty *uno a uno*, *uno por uno*), co wyraża polski przysłówek 'pojedynczo', *en un abrir y cerrar de ojos* 'w okamgnieniu'.

Zarówno w języku polskim, jak i hiszpańskim dość często występują związki zawierające leksem „pierwszy", wśród których zauważyć można wiele semantycznych podobieństw. Przedmiot lub zjawisko 'pierwszej klasy' (synonimicznie 'pierwszej wody') oceniane jest jako *de primera* lub w formie rozwiniętej: *de primer orden* czy też *de primera fila* (dosłownie 'pierwszorzędny'). Rzecz 'z pierwszej ręki' jest *de primera mano*, 'iść na pierwszy ogień' (w bitwie) – *ir en primera línea de fuego*, w znaczeniu 'na początek' możemy użyć nieidiomatycznego zwrotu *para empezar*. Artykuł 'pierwszej potrzeby' to produkt *de primera necesidad*, coś, co dzieje się 'w pierwszej

chwili', następuje *de primera intención* (np. *De primera intención queríamos mudarnos pero luego cambiamos de idea*). W obu językach podobnie obrazowana jest miłość, która rodzi się natychmiast, a więc 'miłość od pierwszego wejrzenia': po hiszpańsku *un amor a primera vista*, wyrażenie mające także odpowiednik *un flechazo* 'strzał z łuku', 'przebicie strzałą'. Podobnie opisywany jest także wiek osoby: 'być nie pierwszej młodości' to *no estar en la primera juventud*. Proces metaforyzacji, na jakiej opiera się postrzeganie rzeczywistości, obecny w wyrażeniu 'na pierwszy rzut oka' zachodzi także w hiszpańskim odpowiedniku *a primera vista*, podobnie jak związek 'przełamać pierwsze lody' – *romper el hielo*, choć pominięto tu liczebnik porządkowy „pierwszy".

Niektóre polskie frazeologizmy nie mają hiszpańskich odpowiedników, np. dość znane powiedzenie 'pierwsze koty za płoty' tłumaczone jest *Al primer tapón, zurrapas* (dosłownie 'Na pierwszym korku są osady'). Inaczej podkreślane jest 'pierwsze miejsce przy stole', określane jako *la cabecera de la mesa* 'czołowe miejsce'. Aby przetłumaczyć wyrażenie 'pierwszy lepszy' czy też 'pierwszy z brzegu', użyjemy przysłówka nieokreślonego *cualquiera*. Zwrot 'grać pierwsze skrzypce' oddamy po hiszpańsku poprzez zwrot *hacer el primer papel* 'grać główną rolę' lub wyrażając się w sposób nieidiomatyczny *ser el más importante*. Jak podaje jedno z opracowań, hiszpańskim odpowiednikiem jest obrazowy zwrot *cortar el bacalao* (i jego wariant *partir el bacalao*), czyli 'dzielić dorsza', a także *llevar la voz cantante* [Murcia-Soriano, Zagórowska, 2003: 37].

W języku hiszpańskim liczebnik porządkowy *primer* pojawia się w popularnym wyrażeniu *de buenas a primeras* tłumaczonym 'ni stąd, ni zowąd' oraz 'ni z gruszki, ni z pietruszki', a także za pomocą wyrażenia zawierającego odmienny koncept liczbowy 'ni w pięć, ni w dziewięć'. Nieoczekiwany charakter działania wyraża także idiom *a la primera de cambio*, tłumaczony 'ot, tak sobie', 'nieoczekiwanie', 'tak po prostu'. *Las primeras luces* oznaczają 'świt', a wspomniany frazeologizm *de primera* wskazujący rzecz 'pierwszej klasy' (lub 'pierwszej wody') tłumaczony jest także na język polski poprzez wyrażenie 'na medal', np. w zdaniu *Ha sido una fiesta de primera*

‘Przyjęcie było na medal’ [Pulido Ruiz, Leniec-Lincow, 2008: 31]. *Ser/trabajar como el primero* odnosi się do najlepszego pracownika, a polski odpowiednik *decir lo primero que viene a la boca* nie opiera się na koncepcie liczbowym i brzmi ‘mówić, co ślina na język przyniesie’.

2.

Liczba „dwa” pojawia się dość często w związkach frazeologicznych zarówno polskich, jak i hiszpańskich. I tak zwrot ‘nie dać sobie dwa razy powtarzać’ ma dokładny odpowiednik *no tener que decírselo/ repetírselo dos veces*. Z ekwiwalencją spotykamy się także w zwrocie ‘nie zastanawiać się dwa razy’, czyli *no pensarlo dos veces*. ‘Kochać się jak dwa gołąbki’ to po hiszpańsku *quererse como dos tórtolas* (‘jak dwie turkawki’). Istnieje również dosłowny hiszpański odpowiednik ‘jeść za dwóch’ – *comer por dos*, mający wariant *comer por siete* (w języku polskim mówimy czasami ‘jeść za dziesięciu’) oraz ‘pracować za dwóch’ – *trabajar por dos*. O obiekcie znajdującym się blisko, czyli ‘o dwa kroki stąd’ powiemy *a dos pasos de aquí*. ‘Jedno z dwojga’ to dosłownie *una de dos*, zaś ‘z dwojga złego’ wyraża znane powiedzenie *Del mal, el menor*. Gdy załatwiamy jednocześnie dwie sprawy lub odnosimy podwójną korzyść, mówimy ‘upiec dwie pieczenie na jednym ruszcie’ (lub ‘przy jednym ogniu’) – *matar dos pájaros de un tiro*. Warto także w tym miejscu przypomnieć znane przysłowia odnoszące się do liczby „dwa”: ‘Kto prędko daje, dwa razy daje’, którego treść wyrażona jest w powiedzeniu *El que da primero da dos veces* lub *Más vale un toma que dos te daré*, oraz ‘Mądrej głowie dość dwie słowie’ mające odpowiednik pozbawiony liczebnika „dwa” *Al buen entendedor pocas palabras*.Na zakończenie omawiania polskich frazeologizmów chcielibyśmy przytoczyć przykłady niemające hiszpańskich odpowiedników idiomatycznych: wyrażenie ‘nie raz, nie dwa’, które tłumaczymy *muchas veces*, a także malowniczy zwrot podkreślający dwoistość: ‘na dwoje babka wróżyła’, którego tłumaczenie hiszpańskie odwołuje się do gry w kości

será así o asá, conforme diere el dado ‘będzie tak lub tak, zależy, co pokażą kości’.

We frazeologii hiszpańskiej liczebnik *dos* jest obecny w wielu połączeniach frazeologicznych, na przykład *doblarse en dos* oznacza ‘zgiąć się w pół’. Zwrot *como dos y dos son cuatro* ma także dokładny odpowiednik w języku polskim: ‘jak dwa dodać dwa to cztery’, tłumaczony jest także: ‘jak amen w pacierzu’ (podobne znaczenie mają wersje *como tres y dos son cinco* lub *como tres y tres son seis*, nieużywane w języku polskim). Liczba *dos* pojawia się także w niezwykle malowniczym idiomie *sentarle algo a alguien como a un Cristo dos pistolas* wyrażającym, że coś ‘pasuje jak pięść do nosa’ lub ‘jak wół do karety’.

W języku hiszpańskim liczba *dos* funkcjonuje jako miara, na przykład swoista miara szybkości w wyrażeniu przysłówkowym *en dos zancadas*, czyli ‘raz dwa’, ‘w try miga’ lub ‘na jednej nodze’ (w tych ostatnich tę samą myśl wyrażają odmienne koncepty liczbowe „trzy” i „jeden”). Szybkość wyraża także zwrot *hacer algo en un dos por tres*, również tłumaczony jako ‘zrobić coś raz dwa’, ‘w mgnieniu oka’, ‘w try miga’. Innym popularnym frazeologizmem jest potoczne wyrażenie przysłówkowe *cada dos por tres* ‘co chwilę’. Liczba *dos* pozostaje również miarą w idiomach *estar/quedarse a dos velas* ‘być bez grosza, być spłukanym’, *a dos dedos* oznaczającym ‘o mały włos’, ‘o mało co’. Innym często stosowanym wyrażeniem jest *en dos palabras*, czyli ‘w dwóch słowach’, ‘krótko mówiąc’, oraz *poner dos letras a alguien*, czyli po polsku ‘napisać parę słów’.

Zarówno w języku polskim, jak i hiszpańskim niewiele form zawiera liczebnik porządkowy „drugi”. Przykładem może być zwrot czasownikowy ‘zejść na drugi plan’ – *pasar al segundo plano*. W hiszpańskim tłumaczeniu zwrotu ‘wyprawić kogoś na drugi świat’ w miejscu liczebnika pojawia się zaimek nieokreślony *otro* – *mandar a uno al otro mundo*, podobnie jak w wyrażeniu ‘druga strona medalu’ – *la otra cara de la moneda*. Z kolei w tłumaczeniu przysłowia ‘Nie czyń drugiemu, co tobie niemiłe’ pojawia się determinant *los demás*, a przysłowie głosi *No hagas a los demás lo que no quisieras que te hicieran*. Spośród hiszpańskich frazeologizmów wymienić

należy zwrot *hacer algo con segundas intenciones*, oznaczający ukryte zamiary, i wyrażenia przymiotnikowe *de segundo orden* ‘drugorzędny’ oraz *sin segundo* ‘niezrównany’.

3.

Charakter liczby „trzy”, której tradycyjnie przypisywano takie znaczenia jak doskonałość, równowaga i pełnia, wyraża hiszpańskie powiedzenie *Tres, perfecto número es*. Liczebnik „trzy” wiąże się czasami z odliczaniem rosnącym i próbowaniem szczęścia: wyrażeniu ‘do trzech razy sztuka’ odpowiada *la tercera es la vencida* (także *a la tercera va la vencida*), choć zaznaczyć należy, że większość polskich frazeologizmów z liczbą „trzy” nie ma dokładnych hiszpańskich odpowiedników. Co ciekawe, niektóre z nich opierają się na innych liczbach: o człowieku mało rozgarniętym, co ‘nie umie zliczyć do trzech’, Hiszpanie powiedzą *no sabe cuántas son cinco, no sabe cuántas son tres y dos* lub *no tiene dos dedos de frente* (np. *¡Confiar un cargo de tanta responsabilidad a un hombre que no tiene dos dedos de frente! Es el colmo* [Murcia-Soriano, Zagórowska, 2003: 103]). O innej osobie powiemy, że ‘nie umie sklecić trzech słów’, a więc nie umie się wysłowić, co możemy wyrazić poprzez zwrot *no saber decir ni una palabra bien dicha* lub *no saber decir ni dos palabras bien dichas*. Także ‘pracować za trzech’ opiera się w języku hiszpańskim na innych liczbach – *trabajar por dos/por diez*, a ‘wyrazić coś w trzech słowach’ to *en dos palabras* lub *en pocas palabras*.Pozostałe polskie związki frazeologiczne mają odpowiedniki pozbawione pojęć liczbowych. Jedno z bardziej znanych powiedzeń ‘pleść trzy po trzy’ tłumaczymy na hiszpański przez *hablar a tontas y a locas*. Zwrot ‘mówić za trzech’ oddamy przy pomocy idiomatycznego powiedzenia *hablar por los codos*, a ‘to nie jest warte trzech groszy’ wyrazimy, mówiąc w sposób uproszczony i nieidiomatyczny *esto no vale nada*. Treść popularnego zwrotu ‘wtrącić swoje trzy grosze’ można wyrazić zwrotami *meter baza* (*baza* w grach w karty znaczy ‘lewa’) oraz *entremeterse en la conversación*.

Liczba „trzy” pojawia się także w hiszpańskich połączeniach frazeologicznych. Frazeologizm *ni a la de tres* (*No llueve ni a la de tres*), prawdopodobnie odwołujący się do odliczania rosnącego, tłumaczony jest nieidiomatycznie: ‘w żaden sposób’, ‘w ogóle’. Ciekawe obrazowanie zachodzi w potocznym zwrocie *no ver tres en un burro*, oznaczającym człowieka o słabym wzroku, tłumaczonym na język polski: ‘słabo widzieć’, ‘niedowidzieć’ lub przy pomocy porównania ‘być ślepym jak kret’ [Pulido Ruiz, Leniec-Lincow, 2008: 35]. Powiedzenie *buscar tres pies al gato* stosujemy, gdy ktoś ‘szuka dziury w całym’. Niską jakość danej rzeczy lub niskie kwalifikacje zawodowe określa frazeologizm *de tres al cuarto* ‘byle jaki’, ‘marny’, ‘nic nie wart’, klasyfikowany jako zwrot potoczny; i tak o słabym prawniku można powiedzieć *Este es un abogado de tres al cuatro, siempre se equivoca*. Z kolei o człowieku ‘głodnym jak wilk’ użytkownicy języka hiszpańskiego powiedzą: *tiene un hambre de tres semanas*. Dość zabawnie przedstawia się porównanie zwrotu *donde Cristo dio las tres voces* ‘gdzie Jezus rzekł trzy słowa’, określającego miejsce odległe, z polskim odpowiednikiem idiomatycznym ‘gdzie diabeł mówi dobranoc’, w którym zachodzi całkiem odmienne obrazowanie.

4.

W polszczyźnie liczba „cztery” występuje rzadziej od omówionych już „jeden”, „dwa” czy „trzy”. Zarówno w języku polskim, jak i hiszpańskim człowiek zamknięty w domu przebywa ‘w czterech ścianach’ (*en cuatro paredes*). Wyrażeniu ‘w cztery oczy’ odpowiadają wyrażenia przysłówkowe *a solas*, *entre los dos*, a w znaczeniu szczerej rozmowy – zwrot *hablar sinceramente*. Człowiek ‘kuty na cztery nogi’ także nie jest opisywany tak obrazowo w języku hiszpańskim, można powiedzieć, że jest *vivo* lub *piacarón*. Dom zamknięty ‘na cztery spusty’ ma hiszpański odpowiednik opierający się na liczbie „siedem” – to dom *cerrado bajo siete llaves*.

Liczba „cztery” tradycyjnie odnosząca się do stron świata została utrwalona w zwrocie ‘rozgłaszać coś na cztery strony świata’

mającym odpowiednik hiszpański *pregonar algo a los cuatro vientos*. W języku polskim funkcjonuje zwrot ‘przepędzić kogoś na cztery wiatry’, który w pewnych sytuacjach może być tłumaczony jako *mandar a dar un paseo*. Jedno z opracowań proponuje, co wydaje się słuszne, tłumaczyć w niektórych kontekstach zwrot ‘roznieść coś na cztery wiatry’ na *no dejar títere con cabeza* [Murcia-Soriano, Zagórowska, 2003: 391].

We frazeologii hiszpańskiej oprócz wspomnianego *como dos y dos son cuatro* liczba „cztery” pojawia się między innymi w zwrotach *decir a alguien cuatro verdades*, czyli ‘wygarnąć/mówić komuś prawdę w oczy’ oraz *cuatro gatos* odpowiadające polskiemu wyrażeniu nominalnemu ‘parę osób na krzyż’. Rzecz tania i warta niewiele kosztuje *cuatro cuartos* ‘parę groszy’. Jedno z porzekadeł głosi *Cuatro ojos ven más que dos*, a więc dosłownie ‘cztery oczy widzą więcej niż dwa’, co odpowiada naszemu powiedzeniu ‘co dwie głowy to nie jedna’. Takie samo obrazowanie występuje w zwrocie *más valen cuatro ojos que dos*, tłumaczone ‘co dwóch to nie jeden’. I na zakończenie przykład użycia liczebnika porządkowego „czwarty” (*cuarto*): *estar a la cuarta pregunta* oznacza ‘nie mieć złamanego grosza’.

5.

Liczba „pięć” występuje w polskiej frazeologii w formie rzeczownikowej „piątka”. Podać rękę, a więc potocznie ‘przybić piątkę’ ma odpowiednik w języku hiszpańskim, który także odnosi się do pięciu palców: *dar esos cinco* lub *chocar esos cinco*. Występuje on głównie w zdaniu wykrzyknikowym *¡dame esos cinco!* ‘Znać coś jak swoje pięć palców’ ma z kolei dosłowny odpowiednik *conocer como la palma de su mano*. Ciekawie przedstawia się użycie polskiego idiomu ‘ni w pięć, ni w dziewięć’, którego treść oddają cztery idiomy hiszpańskie. Gdy ktoś mówi ‘ni w pięć, ni w dziewięć’, czyli wypowiada się bez sensu, mówi *a tontas y a locas* lub *sin ton ni son*. Gdy chodzi o wypowiedź bez związku z tematem, stosowany jest zwrot *no venir a cuento*, zaś ‘ni pięć, ni w dziewięć’ w znaczeniu ‘nieoczekiwanie’

ma odpowiednik *de buenas a primeras*.W języku hiszpańskim liczba „pięć" występuje rzadko. Gdy Hiszpan jest bez pieniędzy, mówi *estoy sin cinco* (czyli 'jestem bez grosza przy duszy') lub *no tengo ni cinco*. Jeśli chce kogoś skarcić, zastosuje wyrażenie *decirle cuántas son cinco a alguien* tłumaczone jako 'strofować, natrzeć komuś uszu'. Wypowiedź *Ya le diré cuántas son cinco* odpowiada groźbie 'Już ja mu dam!' Dla porządku przypomnijmy, że mając pewność w niektórych sprawach, Hiszpanie mówią *como tres y dos son cinco*, zaś oceniając krytycznie człowieka, powiedzą *no sabe cuántas son cinco* 'nie umie zliczyć do trzech'. Ten sam zwrot w formie twierdzącej *saber cuántas son cinco* tłumaczony jest 'dobrze wiedzieć, w czym rzecz' lub 'wiedzieć swoje'.We frazeologii języka polskiego pojawia się liczebnik porządkowy „piąty". O człowieku mało inteligentnym powiemy, że 'brak mu piątej klepki', zaś Hiszpanie stwierdzą: *le falta un tornillo*, czyli 'brakuje mu śrubki'. Gdy wyrażenie nominalne 'piąte koło u wozu' odnosi się do osoby, możemy powiedzieć po hiszpańsku *persona superflua*. Jeśli chcemy wyrazić, że coś jest jak 'piąte koło u wozu', użyjemy określenia *estar demás*. Ktoś 'potrzebny jak piąte koło u wozu' będzie *tan necesario como un paraguas*. Treść zwrotu 'słuchać piąte przez dziesiąte' wyrazimy w sposób nieidiomatyczny poprzez *oír sin prestar atención*, nieidiomatycznie oddamy także wyrażenie 'piąta woda po kisielu' – *pariente muy lejano*.

W języku hiszpańskim liczebnik porządkowy *quinto* pojawia się w popularnych zwrotach opisujących miejsce odległe, czyli takie, 'gdzie diabeł mówi dobranoc': *vivir en el quinto pino* lub *vivir en el quinto infierno*.

6.

Jednym z bardziej znanych powiedzeń polskich, w którym występuje liczba „sześć" jest 'Gdzie kucharek sześć, tam nie ma co jeść', które oddaje hiszpańskie powiedzenie *Unos por otros y la casa sin barrer* (czyli 'wiele osób, a dom i tak niepozamiatany'). Zwrot 'mieć szósty zmysł' ma, podobnie jak w innych językach, dokładny odpowiednik:

tener el sexto sentido. Wyrażenie potoczne ‘Pal sześć!’, obecnie rzadko używane, można wyrazić poprzez zwroty: *¡está bien!*, *¡qué sea así!*, *no importa*. Jak zaznaczyliśmy przy omawianiu liczebnika „dwa”, do wyrażenia pewności służy zwrot *como tres y tres son seis*.

7.

Liczba „siedem” oznacza tradycyjnie ostatni element, koniec serii, zamknięcie, a także miejsce magiczne, co jasno widać w związkach frazeologicznych języka polskiego i hiszpańskiego, na przykład w zwrocie ‘być w siódmym niebie’ mającym dokładny odpowiednik *estar en el séptimo cielo* lub *estar en la gloria*[3]. Magiczny wymiar liczby „siedem” oznaczającej koniec (siedem planet znanych w starożytności wyznaczało granice świata) dostrzec można w wyrażeniach ‘za siódmą górą’, ‘za siódmą rzeką’, ‘za siódmym morzem’, które nie mają idiomatycznego odpowiednika i tłumaczymy je w sposób opisowy: *en el fin del mundo*, *al otro confín del mundo*, *en un país muy lejano*. Treść frazeologizmu ‘siódme poty na mnie biły’ wyrazimy, mówiąc *estaba bañado en sudor*. Inne popularne związki to ‘od siedmiu boleści’ (*de mala muerte*) czy też ‘wyglądać jak siedem nieszczęść’ (*estar hecho una desgracia*).We frazeologii hiszpańskiej liczebnik *siete* wiąże się z intensyfikacją danej cechy lub zjawiska i można przypuszczać, że ma to związek z symboliką tej liczby, oznaczającej doskonałość, pełnię i zamykającą strukturę: *hablar por siete* (lub *hablar más que siete*) to ‘mówić dużo’, ‘mówić za dziesięciu’, podobnie jak *comer por siete*, zaś *saber por siete* (lub *saber más que siete*) to ‘mieć rozległą wiedzę’. Funkcję intensyfikacji pełni także *siete* w zwrocie *valer siete imperios* (‘być bezcennym’, ‘być nieocenionym skarbem’) oraz potoczne wyrażenie *de siete suelas*, na przykład w zdaniu *Ramón es un caradura de siete suelas*. Także wspomniany

[3] Takie tłumaczenie proponują Abel Murcia-Soriano i Kamila Zagórowska [2003: 134].

już dom zamknięty ‘na cztery spusty’ jest w Hiszpanii *cerrado bajo siete llaves*. Gdy dana osoba wychodzi bez uszczerbku z kłopotów lub choroby, Hiszpanie mówią, że ‘ma siedem żywotów’, czyli *tiene siete vidas como los gatos*. W niektórych kontekstach zwrot ten można tłumaczyć potocznie: ‘być nie do zdarcia’ (np. *No le ha pasado nada; parece que tiene siete vidas*).

8.

Polskie słowniki frazeologiczne podają tylko jeden frazeologizm z liczebnikiem „osiem”, a mianowicie wyrażenie nominalne ‘ósmy cud świata’ występujące w wielu językach, także w języku hiszpańskim: *la octava maravilla del mundo*. Liczebnik „osiem” jest także skromnie reprezentowany we frazeologii hiszpańskiej. W języku potocznym funkcjonuje zwrot *dar igual ocho que ochenta*, o wydźwięku pejoratywnym, oznaczający obojętność osoby wobec danej sprawy. I tak zdanie *Me da igual ocho que ochenta* oznacza, że coś ‘nie robi mi różnicy’. O kimś zarozumiałym i nadętym Hiszpanie powiedzą potocznie *Más chulo que un ocho*, a więc ‘bardziej nadęty niż ósemka’, co według jednego ze słowników odpowiada polskiemu ‘dumny jak paw’ [Pulido Ruiz, Leniec-Lincow, 2008: 58].

9.

Liczba „dziewięć” występuje w cytowanym już wyrażeniu ‘ni w pięć ni w dziewięć’ tłumaczonym *sin ton ni son*, *de buenas a primeras*, a także *no venir a cuento*. Innym frazeologizmem, w którym pojawia się ta liczba, jest wyrażenie nominalne ‘dziewiąta woda po kisielu’ występujące także w wersjach z liczebnikami „piąta”/„dziesiąta” (*pariente muy lejano*).W języku hiszpańskim liczba „dziewięć” nie stała się podstawą do tworzenia stałych związków wyrazowych. Warto jednak wspomnieć, że była ona ważna w folklorze, szczególnie

w medycynie ludowej, zarówno polskiej, jak i hiszpańskiej, gdzie służyła do zamawiania chorób, czyli recytowania tekstów mających na celu pozbycie się dolegliwości[4].

10.

Wśród frazeologizmów polskich zawierających liczbę „dziesięć" często można usłyszeć 'trafić/strzelić w dziesiątkę', czyli wpaść na doskonały pomysł, dotknąć istoty sprawy, wyrażane w języku hiszpańskim poprzez kilka zwrotów, przy czym w żadnym z nich nie pojawia się liczebnik „dziesięć": *dar en el blanco*/*dar en la Diana/dar en el clavo/dar en el quid*. Na zakończenie przypomnijmy, że polskie idiomy 'jeść/pracować za dziesięciu' wyrażamy poprzez *comer/trabajar por dos/por siete/por diez*.

11.

Jak podaje Leon Zaręba [2005: 76], w języku polskim nie ma frazeologizmów zawierających liczby między „dziesięć" a „sto". W języku hiszpańskim wymienić możemy popularny frazeologizm z liczbą „jedenaście": *meterse en camisa de once varas*, oddawany na język polski na trzy sposoby: 'wtykać nos w cudze sprawy', 'napytać sobie biedy' oraz 'porywać się z motyką na słońce'. Jednym z bardziej znanych hiszpańskich idiomów mających kilka wariantów jest *estar en sus trece* (lub *mantenerse/seguir/permanecer en sus trece*) oznaczający osobę, która 'upiera się (trwa) przy swoim'. W Hiszpanii funkcjonuje także wyrażenie nominalne *martes y trece* 'wtorek trzynastego', niezrozumiałe dla użytkowników innych języków. Praw-

[4] Ciekawe informacje na temat obecności liczby „dziewięć" w języku zawiera książka Stanisławy Niebrzegowskiej-Bartmińskiej [2007: 347-348], a w odniesieniu do języka hiszpańskiego artykuł Emilia Gavilanesa [1995: 245-261].

dopodobnie chodzi o nawiązanie do przegranej bitwy pod Luixent w roku 1276, która miała miejsce we wtorek trzynastego. Od tamtego czasu zaczęto wiązać wtorek z trzynastką na oznaczenie pechowego dnia[5]. Spośród innych liczb należy wymienić potoczny zwrot *cantar las cuarenta*, którego znaczenie wyrażają czasowniki 'wygarnąć coś komuś', 'nagadać'.

12.

W niniejszym studium warto także wspomnieć o liczbie „zero". Liczbę tę reprezentuje wyrażenie nominalne 'kompletne zero' ('absolutne zero') i zwrot 'być zerem', odnoszące się do osoby, która nic sobą nie reprezentuje pod względem charakteru, intelektu lub umiejętności. Znaczenie tych frazeologizmów oddaje wyrażenie *ser una nulidad*, *persona que desempeña un papel irrelevante* lub potoczny zwrot idiomatyczny *ser un cero a la izquierda*.

Na zakończenie chcielibyśmy omówić dwie liczby, które stały się podstawą wielu idiomów zarówno polskich, jak i hiszpańskich: „sto" i „tysiąc"[6]. Ich funkcją jest podkreślanie znaczenia lub ilości. I tak w języku polskim zwroty 'mówić/powtarzać sto razy' mają hiszpańskie odpowiedniki, w których występuje liczebnik „tysiąc": *decir/repetir mil veces*. Pochwałę, że coś jest 'na sto dwa' możemy wyrazić poprzez przysłówki *muy bien*, *perfectamente*. Robota 'na sto dwa' to *un trabajo de primera* lub *estupendo*, *magnífico*.Wśród hiszpańskich frazeologizmów wymieńmy *andar/ir con cien ojos*, który odpowiada naszemu 'mieć oczy dookoła głowy', *a cien*, czyli 'szybko'. *Poner a cien* oznacza 'denerwować' (np. *Esta música me pone a cien*), a *darle cien/mil vueltas a alguien* odnosi się do osoby, która bądź 'przerasta kogoś o niebo' bądź jest 'o niebo lepsza'.

---

[5] Informację tę podają Julia Sevilla Muñoz i Jesús Cantera Ortiz de Urbina [2002: 134].

[6] *Słownik frazeologiczny języka polskiego* Skorupki [1967] podaje aż 23 jednostki frazeologiczne oparte na liczbie „sto".

Liczba „tysiąc” w obu językach oznacza w przenośni dużą ilość, co wyrażają frazeologizmy *a miles* (po polsku ‘tysiące’, np. *Los aficionados acudieron a miles a la final*). Potoczne wyrażenie przysłówkowe *las mil y quinientas* znaczy ‘za późno’, *mil y uno* (lub *una*) to po polsku ‘wiele’, także ‘tysiąc’ (np. *tener mil y una enfermedades*), *ponerse de mil colores* oddajemy za pomocą czasownika ‘czerwienić się’. *Mil* oznacza także wyjątkowość, jak w wyrażeniu przysłówkowym *a las mil maravillas*, tłumaczonym nieidiomatycznie przy pomocy przysłówków ‘cudownie’, ‘wspaniale’. W języku hiszpańskim funkcjonują zwroty grzecznościowe opierające się na liczbie *mil*: *mil gracias*, także *gracias mil*, *mil veces* ‘tysiąckrotne dzięki’ oraz *con mil amores* odpowiadający polskiemu ‘z przyjemnością’.

Podsumowując, warto przypomnieć jeszcze raz, że najczęściej pojawiającą się liczbą w stałych związkach wyrazowych zarówno w języku polskim, jak i hiszpańskim jest „jeden”. Wśród frazeologizmów zawierających leksem „jeden” można zaobserwować liczne podobieństwa semantyczne, podobnie jak w przypadku liczebnika „pierwszy” (‘miłość od pierwszego wejrzenia’, ‘artykuł pierwszej potrzeby’). Dość często w polskich i hiszpańskich związkach frazeologicznych pojawia się liczba „dwa” (jednym z najbardziej popularnych wyrażeń jest ‘jak dwa dodać dwa to cztery’), która funkcjonuje także w obu językach jako miara, na przykład miara szybkości w zwrocie ‘zrobić coś raz dwa’ czy też ‘powiedzieć w dwóch słowach’. W obu językach licznie reprezentowana jest liczba „trzy”, ale w odróżnieniu od frazeologizmów opartych na koncepcie „jeden” i „dwa”, w większości przypadków nie zachodzą tu podobieństwa formalne ani semantyczne. Niektóre frazeologizmy hiszpańskie odpowiadają pod względem znaczeniowym polskim wyrażeniom, ale opierają się na innych liczbach, jak np. ‘nie umie zliczyć do trzech’ – *no sabe cuántas son cinco*, ‘pracować za trzech’ – *trabajar por dos*/*por diez*. Pozostałe omawiane liczby są podstawą dużo mniejszej liczby związków wyrazowych, przy czym wyróżnić tu należy liczbę „siedem”, która ze względu na przypisywane magiczne znaczenie jest licznie reprezentowana w obu językach, a także „sto” i „tysiąc” odnoszące się

do dużej ilości lub istotnego znaczenia danej rzeczy. W przypadku niektórych frazeologizmów, jak np. ‘Gdzie kucharek sześć, tam nie ma co jeść’, ‘ni w pięć ni w dziewięć’, o doborze liczebnika decyduje raczej rym, a nie kryteria znaczeniowe czy też przypisywana liczbom symbolika.

Bibliografia

Gavilanes, E. (1995), “El número nueve en la medicina popular”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, L, 1, s. 246-261.

Koszla-Szymańska, M., Pulido Ruiz, J. (2000), *Idiomy hiszpańskie*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

Murcia-Soriano, A.A., Zagórowska, K. (2003), *1500 idiomów hiszpańskich z przykładami, tłumaczeniem i indeksem*, Langenscheidt Polska, Warszawa.

Niebrzegowska-Bartmińska, S. (2007), *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 347-348.

Perlin, O. (2006), *Wielki słownik polsko-hiszpański*, t. 1-2, Wiedza Powszechna, Wydawnictwo „Wiedza i Ty”, Warszawa.

Pulido Ruiz, J., Leniec-Lincow, D.(2008), *Idiomy polsko-hiszpańskie*, PWN, Warszawa.

Sevilla Muñoz, J., Cantera Ortiz de Urbina, J. (2002), *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*, Diputación de Salamanca, Salamanca.

Skorupka, S. (1967), *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

Zaręba, L. (2005), *Szkice z frazeologii porównawczej francusko-polskiej i polsko-francuskiej*, Księgarnia Akademicka, Kraków.

Wawrzkowicz, S., Hiszpański, K. (1983), *Podręczny słownik hiszpańsko-polski*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

Danuta Piekarz
Uniwersytet Jagielloński

L'uso di forme di cortesia in italiano e in polacco – approccio contrastivo

Parole chiave: allocutivo, cortesia, pronome, vocativo, titolo.

Abstract:
The aim of the presented paper of comparative and didactic nature constitutes an attempt to help Polish/Italian students to better understand the difference between the Italian and Polish system of courtesy forms. After the short review of historical development of these forms in both languages, we proceed to grammatical matters, with emphasis on the difficulties which foreign students may come across. In both languages one can also notice significant differences in the usage of the titles particularly referring to profession and hierarchy (in the Church) as well as of other titles. Eventually, it can be observed that the the use of polite or direct phrases does not necessarily mean respect or close relation because this kind of form can be used also to express irony.
Keywords: addressative, courtesy, pronoun, vocative, title

Streszczenie:
Celem niniejszego artykułu, o porównawczo-dydaktycznym charakterze, jest próba pomocy polskim/włoskim studentom w lepszym zrozumieniu różnic między włoskim i polskim systemem form grzecznościowych. Po krótkim przeglądzie rozwoju historycznego tych form przechodzimy do zagadnień

gramatycznych, kładąc szczególny nacisk na trudności, z jakimi spotyka się student uczący się języka. W omawianych językach są zauważalne wyraźne różnice w tytułowaniu osób zajmujących określone miejsce w rożnych hierarchiach, na przykład zawodowej lub kościelnej. Zauważamy także, że użycie form grzecznościowych lub bezpośrednich nie zawsze jest wyrazem szacunku czy poufałości, formy te mogą także wyrażać ironię.
Słowa kluczowe: adresatywny, grzeczność, zaimek, wołacz, tytuł.

La diversità di rapporti interpersonali si riflette anche in modo molto evidente nella lingua. Alcuni linguisti distinguono fra la semantica del potere (con i superiori si usa la forma di cortesia V, mentre con persone di rango inferiore – la forma diretta T) e la semantica di solidarietà (T per persone conosciute, V per quelle sconosciute, senza distinzione di rango). In realtà i sistemi allocutivi in diverse lingue dipendono dall'equilibrio tra il fattore gerarchico e quello comunitario [Łaziński, 2006: 19]. I parlanti usano le forme V o T in modo reciproco o non reciproco secondo i parametri: superiorità (sociale, generazionale, situazionale) / inferiorità, confidenza / distanza. Per questo il problema dell'uso di diverse forme di cortesia (o no) deve essere affrontato da ogni studente di una lingua straniera e richiede una profonda analisi comparatistica.

Nel presente articolo analizzeremo le differenze tra il sistema polacco e quello italiano, partendo dalla questione fondamentale: uso della forma *tu* o *Lei*. Il darsi del tu con qualcuno comporta infatti un'intimità più forte, permette all'interlocutore di fare certe domande che non si pongono in relazioni ufficiali.

Gli italiani si danno del tu più "facilmente" dei polacchi – p. es. in Italia i commessi di solito danno del tu a giovani clienti, mentre in Polonia si preferisce la forma *Lei*. La forma *tu* infatti assume diverse sfumature a seconda della situazione: viene usata tra amici adulti, ma si dà del tu anche a bambini sconosciuti; inoltre il parlante può essere spinto ad usare la forma *tu* da forti emozioni, sia negative – *tu* con un tono spregiativo, che positive, per abbreviare la distanza: *sei un tesoro!*

Potrebbe sembrare che l'uso della forma *Lei, Signore(a)* sia riservato a persone "più importanti" di quelle a cui diamo del tu, ma non

è sempre così: nelle preghiere, infatti, ci rivolgiamo a Dio usando la forma *tu* (in Polonia è così da sempre – basta ricordare la famosa *Bogurodzica*, mentre nelle preghiere antiche italiane troviamo spesso la forma *voi*).

Inoltre in certe situazioni ci si rivolge con la forma *tu* anche a persone anziane e stimate, p. es. porgendo gli auguri: *Drogi Profesorze, życzymy Ci…* [Jagodziński, 2006].

Un breve approccio storico

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, nei tempi antichi ai sovrani si dava del tu (nel medioevo si associava erroneamente l'apparizione della forma di cortesia – *voi* – con la salita al potere di Giulio Cesare, ritenuto in quei tempi il primo imperatore). Con lo sviluppo dello splendore imperiale i sovrani stessi cominciarono ad usare il *pluralis maiestaticus* e in risposta al *noi* del sovrano i sudditi usavano la forma *voi.*

A partire dal medioevo gli abitanti della Penisola Appenninica si rivolgevano a persone di alto rango usando forme di tipo *Vostra Signoria, Vostra Magnificenza, Vostra Maestà…* come si vede, tutti titoli di genere femminile, che a partire dalla metà del XIV sec. cominciarono ad essere sostituiti con forme più brevi – *codesta, questa, lei, ella*. In quel periodo, infatti, si verificò un cambiamento del pronome allocutivo che seguiva le sopraddette locuzioni reverenziali: non più la seconda persona – tu, voi, ma la terza, che richiamava quella locuzione. In seguito la forma *Lei/Ella* si diffuse, con un valore intermedio tra la forma estesa *Vostra Signoria* e il *voi*.

Ai nostri tempi la forma *voi* per il singolare viene usato sempre più raramente, soprattutto dagli anziani e nelle regioni meridionali, invece si diffonde per il plurale, visto che la forma *Loro* + terza persona plurale sta scomparendo, limitato il suo uso a contesti molto ufficiali e burocratici [Belardinelli, 2007]. Rimane però sempre in uso la forma pronominale della terza persona: *Signori, li prego…*

Un problema a parte presenta la grafia: oggigiorno, infatti, *Lei* (e altre forme di cortesia: *Suo, La, Le*...) viene scritto sempre più spesso con la minuscola; non c'è un accordo tra i linguisti se una tale forma sia corretta, comunque si preferisce la forma con la maiuscola per evitare la confusione con l'uso delle terze persone ordinarie.

In polacco antico si usava spesso la forma *wy*, invece la forma *Pan*, prestito dalla lingua ceca che appare in polacco non più tardi che nel '400, veniva usato soprattutto in riferimento a Dio e ad autorità civili. Ai nobili ci si rivolgeva con forme *Wasza Miłość, Waszmość* e altre che non riguardano il nostro argomento. Poi la forma *Pan* si estende, ma viene seguita spesso dalla seconda persona del verbo: *posłuchaj, panie*, solo poi sarà sostituita dalla terza: *niech pan posłucha* [Łaziński, 2006: 23-25]. La forma *wy* come forma di cortesia al singolare si conserva ancora in certe regioni, ma non appartiene più alla lingua standard.

Il termine *Państwo* diventa una forma di cortesia al plurale solo nel '600; secondo i puristi dovrebbe essere seguita dalla terza persona: *państwo posłuchają*, ma oggi soprattutto nel linguaggio dei mass media si usa la seconda persona: *posłuchajcie państwo* (accettata o almeno tollerata da alcuni linguisti, ma da altri ritenuta inaccettabile).

Dobbiamo osservare che lungo i secoli (o perfino anni) cambia anche l'uso della 2 o 3 persona in certe situazioni. P. es. mentre nel passato era una cosa comune dare del tu alla donna di servizio o al cameriere, ora si preferisce la forma *lei*. Anzi, in Italia è stabilito per legge che i militari si diano del lei e che il personale carcerario dia del lei ai detenuti [Renzi, 1995: 368].

Problemi grammaticali

Un polacco che studia l'italiano rimane sorpreso nel constatare che la stessa forma – *Lei* – viene usata sia per gli uomini sia per le donne, dato che in polacco l'uso della forma di cortesia richiede sempre

la conoscenza del sesso del parlante (*Pan – Pani*), ma non richiede, almeno ai nostri tempi, la conoscenza del suo stato civile. In polacco le forme pronominali *pan, pani* devono accompagnare (di solito precedere, ma talvolta seguire – *pani podpisze… wie pani…*) il verbo, mentre in italiano basta usare la terza persona del verbo (in polacco una tale forma, usata soprattutto da diversi funzionari dei tempi del comunismo, p. es. dalla "milicja" – *Czy ma prawo jazdy?* – è considerata scortese e scorretta. In italiano, invece, la ripetizione del pronome non è necessaria, *lei* appare nella frase in situazioni analoghe all'uso di altri pronomi personali: *e Lei non prende niente? e tu non prendi niente?* (L'uso della forma di cortesia *Lei* invece comporta il rischio di confusione con il "lei" – pronome personale di 3 persona: *Signora, avevo detto alla sua amica che lei non se ne preoccupasse...*)

I termini *pan, pani* possono svolgere diversi ruoli nella frase: la funzione di vocativo: (*panie Jasiu*), di pronome (*czy może pan…*) e finalmente di sostantivo (*ta pani mówi…*). Il carattere omonimico di questi termini rende spesso il discorso un po' pesante a causa della loro frequente ripetizione, per questo molti stranieri ritengono che in polacco regni una forte "titolomania" (*Panie dyrektorze, pan mówi, że pan zrobi…)*. Va ricordato che ai tempi del comunismo si cercava – per fortuna senza successo! – di sostituire la forma "troppo aristocratica" *pan, pani* con forme "più democratiche" *obywatel, towarzysz* (del resto anche in Italia la forma *Lei* ha vissuto alcuni "attentati" lungo i secoli).

Quando vogliamo attirare l'attenzione di qualcuno, in italiano usiamo direttamente la forma *Signore / Signora / Signorina* (p. es. *Signora, ha lasciato l'ombrello!)*, mentre in polacco la forma diretta *Panie* – oltre al suo uso frequente in testi religiosi, in riferimento a Dio – viene rivolta agli uomini (come anche *Pani* alle donne) solo da persone semplici e non la si considera una forma di cortesia corretta (anche perché di solito è seguita dal verbo alla seconda persona: **Panie, kup pan pieska!*) oppure viene usata anche da persone colte per esprimere l'ironia o minaccia, abbreviando la distanza tra i parlanti: *Panie, bo ja pana uspokoję!* Quindi invece della forma diretta *panie, pani* si dovrebbe dire: *Proszę pana, proszę pani* – sempre al

genetivo, a differenza della forma *proszę* + accusativo (*proszę panią*) che significa *La prego*.

Non va dimenticato anche l'imperativo di cortesia; un parlante polacco dispone di due forme possibili: una un po' formale – *Niech pan usiądzie*, l'altra più gentile – *Proszę usiąść*. In italiano non è possibile trovare forme che riflettano questa differenza di sfumature.

In Italia nell'uso di forme di cortesia in riferimento alle donne si osserva sempre la distinzione a seconda del loro stato civile: *Signora / Signorina*, anche se l'uso di quest'ultima forma sembra oggi sempre più raro, soprattutto quando si tratta di persone... di una certa età. In polacco invece la forma *panna* è quasi sparita; la si usa solo con un tono scherzoso: *Panno Kasiu…*

In ambedue le lingue la forma *signor/signora/signorina* + nome (che sembra "intermedia" fra Lei e tu) viene usata p. es. da professori nei confronti degli studenti e sopprattutto in contesti professionali, tra colleghi che non si danno del tu o tra il superiore e il dipendente.

A differenza di tante altre lingue in polacco non si usa – tranne certe eccezioni: rapporti tra vicini, tra abitanti di piccoli paesi e alcune situazioni di carattere burocratico – la forma *panie /pani* più cognome, ancor peggio se il cognome è preceduto da un titolo – **panie profesorze Kowalski*, mentre in italiano simili forme allocutive reverenziali sono in uso: *signora Bianchi, dottor Neri…*

Qui tocchiamo un altro argomento importante, legato anche al punto successivo del nostro articolo: in polacco quando ci rivolgiamo a qualcuno chiamandolo con il titolo di studio, nome della professione ecc. dobbiamo quasi sempre farlo precedere da *panie / pani* (*panie dyrektorze, panie docencie…*) invece in Italia in molti casi basta solo il titolo: *Dottore, Professore…* È vero che anche in Polonia capita che uno studente si rivolga al professore *Profesorze*, ma l'uso di questa forma presuppone una certa confidenza tra i parlanti.

Titoli professionali, onorifici e altri

A rappresentanti di certe professioni ci rivolgiamo con il nome della professione e qui possiamo trovare molte analogie tra il polacco e l'italiano: *signor autista – panie kierowco*, *signor controllore – panie konduktorze*. In certi casi però in polacco usiamo forme abituali che non esprimono direttamente il nome della professione: mentre in italiano all'avvocato diciamo *signor avvocato*, in polacco useremo la forma *panie mecenasie.* Gli italiani si rivolgono ai senatori e deputati con il titolo *onorevole*, mentre in polacco non esiste una forma analoga e si deve precisare: *panie pośle*, *panie senatorze.* Questi titoli vengono usati non solo come vocativi, ma anche assumono il carattere pronominale: *niech pan profesor usiądzie*. Comunque visto che la ripetizione continua del titolo "appesantisce" molto il discorso, in seguito si ricorre spesso alla forma semplice *pan*.

In italiano sia medici sia farmacisti sono chiamati con la forma *dottore* ed è una forma giusta, visto che questo titolo spetta ad ogni laureato; in Polonia invece ci rivolgiamo alla farmacista *pani magister*, ma chiamiamo tutti i medici *panie doktorze* anche se non hanno fatto il dottorato di ricerca. Similmente ogni insegnante di scuole superiori viene chiamato *panie profesorze* (questa tradizione risale ai tempi a cavallo del XIX e XX sec., quando molti insegnanti di ginnasio avevano alti titoli di studio [Łaziński, 2006: 80]). Invece le insegnanti di scuole elementari sono "più stimate" in Italia dove sono chiamate dai bambini *signora maestra*, mentre le loro colleghe polacche devono accontentarsi della semplice forma *proszę pani*.

La lingua polacca conosce anche un modo di onorare l'interlocutore tramite l'omissione del prefisso *vice-*: ci rivolgiamo p. es. ad un vicepresidente chiamandolo *panie prezydencie*, mentre in italiano si usa *signor vicepresidente.*

I rettori di atenei sono chiamati nei due paesi in modo simile: *Magnificencjo – Magnifico Rettore* (in certe regioni basta solo l'aggettivo *Magnifico*), *Vostra Magnificenza*.

Va anche osservato che in polacco nelle forme di cortesia sono usati in carattere di forme pronominali non solo titoli professionali

e simili, ma anche gradi di parentela: *czy babcia / ciocia / tato wie…*, mentre in italiano appaiono solo come vocativi: *Zia, sai tu…*

Un caso particolare: le forme di cortesia nel mondo ecclesiastico

In italiano, parlando con preti o religiosi, con si usa sempre la forma comune (terza persona, Lei *Lei sa…*), ma in polacco si deve chiamare l'interlocutore con un termine adeguato che precisa anche il suo status nel mondo ecclesiastico (*ksiądz / ksiądz biskup / ksiądz kardynał wie…*), inoltre sono sempre in uso – anche in italiano – le forme *Ekscelencjo, Eminencjo* ecc. Lo stesso vale per i religiosi (*brat, ojciec, siostra* – eventualmente *matka* quando si tratta di una superiora). È chiaro che la ripetizione di questi titoli (*mówiłem księdzu, ksiądz powiedział wtedy…*) nella conversazione rende il discorso ancor più pesante di quanto lo era nel caso delle "classiche" forme di cortesia *pan, pani*.

Va anche osservato che il titolo italiano *monsignore* crea parecchi problemi al traduttore polacco vista la mancanza di una forma analoga nella lingua polacca in cui si deve sempre precisare il titolo: *ksiądz prałat / biskup / kardynał* (a parte i casi in cui vengono onorati con questo titolo "semplici" preti anziani benemeriti).

A differenza del polacco in italiano certi titoli ecclesiatici possono esser preceduti – in situazioni ufficiali – dal termine "signore": *signor prevosto, signori cardinali…* È vero che nei secoli passati anche in polacco si usavano forme tipo *pan biskup*, ma oggi una tale costruzione risulta scortese e spregiativa (soprattutto la "famosa" espressione *panie papieżu*).

A parte quest'ultimo caso particolare bisogna osservare che anche in altri contesti la forma di cortesia serve solo in apparenza ad esprimere la stima del parlante, infatti ogni ascoltatore ci coglie una forte carica di ironia o disprezzo: p. es. quando, pur usando la forma *pan* si omette il titolo dell'interlocutore e si pronuncia subito il suo cognome (abbiamo già parlato della scorrettezza di questa forma in polacco):

panie Cimoszewicz! Inoltre se uno dei due interlocutori che si davano del tu comincia ad usare la forma *lei*, segnala la distanza o sfiducia causata dal comportamento di chi era ritenuto finora amico.

L'esame delle forme di cortesia e di altre forme allocutive non si deve limitare quindi alle sole strutture grammaticali, ma richiede un'analisi approfondita del contesto situazionale per cogliere in modo appropriato le intenzioni dei parlanti.

Bibliografia

Belardinelli, P. (2007), "Domande ricorrenti", [on-line] http://www.accademiadellacrusca.it/faq/faq_risp.php?id=7648&ctg_id=93 – 24.11.2008.

Jagodziński G. (2006), *Gramatyka języka polskiego*, [on-line] http://free.of.pl/g/grzegorj/gram/pl/gram11.html – 27.12.2008.

Łaziński, M. (2006), *O paniach i panach. Polskie rzeczowniki tytularne i ich asymetria rodzajowo-płciowa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Marcjanik, M. (2008), *Grzeczność w komunikacji językowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Renzi, L. (1995), "La deissi (6)", in: Renzi, L., Salvi, G., Cardinaletti, A. (eds.), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. 3: *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, Il Mulino, Bologna, pp. 350-375.

Ewa Stala
Uniwersytet Jagielloński

Hiszpański Buenos Aires w kontekście historyczno-kulturowym

Słowa kluczowe: dyskurs, argentyńska odmiana hiszpańskiego, gramatyka opisowa, socjolingwistyka.

Abstract:
The aim of this article is to present a variety of Spanish from Buenos Aires, stemming from various factors: historical, linguistic and cultural. Obviously, as these factors undergo ongoing changes, so does the linguistic form. This is an attempt at signaling possible characteristics rather than to provide a thorough analysis, altogether with the intent of their interpretation as the final construct of the negotiation of meanings and forms.
Keywords: discourse, Argentinian Spanish, descriptive grammar, sociolinguistics.

Resumen:
El presente artículo tiene por objetivo presentar la variedad bonaerense del castellano como resultado de las influencias históricas, lingüísticas y culturales. No cabe duda de que la forma lingüística padece cambios según dichos factores. El artículo es un intento de señalar posibles caminos de investigación y, asimismo, el intento de interpretarlos como el efecto de la mutua negociación de formas y significados.
Palabras clave: discurso, español de Argentina, gramática descriptiva, sociolingüística.

> La lengua de Buenos Aires se desplazaba tan rápido que primero aparecían las palabras y después llegaba la realidad, y las palabras seguían cuando la realidad ya se había marchado.
>
> Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*

Cel niniejszego szkicu stanowi opisanie najbardziej charakterystycznych cech odmiany języka hiszpańskiego używanej w stolicy Argentyny, czyli tzw. *español bonaerense*. Język ten jest stosowany nie tylko w samym Buenos Aires, ale i w prowincji o tej samej nazwie oraz w większej części prowincji La Pampa [Fontanella, 2004: 45]. Biorąc pod uwagę trzy główne wymiary dyskursu: a) użycie języka, b) przekazywanie idei oraz c) interakcję, koncentrujemy się przede wszystkim na dwóch pierwszych aspektach. Zgodnie z ideą Teuna van Dijka [2001: 31], według którego: „dyskurs jako działanie społeczne jest usytuowany w ramach wyznaczanych przez rozumienie, komunikowanie się i oddziaływanie interpersonalne, zjawiska te zaś stanowią z kolei części szerszego kontekstu, konstytuowanego przez struktury i procesy społeczno-kulturowe", odmiana hiszpańskiego w tym regionie to wypadkowa czynników językowych, historycznych, politycznych i kulturowych.

Wprowadzenie do historii miasta

Pierwsza lokacja miasta dokonana przez hiszpańskiego konkwistadora Pedro de Mendozę y Lujána 3 lutego 1536 roku została zniweczona w momencie zrównania nowo powstałej osady z ziemią przez indiańskie plemiona w 1541 roku. *Nuestra Señora del Buen Ayre* przestało istnieć aż do 1580 roku, kiedy to ma miejsce drugie i ostateczne zasiedlenie: Juan de Garay 11 lipca nadaje miastu nazwę *Ciudad de La Santísima Trinidad y Puerto de Santa María del Buen Ayre*. Przypomnieć należy, że obecna stolica nie była pierwszą miejscowością założoną na terenie Argentyny. Powstała (ostatecznie) w kilka lat po lokacji Santiago del Estero (1554), Tucumán (1565) i Córdoba de la Nueva Andalucía (1573). Nie przypadkiem wszystkie one leżały

o wiele bliżej Wicekrólestwa Peru i szlaków handlowych. Ubogie Buenos Aires, zagubione między Oceanem Atlantyckim a bezkresnym oceanem Pampy, po której hiszpańscy podróżnicy poruszali się początkowo z kompasem w ręku, nie wzbudzało zainteresowania konkwistadorów z Imperium, toteż przez długie lata uważane było za „la más pobre ciudad de las Indias" (najbiedniejsze miasto Indii[1]): w 1610 roku zamieszkiwało je około 500 mieszkańców [Luna, 2001: 17]. Niewiele statków zawijało do tego zapomnianego portu, toteż szybko jedynym sposobem na przeżycie stał się przemyt.

W 1776 roku Wicekrólestwo La Platy, do tej pory pozostające pod wpływem Wicekrólestwa Limy, uzyskało niezależność. Na lata 1780-1800 przypada okres jego największego rozkwitu. W 1778 roku Buenos Aires zamieszkiwało już 24 205 mieszkańców [Fontanella de Weinberg, 2004: 46], a w 1810 zostało ono stolicą republiki, a zarazem politycznym i kulturalnym centrum, silnie oddziałującym (również językowo) na całą prowincję i resztę kraju. Przełom wieków XVIII i XIX, a także lata 1880 i 1930 to okres masowej migracji do Argentyny – liczba ludności wzrasta z 286 000 do 2 254 00080, a w Buenos Aires dominują dwa języki: hiszpański i włoski, w mniejszym stopniu francuski oraz angielski, używane w nabożeństwach, kontaktach handlowych, będące przedmiotem nauczania w szkołach bądź też stosowane przez mniejszości etniczne [Fontanella de Weinberg, 1987]. Początek wieku XX to także okres wzmożonej fascynacji Europą Zachodnią – na długie lata Paryż stanie się mekką argentyńskich intelektualistów. Nawet obecnie stolicę Argentyny uważa się za najbardziej europejską na całym kontynencie amerykańskim. Nie ulega wątpliwości, że owa kilkusetletnia marginalizacja całego obszaru, niemalże dwujęzyczność hiszpańsko-włoska, a następnie silne kulturalne kontakty z Europą odcisnęły piętno na języku jego mieszkańców.

[1] Wszystkie tłumaczenia z j. hiszp. własne.

Język Buenos Aires

W 1948 roku Ramón Gómez de la Serna zadedykował swoje impresje z pobytu w stolicy Argentyny swoim przyjaciołom i rodakom, dając im klucz do Buenos Aires, tak aby „spacerowali po jego ulicach i poznali jego odcienie, jakby sami przypłynęli do tego wielkiego miasta, tak amerykańskiego, tak madryckiego i tak barcelońskiego" [Gómez de la Serna, 1975: 7]. Jednym z aspektów, który zwrócił uwagę pisarza, był język, odmienny od tego używanego w Madrycie. Autor skupia się jednak tylko na kilku ciekawostkach leksykalnych.

Dwadzieścia lat wcześniej Jorge Luis Borges w swoim eseju *El idioma de los argentinos*, wydanym po raz pierwszy w 1928 roku, postawił podobne pytanie: co dzieli hiszpański Hiszpanii i Argentyny? Zasadniczo nic – odpowiada – wskazuje na to zdolność wzajemnego kontaktu, owa panchroniczna i dialektalna umiejętność porozumienia się, chociaż istnieje pewien odcień „zbyt dyskretny, aby uniemożliwić ogólną cyrkulację języka i na tyle czysty, aby usłyszeć w nim ojczyznę" [Borges, 1998: 56]. Dla Borgesa jest nim odmienna atmosfera słowa, ironiczny lub czuły odcień przypisywany niektórym wyrazom, niejednakowa temperatura języka. Nie zmieniło się znaczenie, ale zmieniła się konotacja: „nasz dyskurs jest być może hiszpański, ale nasz rym, nasze poczucie humoru są już stąd. Emocje – smutne bądź radosne – są właśnie ich zasługą, a decyduje o nich atmosfera słów, a nie ich znaczenie" [Borges, 1998: 157].

Maria Beatriz Fontanella de Weinberg, najbardziej zasłużona badaczka hiszpańskiego z Buenos Aires, przyznaje, że język ten posiada „silną osobowość", która pozwala wyróżnić go spośród odmian innych stolic Hispanoameryki. Przyjrzyjmy mu się nieco dokładniej.

Na płaszczyźnie fonetycznej odnajdujemy cechy widoczne również na innych obszarach Ameryki hiszpańskojęzycznej: *seseo* (czyli wymawianie interdentalnego /θ/ jak zębowo-dziąsłowego /s/, stąd jednakowa wymowa słów *casa* i *caza*) oraz zanik bądź aspiracja -s na końcu sylaby czy wyrazu. Ale definitywnie najbardziej charakterystycznym zjawiskiem jest *šeísmo*. Ortografia dawnych listów [Fontanella de Weinberg, 1987] wskazuje na istnienie wśród mieszkań-

ców Buenos Aires zjawiska zwanego *yeísmo* (powszechnego obecnie w całej niemal Hiszpanii), polegającego na jednakowym wymawianiu grafemów [ll] i [y] jako półspółgłoski /j/, z tym, że z czasem dźwięk stał się drżąco-świszczący (*rehilado*, stąd nazwa zjawiska: *rehilamiento*), zbliżając się wymową do [j] francuskiego (jak w wyrazach *je*, *jour*). Od lat 30. XX wieku datuje się ubezdźwięcznienie /ž/, co w efekcie daje dźwięk /š/. Proces ten rozpoczął się wśród kobiet i młodzieży; do dziś u osób płci męskiej powyżej 60. roku życia częściej słyszymy dźwięczne /ž/, a czasem nawet jeszcze /j/ [Fontanella de Weinberg, 2004: 49]. Niewątpliwie jednak *šeísmo* stało się rozpoznawczą cechą *porteños*, czyli mieszkańców Buenos Aires. Proces ten prawdopodobnie wzmocniła obecność tego fonemu w bonaereńskiej odmianie, a to z kolei dzięki zapożyczeniom z innych języków (właśnie z czasów ożywionej imigracji), stosunkowo często używanym: *shock*, *show*, *flash*, *short*.

Drugim zjawiskiem identyfikującym mieszkańców Buenos Aires jest, tym razem o charakterze morfologicznym, *voseo*: użycie zaimka osobowego *vos* w 2 osobie l. poj. zamiast powszechnie przyjętego w gramatyce hiszpańskiej przyimka *tú*. Dotyczy to funkcji podmiotu (*vos ves*, *vos vas*) i dopełnienia dalszego (*a vos*). Zjawisko to istnieje również w kilku innych regionach Ameryki Południowej, ale w Buenos Aires jego użycie stało się powszechne do tego stopnia, że znajdujemy je w literaturze, prasie, a nawet w oficjalnych dokumentach i obejmuje ono wszystkie grupy wiekowe i społeczne. Z użyciem zaimka *vos* wiąże się odmienne użycie form czasownikowych w czasie teraźniejszym trybu oznajmującego i łącznego (*subjuntivo*) oraz trybu rozkazującego: *vos cantás*, *vos sos*, *cantés/cantes, cantá*. To zjawisko z kolei spowodowane zostało długotrwałą marginalizacją (również językową) obszaru La Platy: konkurencja między istniejącymi w języku hiszpańskim do XVI wieku zaimkami *vos* (bardziej formalnym) i *tú* (bardziej bezpośrednim) wraz z pojawieniem się formy grzecznościowej *usted* ‘pan’ zakończyła się zanikiem formy *vos* [Lapesa, 1980]. Stary system zaimków dotarł na kontynent amerykański wraz z konkwistą i na terenach takich jak królestwo La Platy czy Ameryka Centralna, które z przyczyn ekonomiczno-politycznych nie miały

tak intensywnego kontaktu z Imperium i jego ewoluującym językiem jak obszary Wicekrólestwa Peru czy Meksyku, przetrwał częściowo w postaci zaimka *vos*.

Istniejące także duże wahania w użyciu rodzaju gramatycznego (zamiennie stosowane formy *el armazón/la armazón, el sartén/la sartén, el lente/la lente*) wskazują na to, że – podobnie jak w przypadku języka hiszpańskiego Kolumbii, opisanego przez kolumbijskiego badacza języka Luisa Flóreza – „problem rodzaju gramatycznego ulega permanentnej zmianie i ewolucji" [Flórez, 2004].

Niewątpliwie w hiszpańskim Ameryki, w tym także w odmianie argentyńskiej, ścierają się nieustannie dwie tendencje: archaizująca i innowacyjna. Ameryka jest w wielu przypadkach językowym skansenem, w którym przetrwały formy już nieistniejące na Półwyspie, z drugiej zaś strony wydaje się, że lata językowego letargu (mowa o terenach traktowanych przez długi czas po macoszemu, czego przykładem jest choćby Wicekrólestwo La Platy) chce sobie powetować olbrzymią kreatywnością językową. Tendencje te są doskonale widoczne we współczesnym słownictwie mieszkańców Buenos Aires. W użyciu są nadal leksemy uznane na Półwyspie za archaiczne: *lindo*, *afligir*, *retar*, *pollera*, *vidriera*, ale jednocześnie słownictwo obfituje w wyrazy obce, głównie pochodzenia włoskiego, francuskiego czy angielskiego – jest to efekt lawiny imigracyjnej z przełomu wieków, kompleksu amerykańskiego i prestiżu kultury zachodnioeuropejskiej, a wreszcie kontaktów handlowych. Jeżeli pod uwagę weźmiemy dane statystyczne, według których w 1887 roku 32% mieszkańców było pochodzenia włoskiego, a wśród osób między 15. i 50. rokiem życia 80% było cudzoziemcami [Fontanella, 2004: 65], ten amalgamat leksykalny przestaje dziwić. Stąd też do dziś powszechne jest stosowanie italianizmów: *atenti*, *chau*, *fiaca*, *laburo*, *yeta*, galicyzmów: *bulín*, *lingerie*, *chef*, *cuisine*, czy luzytanizmów: *buraco*, *matungo*, *patota*, *pichincha*, *tamango* ([Nieto, 2000] oraz przykłady własne).

Nie mniej interesującym aspektem słownictwa *porteños* jest często metaforyczne i niezwykle ekspresywne użycie języka. Nietrudno zgodzić się z cytowanym przez Borgesa stwierdzeniem autorstwa Remy de Gourmont, że „w obecnym stanie języków europejskich,

prawie wszystkie słowa to metafory" [Borges, 1998: 52] – znaczenia większości wyrazów to metaforyczne rozwinięcie znaczeń ich własnych etymonów. Słownictwo Buenos Aires jest tego niezaprzeczalnym przykładem: *trucho* 'fałszywy' dało w efekcie neologizmy *diputrucho*, czyli 'fałszywy, nieuczciwy poseł' i *menemtrucho* 'banknot z portretem ówczesnego prezydenta Carlosa Menema'; wszechobecny *boludo* o tysiącu znaczeń (od najbardziej pozytywnych do skrajnie negatywnych), używany w odniesieniu do praktycznie wszystkiego, wraz z derywatami *boludear*, *boludazo*, *boludez*, *boludón* zajął miejsce synonimów niemniej dźwięcznych: *mequetrefe*, *chambón*, *esquenún*, *pelele*, *papanata*, *paparulo*, *palmazo*, *pazguato*, *pánfilo* czy *turulato* (ostatnie przykłady z [Bordelois, 2005]). Inne przykłady: *larvear*, czyli 'żyć jak larwa', gdzie: *larva* to 'osoba bezużyteczna, żyjąca na koszt innych', *flashear* 'zdziwić się' i *hecho pomada* albo *hecho goma* jako 'zmęczony', podobnie jak *filtrado* czy *limado*, *grasa*, czyli symbol złego gustu i *culísimo*, czyli 'bardzo *cool*'… Do tego jeszcze określenia nieatrakcyjncyh kobiet: *loro*, *adefesio*, *cotorra*, *cacatúa*, nie wspominając o będących w codziennym użyciu: *¡ídolo!*, *¡maestro!*, *¡genio!*, *¡divina!*, *¡mundial!*, *¡joya!*. Warto wspomnieć kilka przykładów autorstwa José Clemente [Borges, Clemente, 1963], wciąż aktualnych: *atorrante* 'nierób, wagabunda' od nazwy firmy A. Torrent, która składowała rury w jednej z najuboższych dzielnic miasta, w których to rurach nocowali bezdomni, *crudo* w znaczeniu 'dyletant, amator', *amurar* 'zostawiać, porzucać' od *amurado* 'osoba oddzielona od reszty społeczeństwa murami więzienia'. Ciekawe są też efekty ulubionej od lat techniki *vesre*, czyli zamiany kolejności sylab: stąd *feca con chele* zamiast *café con leche*, *garpar* zamiast *pagar* czy *gotán* w miejsce *tango*, nie wspominając o obecnej do dziś spuściźnie więziennego z pochodzenia żargonu *lunfardo*.

Wielu językoznawców czy osób wyczulonych na kwestie językowe obserwuje z niepokojem coraz bardziej lawinowy napływ anglicyzmów (*delivery*, *peluquería unisex*, *sale*, *outlet*, *parking*) i polityczną poprawność, która eliminuje lokalny koloryt języka. Jak zauważa Marcos Aguinis [2001], *mentalista* zastępuje *brujo*, *humildad – perfil bajo*, *trabajar en negro – pasantía*, a *diferente* określa homoseksu-

alistę. Ale to też dowód na nieustanną ewolucję języka i jego głębokie osadzenie w realiach społeczno-kulturowych i ekonomiczno-politycznych.

Zdajemy sobie sprawę, że ten krótki szkic zawiera tylko wybrane cechy gramatyczno-leksykalne i że listę przykładów nie tylko można by wielokrotnie zwiększyć, ale i pewnie za kilka lat trzeba będzie ją znowelizować. Oznacza to tylko, że język Buenos Aires rozwija się wraz z jego mieszkańcami, a jak powiedział wielokrotnie cytowany tu Borges: „Así como habla la gente, así es la gente".

Bibliografia

Aguinis, M. (2001), *El atroz encanto de ser argentinos*, Planeta, Buenos Aires.

Bordelois, I. (2005), *El país que nos habla*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

Borges, J.L., Clemente, J. E. (1963), *El lenguaje de Buenos Aires*, Emecé Editores, Buenos Aires.

Borges, J.L. (1998), *El idioma de los argentinos*, Alianza Editorial, Madrid.

Flórez, L. [1963] (2004), *El español hablado en Colombia y su Atlas Lingüístico*, Tusquets Editores, Barcelona.

Fontanella de Weinberg, M.B. (1987), *El español de Buenos Aires*, Hachette, Buenos Aires.

Fontanella de Weinberg, M.B. (2004), *El español de la Argentina y sus variedades regionales*, Asociación Bernardino Rivadavia Proyecto Cultural Weinberg Fontanella, Bahía Blanca.

Gómez de la Serna, R. (1975), *Explicación de Buenos Aires*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.

Lapesa, R. (1980), *Historia de la lengua española*, Gredos, Madrid.

Luna, F. (2001), *Breve historia de los argentinos*, Planeta, Buenos Aires.

Nieto Haydée, I., Majo, O. (2000), *Hacia una gramática del español del Río de la Plata*, Ciudad Argentina, Buenos Aires.

Dijk, T.A. van (red.) (2001), *Dyskurs jako struktura i proces*, Grochowski, G. (tłum.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Andrzej Zieliński
Uniwersytet Jagielloński

El concepto de *perífrasis verbal*: su origen y datos historiográficos[1]

Palabras clave: perífrasis, construcción analítica, historiografía, retórica.

Abstract:
The main objective of this study is to analyse the evolution of the concept of verbal periphrasis from an old rhetorical figure to the modern and complex grammatical category, which is present in every Romanic Language.
Keywords: periphrasis, analyticity, historiography, rhetoric.

Streszczenie:
Głównym celem poniższego artykułu jest nakreślenie ewolucji koncepcji peryfrazy: od klasycznej figury retorycznej do złożonej kategorii gramatycznej czasownika, obecnej we wszystkich językach romańskich.
Słowa kluczowe: historiografia, opisowe konstrukcje czasownika, retoryka, analityczność.

---

[1] Este estudio, que forma parte de la investigación doctoral titulada *Gramaticalización de las expresiones espacio-temporales. Las perífrasis de verbos de movimiento en español medieval*, llevada a cabo en el Departamento de Filología Románica de la Universidad Jaguelónica de Cracovia, ha sido realizado gracias a la beca del Ministerio de Ciencia y de Educación Superior polaco (1896/B/H03/2008/34).

El concepto de *perífrasis verbal*[2] en la lingüística española ha variado mucho durante los últimos cien años, desde la primera gramática de Bello [1874], pasando por las de la Real Academia Española, hasta la dirigida por Bosque y Demonte [1999]. En las obras ya citadas no sólo cambia su definición, sino también el número de las que se toman en cuenta en español moderno.

Así las cosas, teniendo especialmente en cuenta las llamativas discrepancias entre diferentes estudios y monografías, proponemos la realización de un estudio historiográfico -lo más exhaustivo posible- acerca de estas expresiones. Asimismo, pretendemos facilitar los aspectos didácticos, dados los problemas que implican para trabajos de diversa índole, entre ellos las disertaciones tanto de carácter sincrónico como diacrónico.

El término de *perífrasis* o *circunloquio* proviene de la antigua escuela retórica griega (desde περιφρασις, literalmente "a través de la oración"), nada casual habida cuenta de que, como es bien sabido, la gramática estudiaba elementos de la oratoria. Se trata de una figura que se empleaba para expresar algo por medio de un rodeo, como se plasma en la cita siguiente, procedente de Diomedes, gramático latino del siglo III a.C.:

> (1) Periphrasis est numerosior dictio, dictionum in universa rei significatione congregatio, circumlocutio cum cultu longiore verborum ambitu rem describens, quae fit ornandae rei causa quae pulchra est aut vitandae quae turpis est: ornandae rei causa, ut brevitatem splendide producat; vitandae, ut foeditatem circuitu devite.
>
> *Ars grammatica*, liber 2º, p. 460, línea 7[3]

En ella se constata que la perífrasis es una figura que sirve para ornar y dar esplendor al discurso mediante el empleo de más palabras, de elementos redundantes en el plano del significado.

---

[2] A lo largo del presente trabajo emplearemos *perífrasis verbal,* aun cuando Gili Gaya [1966: 103-119] propuso el término de *frase verbal*, el cual nos parece inconveniente debido a la posible confusión con el sintagma verbal.

[3] Sacado de *Library of Latin Texts* [on-line] www.brepolis.net – 11.02.2008.

Esta forma de pensar se mantiene prácticamente inamovible a lo largo de muchos siglos gracias, entre otros, a gramáticos como Donato, quien marcó la gramática medieval y renacentista, seguido por Nebrija en la primera gramática de la lengua castellana, como puede comprobarse en (3):

(2) Periphrasis est circumlocutio, quae fit aut ordandae rei causa, quae pulchra est, aut vitindae, quae turpis est.

Donatus, *Ars, apud* [Fernández de Castro, 1990: 9]

(3) Periphasis es cuando dezimos alguna cosa por rodeo para mas la amplificar como Juan de Mena. Despues que el pintor del mundo paro nuestra vida ufana. por dezir el verano nos alegro. Et llama se periphrasis que quiere dezir circumlocucion.

Gramática de la lengua castellana [Nebrija, 1995 (1492): 222]

Resalta la importancia que se le da a la cuestión del auxiliar como componente esencial de la expresión perifrásticatal, como puede notarse a partir de afirmaciones como la que aparece en la gramática de Varrón, del siglo I a.C.:

(4) Neque ex diuisione si unius modi ponas uerba, discrepant inter se: nam infecta omnia simplicia similia sunt, et perfecta duplicia inter se paria in omnibus uerbis, ut haec amabar amor amabor, amatus <sum amatus eram amatus> ero.

De lingua latina, liber 9º, p. 97[4]

En el pasaje anterior vemos que este gramático latino, cuando analiza la conjugación, divide los verbos en dos grupos: *simplicia* y *duplicia*. En el primero se incluyen los verbos simples, es decir, que no se componen de otros elementos (AMABAR), y en el segundo las formas compuestas (SUM AMATUS). La influencia de Varrón sobre la primera gramática del castellano parece enorme, ya que Nebrija (llamado también Lebrija, por el nombre del pueblo de donde provie-

[4] Contenido en *Library of Latin Texts*. Disponible también en Fernández de Castro [1990: 10].

ne el gran gramático), al analizar la particularidad de las formas compuestas del sistema verbal, subraya la importancia del *verbo rodeo,* al cual, a nuestro parecer, le correspondería el sentido del auxiliar en la terminología contemporánea:

> (5) (…) Tiene tan bien el castellano en la boz activa menos tiempos que el latin: los cuales dize por rodeo deste verbo. e. as. et del nombre verbal infinito: del cual diremos abaxo en su lugar. et aun algunos tiempos delos que tiene proprios: dize tan bien por rodeo. Assi que dize el passado acabado por rodeo en dos maneras. una por el presente del indicativo: et otra por el mesmo passado acabado: diziendo yo e amado. et ove amado. El passado mas que acabado dize por rodeo del passado no acabado diziendo: yo avia amado. El futuro dize por rodeo del infinitivo et del presente deste verbo. e. as. diziendo yo amare. tu amaras que vale tanto como yo e de amar. tu as de amar. En esta manera dize por rodeo el passado no acabado del subjunctivo con el infinitivo et el passado no acabado del indicativo deste verbo. e. as. diziendo yo amaria. yo leeria. que vale tanto como yo avia de amar. yo avia de leer. (…) ¿qué partes son de la oración? Es forçado que responda que es verbo
>
> *Gramática de la lengua castellana*, cap. 11º, p. 187-188

En (5) vemos que Nebrija plantea dudas sobre el carácter verbal de las construcciones analizadas, ya que estas expresiones no se corresponden con el sentido de esta parte de la oración propuesto por Donato[5], que sigue vigente prácticamente hasta la actualidad. Por esta razón Fernández de Castro [1990: 12-13] ve que Nebrija anticipa el sentido actual de *perífrasis verbal*, puesto que percibe que el elemento que hoy llamaríamos *auxiliar* carece *a priori* de significado propio. De esta cualidad trascendental del verbo se da cuenta Correas relacionando *aver* con el verbo *ministral,* puesto que "*se aconpaña con todos los partizipios ministros de todos los verbos, i con todos los infinitos como ministro de todos ellos, i con los suios mesmos*" [1625: 250]. Llegados a este punto, queremos destacar, siguiendo a Gougen-

[5] "Pars orationis cum tempore et persona sine casu aut agere aliquid aut pati aut neutrum significans" Donato, *Ars Minor*, contenido en *The latin library* [on--line] www.brepolis.net – 15.02.2008.

heim [1929: 379], que, debido a la influencia de la sintaxis latina, prácticamente todos los gramáticos de los siglos XVII y XVIII rechazaban otras construcciones de esta índole por la imposibilidad de clasificarlas conforme a la tradición establecida. Es más, incluso en los estudios del siglo XX hallamos opiniones parecidas, como la de Alarcos Llorach [1994], para quien son perifrásticas únicamente las expresiones de los tiempos verbales compuestos, de ahí que merezca la pena enfatizar el carácter innovador de Correas [1625], en cuya gramática descubrimos el sentido más o menos actual de las expresiones perifrásticas:

> (6) Hazese por […] rrodeo esta pasiva con el verbo estoi i el infinitivo de modo i partizipial de cada verbo: estoime consumiendo, estate consumiendo, estase consumiendo, estamonos consumiendo, estaisos consumiendo, estanse consumiendo, estavame consumiendo, estuveme consumiendo, fuime consumiendo, estaréme consumiendo, iráse consumiendo, i ansi por los demas tienpos. Con estos prononbres antepuesto el verbo voi, i sighiendose el infinitivo de modo i partizipial se suplen los verbos, que en Latin llaman incoativos, que sinifican la hazion continuada, que se va haziendo: voime muriendo, vaste muriendo, voime sacando, voime moxando, ivame acabando, i viene á ser lo dicho de la casi pasiva prezedente. I aqui tanbien se suelen trocar las palavras anteponiendose el partizipial: acavandome iva, secandome voi, durmiendote vas.
>
> *Arte de la lengua española castellana*, p. 287

Si nos fijamos en (6), observamos que Correas, más conocido por promover la escritura fonética del español, señala la particularidad sintáctica de la construcción en cuestión, es decir, la libre colocación de clíticos, rasgo distintivo de esta posibilidad sintáctica incluso hoy en día. Asimismo, el autor pone de relieve su carácter incoativo.

Pese a que esta línea de investigación se mantiene más o menos hasta la primera publicación de la gramática de Bello, a finales del siglo XIX, el genial Sánchez de las Brozas ya lo analiza siglos antes en su obra maestra, *Minerva*, a través del ejemplo latino AMATUR IRE, en el que merece la pena recordar que aparece por primera vez el término *perífrasis* para designar una construcción gramatical: "*esse periphrasim in qua uerbum eo non significat, ut dixi, proprie motum,*

sed uelut coire cum supino" [1562][6]. Lo importante en la obra de El Brocense no es sólo un nuevo enfoque del término, sino marcar el significado semántico del auxiliar.

Bello [1974], recogiendo la información gramatical ya mencionada, considera que el español dispone tan sólo de dos expresiones de carácter perifrástico: <*haber* + participio pasado> y <*estar* + gerundio>. En la nota escrita posteriormente por Cuervo (nota 70c), llega incluso a afirmar que el infinitivo funciona como el acusativo para los verbos modales, lo cual atestigua, una vez más, la enorme influencia de la tradicional gramática latina.

Para finalizar, resulta de enorme interés el estudio de Gougenheim [1929], que se centra únicamente en las perífrasis del francés. Fernández de Castro [1990] lo considera el comienzo de los estudios modernos en lo que respecta a esta posibilidad sintáctica, dado que el investigador galo propone una definición que, más o menos, corresponde al concepto contemporáneo. La entiende como la locución (el subrayado es nuestro) formada por dos verbos, de los cuales uno está en forma personal y el otro en forma nominal [Fernández de Castro, 1990: I]. Curiosamente, se basó en la peculiaridad sintáctica de los verbos alemanes para formular su hipótesis sobre los giros perifrásticos del francés. Pese a que esta monografía es considerada como precursora en el campo que nos ocupa, su definición resulta bastante ambigua y confusa, por lo que tal vez Polak [1949] incluyera las formas de *tener sed* o *ir de compras* dentro del grupo perifrástico. Lo mismo lo hizo Moliner [1966] en su famoso diccionario, admitiendo expresiones como *dar de comer*, que, hoy en día, llamaríamos *locuciones verbales*.

En español, una de las primeras monografías sobre el tema en cuestión es la de Roca Pons [1958], quien delimita su empleo según la gramaticalización del verbo auxiliar y, por consiguiente, excluye <*empezar a* + infinitivo>, considerando este verbo *semiauxiliar* por conservar su significado propio [1958: 70-71]. Hemos de señalar que

[6] Contenido en la página web http://iessapostol.juntaextremadura.net/latin/minerva/III_11es.html – 20.02.2008.

este autor, sin embargo, incluyó dentro de este grupo las formas <*estar* + adjetivo> o <*ser* + adjetivo>, no consideradas como tales en la actualidad, a pesar de que están justificadas históricamente desde la construcción latina <ESSE + participio presente>. Amén de eso, parece que fue el primero que propuso la división de auxiliares en *auxiliares* y *semiauxiliares*, tal como se siguen considerando hoy. Esta división, concisamente esbozada, va a verse repetida en muchas ocasiones por sus contemporáneos, como Pottier [1976], por poner algún ejemplo.

Los años 80 y 90 del pasado siglo aportan nuevos enfoques y así se estudia según diferentes procedimientos: *sintáctico-semánticos* [Gómez Torrego, 1988] o *funcionales* [Fernández de Castro, 1990: 3323], refundidos últimamente, lo cual ha dado como fruto una nueva definición plenamente aceptada por la mayoría de los especialistas: la perífrasis verbal es una unión sintáctico-semántica de dos verbos, de los cuales uno aparece en forma personal (es el llamado *auxiliar*), que aporta a la construcción los rasgos gramaticales de número, género, tiempo y aspecto, y otro en forma infinita, que es el que contribuye al significado de la construcción. Entre ellos puede aparecer un *nexo*, es decir, un elemento de enlace (una preposición o una conjunción).

Claro está que la actual tesis no responde, ni mucho menos, a la pregunta acerca del cómputo de posibilidades en español, puesto que su número varía a criterio del autor que manejemos. Incluso los procedimientos de delimitación propuestos por Gómez Torrego [1988], repetidos posteriormente con mucha frecuencia, no convencen del todo. Así, uno de ellos, por poner algún caso, es la imposibilidad de sustantivar o pronominalizar el auxiliado. Siguiendo este criterio, no es perífrasis <*lanzarse a* + infinitivo> por no cumplir el requisito:

(7) Se lanzó a estudiar matemáticas
Se lanzó a eso
Se lanzó a los estudios de matemáticas

Sin embargo, lo es <*empezar por* + infinitivo>, aunque presenta la misma conducta:

(8) Empezó por estudiar matemáticas
Empezó por los estudios de matemáticas
Empezó por eso

A primera vista, las dos construcciones no se diferencian en absoluto: es el auxiliado el que escoge el sujeto, ninguna de ellas admite la libre colocación de clíticos, infringiendo de este modo otro recurso, etc. Sin embargo, la segunda es considerada mayoritariamente como perifrástica y la primera no; será porque <*empezar por* + infinitivo>, frente a <*lanzarse a* + infinitivo>, se emplea en contextos especiales, como con verbos meteorológicos e impersonales (*empezó por tronar*) que, en cambio, parece agramatical en la segunda: **Se lanzó a tronar*.

Por lo cual, viendo tales discordancias, opinamos, siguiendo a Lamiroy [1991: 83-103], que debemos hablar de *gradualidad* en las perífrasis verbales. Así, en primer lugar, encontraríamos construcciones con *haber* o *soler*, que, en palabras de Pottier [1976], son puros auxiliares por no ser unidades independientes tras la culminación de su proceso de gramaticalización. Luego estarían las construcciones cuyo auxiliar pierde su significado en ellas (p. ej.: <*ir a* + infinitivo> o <*estar* + gerundio>), pero funcionan como verbos independientes en otros contextos. Un grado menor se mostraría en casos como <*comenzar a* + infinitivo>, que respeta todos los requisitos, pero el significado del auxiliar se mantiene. Finalmente, en el grado más bajo estarían las construcciones de tipo <*lanzarse a* + infinitivo>, cuyo proceso de gramaticalización quizá no haya hecho más que empezar. Eso explicaría por qué la conmutación del auxiliado es aún posible o por qué la expresión analizada no permite la libre colocación de pronombres átonos.

En consecuencia, al admitir esta hipótesis y aplicarla, contribuiríamos a efectuar un nuevo enfoque tanto para el estudio sincrónico como diacrónico, muy útil para deslindar el número de las expresiones perifrásticas del español.

Resumiendo, podemos decir que el concepto de *perífrasis verbal* ha cambiado mucho desde la antigua figura retórica hasta la concepción moderna. Han ido surgiendo diferentes teorías y se han llenado páginas y páginas sobre el tema a lo largo de la historia de la gra-

mática española. No obstante, debemos seguir profundizando en su génesis, significación y uso con el objetivo de contribuir con nuevos datos a la lingüística y a la filología españolas y románicas.

Bibliografía

Alarcos Llorach, E. (2003), *Gramática de la lengua española*, Espasa, Madrid.

Bello, A. [1874][7] (1988), *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, Trujillo, R. (ed. crítica), 2 vols., Arco Libros, Madrid.

Correas, G. [1625] (1954), *Arte de la lengua española castellana*, Alarcos García, E. (ed.), CSIC, Madrid.

Fernández de Castro, F. (1990), *Las perífrasis verbales en español. Comportamiento sintáctico e historia de su caracterización*, Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española, Oviedo.

Gougenheim, G. [1929] (1971), *Étude sur les périphrases verbales de la langue française*, Libraire A.-G. Nizet, Paris.

Gili Gaya, S. (1966), *Curso superior de sintaxis española*, Edición Revolucionaria, La Habana.

Gómez Torrego, L. (1988), *Perífrasis verbales: sintaxis, semántica y estilística*, Arco Libros, Madrid.

Gómez Torrego, L. (1999), "Los verbos auxiliares. Las perífrasis verbales de Infinitivo", en: Bosque, I., Demonte, V. (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. 2, Espasa Calpe, Madrid.

Lamiroy, B. (1991), *Léxico y gramática del español. Estructuras verbales de espacio y de tiempo*, Anthropos, Barcelona.

Moliner, M. (1966), *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid.

Nebrija, A. [1492] (1995), *Gramática de la lengua castellana*, Quilis, A. (ed.), Clásicos, Madrid.

Polak, V. (1949), "La périphrase verbale dans les langues de l´Europe Occidentale", *Lingua*, 2, pp. 64-73.

Pottier, B. (1976), "Sobre el concepto de verbo auxiliar", en: *Lingüística moderna y filología moderna*, Gredos, Madrid, pp. 194-202.

[7] Entre corchetes se indica la fecha de la primera publicación.

Roca Pons, J. (1958), *Estudios sobre perífrasis verbales del español*, Añejos, Madrid.

Sánchez de las Brozas, F. [1562] (1995), *Minerva*, Sánchez Salor, E., Chaparro Gómez, C. (eds.), Instituto Cultural El Brocense, Cáceres, [on-line] http://iessapostol.juntaextremadura.net/latin/minerva – 20.02.2008.

Małgorzata Jędrusiak
Uniwersytet Jagielloński

Operacje Zeno Vendlera a „rezultatywność” w języku hiszpańskim

Słowa kluczowe: aspekt, Aktionsart, czasownik.

Abstract:
In the present paper we analyse the Vendler's *accomplishments* in Spanish language. The aim of this analysis is to find out how in this group of predicates, "resultativity", a feature which indicates that an action is not only finished but that it has also reached a result, is realised. In Polish "resultativity" is a differential feature of the prototypical aspectual opposition (czytać/przeczytać).
Keywords: aspect, Aktionsart, verb.

Resumen:
El objetivo del presente artículo será describir algunas características de las *realizaciones* (tipo de predicados según la clasificación de Z. Vendler). Se intenta verificar cómo en castellano, en dicho tipo se realiza la "resultatividad", rasgo que indica que la acción no sólo ha acabado sino que también se ha logrado un resultado. En polaco esta "resultatividad" constituye el rasgo diferencial de la "prototípica" oposición aspectual (czytać/przeczytać).
Palabras clave: aspecto, Aktionsart, verbo.

W niniejszym artykule chcemy zająć się cechami grupy *accomplishments* (pol. ‘operacje’, hiszp. *realizaciones*) i na przykładzie języka hiszpańskiego sprawdzić obecność cechy „rezultatywności” w predykatach[1] należących do tej klasy. Przez „rezultatywność” rozumiemy zamknięcie w pewnym odcinku czasu oraz wyczerpanie akcji, łączące się z osiągnięciem jakiegoś rezultatu.

Tak rozumianą cechę „rezultatywności” realizuje się przez kategorię aspektu w języku polskim dla formy dokonanej prototypowych par aspektowych „czytać książkę” – „przeczytać książkę”. Dla języka hiszpańskiego będzie nas interesowała obecność tej cechy w samym znaczeniu predykatów z grupy „operacji” – znaczeniu niezależnym od działania kategorii gramatycznych (możliwym dla określenia formy bezokolicznikowej), zdeterminowanym przez kontekst, obecność okoliczników itd.

Cecha „rezultatywności” charakteryzuje inną vendlerowską klasę – *achievements* (pol. ‘osiągnięcia’, hiszp. *logros*). W znaczeniu tych predykatów (np. *encontrar*) *a priori* przewidziany został rezultat. Chcemy sprawdzić, czy i w jaki sposób cechę tę mogą realizować „operacje”.

1. Kilka słów o klasyfikacji Vendlera

W swoim klasycznym, stanowiącym punkt odniesienia dla wielu lingwistów, podziale Zeno Vendler [1968], jak sam to ujął, postanowił zdefiniować „schematy czasowe” czasowników[2] determinujące ich użycie. Jako podstawę klasyfikacji przyjmuje (szeroko rozumiane[3]) kryterium czasu.

---

[1] Przez predykat rozumiemy grupę orzeczenia.

[2] Mimo tytułu *Verbs and Times* autor nie opiera się na znaczeniu samych leksemów, ale często bierze pod uwagę znaczenie całego predykatu.

[3] „These considerations are not limited merely to the obvious discrimination between past, present, and future; there is another, a more subtle dependence on

Celu autora nie stanowi stworzenie kompletnego, dyskretnego podziału na grupy czasowników czy predykatów. Schematy czasowe, które on definiuje, mają pełnić funkcję punktów odniesienia, pozwalających opisać zachowanie czasowników. W wyniku takiego podejścia autor nie zakłada, że każdy czasownik jest na stałe przypisany do jednej grupy[4]. Vendler od początku przyjmuje założenie, że czasowniki tworzą pewnego rodzaju kontinuum. Swoje schematy czasowe tworzy na podstawie „typowych" przykładów, do których reszta predykatów może zostać porównana.

> Our first task therefore will be to locate and to describe the most common time schemata implied by the use of English verbs. To do this I need some clear-cut examples which, at least in their dominant use, show forth these schemata in pure form. At this stage, I shall try to avoid ambiguous terms and ignore streched and borderline uses [Vendler, 1968: 98-99].

Pierwszym wprowadzonym przez autora kryterium jest test progresywności.

W wyniku jego zastosowania Vendler otrzymuje podział na czasowniki posiadające formy czasów ciągłych i takie, które ich nie posiadają.

Czasowniki, których można używać w czasach ciągłych, dzieli na: *activity terms*[5] (Vendler podaje tu przykład *to run* i *to push the cart*) i *accomplishment terms* (posługuje się przykładem *draw a circle*). Grupy te różnią się charakterystyką przebiegu akcji: jeżeli powiemy *he is running* (*activity*), to nawet jeśli biegnący zatrzyma się w następnym momencie, prawdziwe będzie zdanie *he did run*. Z tego

---

that concept: the use of a verb may also suggest the particular way in which verb presupposes and involves the notion of time" [Vendler, 1968: 97].

[4] Wręcz przeciwnie – czasowniki realizujące więcej niż jeden schemat czasowy uważa za najciekawsze: „As a matter of fact, precisely those verbs that call for two or more time schemata will provide the most interesting instances of conceptual divergence in this respect – an ambiguity which, if undetected might lead to confusion" [Vendler, 1968: 98].

[5] Pol. 'predykaty aktywnościowe', hiszp. *actividades*.

wynika, że – jak to ujmuje Zeno Vendler [1968: 101] – jeśli ktoś biegł przez pół godziny, to znaczy, że biegł w każdym momencie czasu składającym się na te pół godziny.

Inaczej sprawa wygląda w wypadku *accomplishment terms*, które powyższych warunków nie spełniają:

> If it is true that someone is running or pushing a cart now, then even if he stops in the next moment it will be still true that he did run or did push the cart. On the other hand, even if it is true that someone is drawing a circle or is running a mile now, if he stops in the next moment it may not be true that he did draw a circle or did run a mile [Vendler, 1968: 100].

Czasowniki, które nie mogą być używane w czasach ciągłych, Vendler dzieli na *achievement terms* (autor przytacza przykład *to reach the top*), czyli te, które wydarzają się w konkretnym pojedynczym momencie czasu, oraz *state terms*[6] (tę grupę reprezentuje czasownik *to love*), które trwają przez pewien okres.

2. Osiągnięcia

Oparty na schematach czasowych podział przeprowadzony przez Zeno Vendlera stał się, jak wspomniano, podstawą licznych opracowań, jednak nie wszystkie przyjęte przez autora kryteria podziału zostały przyjęte bez zastrzeżeń. Podział na „operacje" i „osiągnięcia" – jako najmniej intuicyjny – często budził wątpliwości. Anita Mittwoch w artykule *In defence of Vendler's Achievements* przedstawia argumenty, które pozwalają „obronić" odrębność „osiągnięć".

Cechą łączącą predykaty tej grupy jest „punktualność" rozumiana jako „niepodzielność na mniejsze odcinki". Jednym słowem znaczenie czasownika nie może się ograniczać do jakieś fazy wykonywania danej czynności, ale musi obejmować osiągnięcie (*achievements*!) rezultatu, stąd przypisujemy predykatom tej klasy cechę „rezultatywności".

---

[6] Pol. 'predykaty stanowe', hiszp. *estados*.

Krytycy wyodrębnienia „osiągnięć" podkreślali brak przydatności testu progresywnego przy definiowaniu tej grupy.

Podstawowym znaczeniem predykatów z grupy „osiągnięć" w formach ciągłych są znaczenia iteratywne. O iteratywnej charakterystyce form IMP (*imperfective forms*) „osiągnięć", które definiowane są jako *punctual verbs* 'czasowniki punktualne', mówi Bernard Comrie [1981: 42]:

> One *verb* which is often quoted as an example of a punctual verb is the English verb *cough*, and its translation equivalents in other languages, referring to a single cough, rather then a series of coughs. If this were strictly true, then the Progressive, which has imperfective meaning, would be impossible with cough (…), i.e. *he was coughing* would be inappropiate in referring to a situation where he gave a single cough; the same would be true of French *il toussait* (Imperfect), for instance. The only interpretation possible for such a sentence would be that the reference is to a series of coughs (…) Thus the inherent punctuality of *cough* would restrict the range of interpretations that can be given to imperfective forms of this verb.

Anita Mittwoch [1991: 76] wskazuje na inne możliwe znaczenia form ciągłych, wynikające z faktu, że grupa ta obejmuje co najmniej dwa typy predykatów:

> 1. czasowniki momentalne (punktualne) – „osiągnięcia bez fazy przygotowującej", które nie przyjmują form ciągłych;
> 2. „osiągnięcia z fazą przygotowującą" występujące w formach ciągłych.

Autorka, wyjaśnia, że w wielu przypadkach czasowniki „osiągnięciowe" przyjmują formy ciągłe, ale zawdzięczają to obecności fazy określanej tutaj jako „przygotowująca":

> *He is leaving / arriving / dying*.

Podobny podział opisano dla języka hiszpańskiego. Luis García Fernández [2000: 63] wspomina o istnieniu wyraźnych dwu podtypów w klasie *achievements* (hiszp. *logros*) przy okazji omawiania kryterium duratywności:

Son durativos los estados, actividades y realizaciones y son puntuales los logros. Ello quiere decir que en los logros coinciden el inicio y el final del evento; por ello los logros no admiten, en principio, ni la perífrasis progresiva, que aísla una fase central del evento, ni complemento de duración (…). Suele suceder, sin embargo, que los logros vayan acompañados de una fase que precede a la culminación del *telos;* en estos casos es posible tanto la aparición de la perífrasis progresiva como la de complemento de duración (…).
a. Se está muriendo.
b. Llegué a la plaza en cinco minutos.

3. Operacje

Jak wspomnieliśmy, Zeno Vendler [1968] wyróżnił grupę „operacje" na podstawie następujących kryteriów: możliwości tworzenia form ciągłych (w przeciwieństwie do *achievements* i *states*); od *activities* odróżnia ją obecność kulminacji (autor używa terminu „climax"[7]), która przekłada się na takie lingwistyczne wyróżniki tej grupy, jak:

- możliwość budowania pytań: *How long did it take to draw a circle?*;
- kompatybilność z okolicznikami czasu wprowadzonymi przez *in*;
- brak wynikania „część za całość" (czyli fragment wydarzenia nie ma tych samych cech, co całe wydarzenie). Inaczej mówiąc „operacje" są teliczne.

Czasowniki teliczne skierowane zostają na jakiś cel, osiągnięcie granicy, natomiast leksemy czasownikowe czy też predykaty nieteliczne nie zawierają w swojej budowie semantycznej żadnej informacji o granicy czy kulminacji akcji. W języku polskim to właśnie czasowniki teliczne tworzą prototypowe pary aspektowe. Wszystkie prototypowe formy dokonane będą zatem należały do grupy czasowników telicznych, nie zachodzi jednak relacja odwrotna – czasowniki

[7] „Thus we see that while running or pushing a cart has no set terminal point, running a mile and drawing a circle do have a «climax», which has to be reached if the action is what it is claimed to be" [Vendler, 1968: 100].

teliczne w języku polskim systemowo mogą przyjmować formy dokonane i niedokonane [por. Grzegorczykowa, 1997].

Zatem abyśmy jakiś hiszpański predykat mogli określić jako rezultatywny, nie wystarczy, by był teliczny, musi się w nim znaleźć jeszcze informacja o osiągniętym celu.

Często stosowanym testem na teliczność/nieteliczność jest test łączliwości z okolicznikami czasu [por. García Fernández, 2000; Miguel, 1999; Morimoto, 1998]. Jednak założenie, że predykaty ateliczne pozostają kompatybilne z okolicznikami wprowadzonymi przez *durante*[8], natomiast teliczne z *en*[9], nie zawsze się sprawdza. Jak wykazuje Jukka Havu [1998: 180], część czasowników telicznych może być kompatybilna z okolicznikami czasu wprowadzonymi przez *durante*:

> Si no se presupone la consecución de *telos*, varios verbos télicos durativos del tipo de *escribir una carta* son compatibles con la expresión de duración *durante X tiempo* (…).
> *El año pasado escribí la tesis durante cuatro meses, pero nunca pude terminarla.*
> *El año pasado escribí la tesis durante cuatro meses; la terminé hace un par de semanas*[10].

A zatem kompatybilność z okolicznikami czasu typu *en…* i jej brak z okolicznikami typu *durante…* nie mogą być cechami decydującymi o teliczności predykatu ani pełnić roli kryterium definicyjnego dla grupy *accomplishments*.

Francisco Albertuz [1995: 326] szeroko omawia testy „łączliwości" i dochodzi do następujących wniosków:

> La *conclusión* de nuestro análisis es precisamente la opuesta a la admitida habitualmente (…). Los CCIRs durativos no prueban el carácter

---

[8] Chodzi o okoliczniki typu *durante media hora (cuantificados)*, a nie *durante la fiesta* [García Fernández, 2000: 81].

[9] W znaczeniu duratywnym, takim jak w *Pintó la puerta en dos horas*, a nie lokatywnym, jak w *En un par de horas te llamo y te cuento lo que ha pasado* [por. García Fernández, 2000: 81].

[10] Przykłady za: [Havu, 1998: 180].

del proceso respecto del parámetro de la telicidad sino que, cuando se añaden a una cláusula, son los responsables del mismo. Es a ellos, en consecuencia, a quienes de manera unívoca (aunque teniendo en cuenta la neutralizabilidad de la oposición) debe ser asignado un valor +/- *télico*, no otra cosa es el contenido antes etiquetado como +/- cumplimiento.

Okoliczniki wprowadzone przez *durante* określają według słów autora [Albertuz, 1995: 325] odcinek czasu, w jakim proces się rozwija, nie informują nas natomiast w żaden sposób o ewentualnym osiągnięciu rezultatu:

Cantaron una canción durante una hora.

Natomiast okoliczniki wprowadzone przez *en* niosą w sobie cechę rezultatywności (autor określa ją jako [+cumplimiento])[11]:

Cantaron una canción en una hora [Albertuz, 1995: 325].
Pintó la puerta en dos horas.
Construyó la casa en dos años [García Fernández, 1999: 3141].

Wynika z tego zatem, że predykaty z grupy „operacje", które łączą się z okolicznikiem czasu *en*, będzie można scharakteryzować cechą [+rezultatywny]. Ta cecha zbliża „operacje" do „osiągnięć":

Pintar la puerta en dos horas. (*accomplishment*)
Llegar a la plaza en cinco minutos. (*achievement*)

Jakie inne formalne wyróżniki będą podstawą „rezultatywności" w grupie „operacji"? Pytanie to łączy się z szerokim tematem sposobów wyrażania treści aspektowych w języku hiszpańskim, którego w tym artykule nie jesteśmy w stanie wyczerpać. Należy tu jednak zaznaczyć, że „rezultatywność" pewnych predykatów może być determinowana przez cechy podmiotu, dopełnienia czasownika i ich semantykę, obecność i rodzaj okoliczników, a w końcu nawet elementy kontekstu zdaniowego i logicznego[12].

---

[11] Por. także: [Havu, 1997].
[12] Por. także: [Nowikow, 2002; Pawlik, 1995: 147]. Osobnym tematem są terminatywne znaczenia konstrukcji peryfrastycznych.

Leí todo el libro.
Escribí la carta y la envié.

Elena de Miguel [1999: 2994 *passim*] zwraca uwagę na rolę zaimka zwrotnego *se*[13]:

> Este *se* constituye una marca de la delimitación del evento. Por tanto, sólo se va a afijar a verbos que aparezcan en contextos delimitados, para subrayar esta delimitación. *Se* elige verbos transitivos que tienden hacia un límite, y que cuentan con la doble posibilidad de expresar que han alcanzado el límite o de dejar esa información sin expresar. (…)
> Obsérvese que en:
> *Juan (se) comió una tortilla él solo.*
> la presencia de *se* no es obligada (aunque parece preferible). *Se* es opcional: si aparece, subraya que el evento está delimitado, pero este puede estarlo sin su presencia. Lo realmente interesante es que si el evento no es delimitado, *se* no aparece [Miguel, 1999: 2995].

A zatem informacja o osiągnięciu rezultatu realizowana jest przy pomocy środków leksykalnych, składniowych lub kontekstowych. Pozostałe predykaty z grupy *accomplishments* – te, w których brak wyraźnej leksykalnej czy kontekstowej informacji o rezultatywności – pozostawiają zdanie dwuznacznym:

> Es interesante advertir que entre los hablantes nativos de español, no existe plena unanimidad en la interpretación de las frases parecidas: *Ayer leí el libro; hoy he leído el libro.* Para algunos, ambas oraciones comunican un proceso consumado y llevado hasta el fin; para otros no necesariamente [Pawlik, 2001: 271].

Istotne wydaje się to, że formy *imperfecto* rezultatywnych „operacji" (podobnie jak w przypadku „osiągnięć") będą przyjmowały znaczenie iteratywne:

Juan tocaba la sonata en veinte minutos[14].

---

[13] Szerzej omawia ten temat Mario Barra Jover [1996].
[14] Przykład za Luisem Garcíą Fernándezem [1999].

W języku polskim czasowniki czy predykaty rezultatywne zachowują się podobnie. Cecha, która w polszczyźnie jest dla prototypowej pary aspektowej kategorialna, w przypadku predykatów rezultatywnych takich jak: „znaleźć" (osiągnięcie), „czytać książkę w godzinę" (rezultatywna operacja), jest cechą semantyczną charakteryzującą sam predykat. A opozycja: forma dokonana/niedokonana („znajdował"/„znalazł", „zjadł obiad w godzinę"/„jadł obiad w godzinę"), opiera się na opozycji cech (jednokrotność/iteracja).

4. Podsumowanie

Jak wcześniej wspominaliśmy, podział *states/activities/accomplishments/achievements* nie jest podziałem „dyskretnym". Tak jak przewidział Vendler, mamy tu do czynienia ze swego rodzaju kontinuum.

Te predykaty z grupy „operacji" (np. *construir la casa*), które dzięki obecności okolicznika *en* albo innych elementów zyskują cechę „rezultatywności", zbliżają się do grupy „osiągnięć". Natomiast te predykaty z grupy „operacji", które „profilują" sam proces dochodzenia do rezultatu, przesuwają się w drugą stronę i zbliżają się do predykatów aktywnościowych.

Klasyfikacja Vendlera, wyrosła z filozoficznej tradycji, w dużym stopniu opiera się na kryteriach pozajęzykowych:

> Lo que se anunciaba como una clasificación de entidades lingüísticas (verbos) resulta en realidad una clasificación de entidades reales (tipos de procesos en tanto *denotata*). Los *schemata* temporales no son valores lingüísticos sino tipos de referentes cuya obtención es previa al análisis del lenguaje [Albertuz, 1995: 296].

Wydaje się, że właśnie to decyduje o jej uniwersalnym charakterze. Opisując cztery możliwe schematy czasowe, stwarza płaszczyznę porównań w zależności od języka będącego przedmiotem badań oraz cech, których realizację staramy się opisać.

Bibliografia

Albertuz, F.J. (1995), „En torno a la fundamentación lingüística de la Aktionsart", *Verba*, 22, s. 285-337.

Barra Jover, M. (1996), „Dativo de interés, dativo aspectual y las marcas de aspecto perfectivo en español", *Verba*, 23, s. 121-146.

Comrie, B. (1981), *Aspect. An Introduction to the Study of Verbal Aspect and related problems*, Cambridge University Press, London–New York–Melbourne.

García Fernández, L. (1999), „Los complementos adverbiales temporales. La subordinación temporal", w: Bosque, I., Demonte, V. (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, s. 3129-3208.

García Fernández, L. (2000), *La gramática de los complementos temporales*, Visor Libros, Madrid.

Grzegorczykowa, R. (1997), „Nowe spojrzenie na kategorię aspektu w perspektywie semantyki kognitywnej", w: Grzegorczykowa, R., Zaron, Z. (red.), *Semantyczna struktura słownictwa i wypowiedzi*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 25-37.

Havu, J. (1998), *La constitución temporal del sintagma verbal en el español moderno*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki.

Miguel, E. de (1999), „El aspecto léxico", w: Bosque, I., Demonte, V. (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, s. 2977-3060.

Mittwoch, A. (1991), „In Defence of Vendler's Achievements", w: Vetters, C., Vandeweghe, W. (eds.), *Perspectives on Aspect and Aktionsart*, *Belgian Journal of Linguistics*, 6, Éditions de l'Université de Bruxelles, s. 71-85.

Morimoto, Y. (1998), *El aspecto léxico: delimitación*, Arco Libros, Madrid.

Nowikow, W. (2002), „Acerca de la distinción entre los conceptos de [+- limitación] temporal y [+-conclusión procesal]", w: Piechnik, I., Świątkowska, M. (red.), *Romanica Cracoviensia*, nr 2, UJ, Kraków, s. 177-186.

Pawlik, J. (1995), „Los conceptos de aspecto verbal y de tiempo pasado en las lenguas románicas y eslavas en el caso del español y del polaco", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, nr 14, s. 141--153.

Pawlik, J. (2001), *Selección de problemas de gramática española*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Poznań.
Vendler, Z. (1968), *Lingustics in philosophy*, Cornell University Press Ithaca, New York.

Agata Komorowska
Uniwersytet Jagielloński

Concepto de emisor y la deixis de persona en los textos periodísticos

Palabras clave: deixis, texto periodístico, discurso, categoría de persona.

Abstract:
The objective of the article is to analyse examples of use of personal deixis in the Spanish press. This phenomenon seems to be interesting because of specific situation of enunciation in case of written press text. This allows creating discourse strategy based on deictic elements.
Keywords: deixis, press text, discourse, personal category.

Streszczenie:
Przedmiotem artykułu jest analiza konkretnych przykładów użycia wskazywania (deiksy) osoby w hiszpańskiej prasie. Zjawisko to wydaje się interesujące ze względu na specyfikę sytuacji wypowiedzi w przypadku tekstu prasowego, która pozwala na konstruowanie strategii dyskursu w oparciu o elementy deiktyczne.
Słowa kluczowe: deiksa, tekst prasowy, dyskurs, kategoria osoby.

Introducción

El texto periodístico es un acto comunicativo con unas características enunciativas muy peculiares. Sin lugar a dudas, esta forma de comunicación cumple con los requisitos de la teoría de la enunciación de Benveniste [1966: 79-90]: se trata de un acto individual de uso de la lengua, en el que participan un emisor y un receptor, en un lugar y un tiempo determinado. No obstante, los datos enunciativos de los mensajes periodísticos vienen determinados por la multiplicidad de sus marcos de enunciación. Cada diario se compone de varios textos que, a su vez, suelen contener varios actos de habla, razón por la que podemos hablar de diferentes situaciones de comunicación. Este hecho afecta, en primer lugar, a las relaciones deícticas, pues la deixis es una relación de tipo referencial, que consiste en remitir directamente a las coordenadas del acto comunicativo [Moreno Cabrera, 1991: 263].

Puesto que el punto central de la situación enunciativa y también de la deixis es el *yo* del mensaje, nos parecen especialmente interesantes sus manifestaciones en la prensa diaria, asunto al que dedicamos el presente trabajo. Debido a las limitaciones espaciales tenemos la intención de centrarnos tan sólo en los casos en los que el enunciador está representado por formas deícticas de primera persona.

Marco enunciativo y deixis de persona en los textos periodísticos

Según Lyons [1980: 574-575], la situación canónica de enunciación equivale a aquellas circunstancias en las que los interlocutores, que intercambian entre sí la función de emisor y receptor, se señalan mutuamente cosas utilizando el canal vocal-auditivo. Tienen que estar presentes en el acto de comunicación para verse y recibir de esta manera información paralingüística adicional. Fuera de la mencionada situación existe la probabilidad de que haya dificultades interpretativas o ambigüedades por falta de coincidencia espacio-temporal de los hablantes, como puede ocurrir con un enunciado escrito.

Ciertamente, no podemos afirmar que los textos periodísticos se desarrollen en una situación de enunciación canónica por dos razones: la comunicación se efectúa por otro canal y los interlocutores no están en contacto directo. Sin embargo, esto no significa que no puedan coincidir las coordenadas espacio-temporales por las que se rigen el emisor y el receptor. Otro factor importante radica en la necesidad de identificar al destinatario y, ante todo, al enunciador, lo cual no resulta tan evidente, debido a la pluralidad de situaciones enunciativas en la prensa.

Así, en los textos periodísticos se produce un fenómeno al que Kerbrat-Orecchioni denomina *superposición de niveles enunciativos* [1984: 22] y Ducrot, *polifonía de la enunciación* [1986]. Dicho fenómeno consiste en la enmarcación de una situación enunciativa en otra. En este sentido, se debería considerar el diario en su conjunto como un supramensaje transmitido por un supraemisor, es decir, el comité de redacción, representado por los distintos periodistas, a un supradestinatario, esto es, el colectivo de los lectores. La coincidencia de las coordenadas espacio-temporales es posible gracias al supramarco enunciativo. Se supone que la emisión y la recepción se producen en el mismo intervalo temporal, dado que el destinatario recibe la información periodística el día de su publicación. Lo contrario no tendría mucho sentido, ya que la actualidad de la noticia es muy efímera. Pero incluso si alguien leyera el diario con posterioridad, sería capaz de establecer las correspondientes coordenadas temporales a partir de la fecha de edición, que siempre viene marcada en cada una de las páginas. También se indica el país o la región de publicación, dato útil para las determinaciones espaciales.

Además del supramarco enunciativo, es preciso tener en cuenta las coordenadas de cada uno de los textos que conforman el diario. Estas no tienen que ser idénticas a las supracoordenadas, aunque en la mayoría de los casos el receptor[1] y los datos temporales no cambian. Lo que sí suele modificarse es el lugar: los corresponsales que

[1] Excepto las cartas escritas por los lectores, dirigidas a la redacción del diario o a uno de sus periodistas en concreto.

trabajan en ciudades y países diferentes dejan constancia de ello al inicio de sus textos. Y, ante todo, hay un elemento que prácticamente siempre cambia: el enunciador, que, a este nivel enunciativo, es el autor del material periodístico en cuestión.

Aparte del supramarco y del marco textual existen también marcos intratextuales. Reyes, sirviéndose de la distinción entre *histoire* y *discours*, creada por Benveniste [1966], opina que los textos periodísticos constituyen una forma enunciativa específica, en la que una *histoire* se desarrolla en un *discours* [Reyes, 1982: 19]. Por ello es muy frecuente la mezcla del estilo indirecto con el directo, muy típica en los textos periodísticos [Reyes, 1982: 8]. En estos casos, se establecen nuevas coordenadas personales, temporales y locativas.

Como se verá más adelante, la citada pluralidad de marcos enunciativos reviste particular importancia para las relaciones deícticas. La deixis no puede funcionar sin referencia a la situación de enunciación. Este estrecho vínculo fue observado ya por Jespersen [(1922) 1964: 123], en su definición del concepto de s*hifters*, adoptado posteriormente por Jakobson [1963: 178]. También se dieron cuenta de ello Benveniste [1966] o Lyons [1980], entre otros.

Para precisar más el funcionamiento de los deícticos, hay que añadir que su correcta interpretación requiere una referencia obligada al denominado *origo* de la situación enunciativa, esto es, al centro de las coordenadas personales, espaciales y temporales, constituido por *yo*, *ahora* y *aquí* del mensaje en cuestión [Bühler, (1934) 2004: 105-106].

La pluralidad de marcos enunciativos se refleja en la multitud de *origos*, con múltiples emisores y diversas coordenadas espacio-temporales. En otras palabras, es posible aplicar a un texto periodístico dos o más centros deícticos diferentes: el de la edición concreta del diario en general, el del artículo en cuestión o el de la referencia a otra historia.

Tales circunstancias son propicias para aprovechar toda una serie de estrategias discursivas basadas en la deixis. Y en especial, en la deixis personal. Recordemos que la superposición de marcos enunciativos tiene su origen en los cambios de enunciador, comparados por

Kerbrat-Orecchioni a una cadena de emisores [1984: 22]. Así pues, este *yo* "encadenado" constituye el elemento central de las coordenadas de la situación enunciativa, pero lo es igualmente para cualquier relación deíctica. Por consiguiente, es interesante analizar algunos ejemplos de la manifestación del *yo* en los textos periodísticos para ver qué objetivos cumplen.

Manifestaciones deícticas del enunciador

Vicente Mateu recuerda que la deixis personal en castellano se realiza mediante los pronombres personales, los morfemas verbales de persona y los posesivos. El autor menciona también los demostrativos [1994: 86]. Y efectivamente, como afirma Alarcos Llorach, los demostrativos tienen un componente personal [1998: 91], pero, en nuestra opinión, el factor predominante de dichas unidades lingüísticas es el espacial, por lo que no las tomaremos en consideración en la presente investigación.

En principio, el enunciador del mensaje se ve reflejado en las formas deícticas de primera persona. No obstante, existen también otras maneras de marcar la presencia del emisor en el texto, por ejemplo, mediante otras personas gramaticales. Creemos que ello es posible porque en el paradigma personal la primera persona es la marcada y las demás no lo son. Dicha conclusión está basada en la tesis de Heger, quien traza una distinción binaria entre la persona situada en el punto cero del campo mostrativo a nivel personal y la situada en el punto no-cero, esto es, entre el *yo* y el *no-yo*, donde el punto cero *yo* sirve como fundamento para determinar las oposiciones personales en el marco de la deixis [1974: 36].

En otros casos, el emisor puede llegar a desaparecer formalmente de la construcción lingüística, pero no hay que olvidar que, pese a dicha ausencia, en realidad, permanece detrás de cada enunciado, puesto que, como afirma Alarcos Llorach, "En cada situación de habla concreta, existe un hablante y un oyente" [1998: 71].

Según Fuentes Rodríguez la causa de las anteriores situaciones podría ser la necesidad de distinguir entre el locutor, es decir, el que habla, y el enunciador, persona responsable de lo dicho [2007: 48]. Desarrollando esta constatación, queremos añadir que en los textos periodísticos se aplican diversas estrategias deícticas personales, que permiten el desdoblamiento del enunciador, en base a diferentes niveles enunciativos. Dichas estrategias tienen que ver también con dos objetivos, perseguidos siempre por la prensa: apariencia de objetividad y apariencia de autenticidad y, por ende, de credibilidad.

El caso más evidente es el abundante empleo del pronombre personal *yo* y sus correspondientes variantes morfosintácticas en entrevistas. Este procedimiento parece natural, puesto que se trata de la reproducción escrita de un coloquio, en el que participan el periodista y el entrevistado. Es este último el que se sirve de la forma *yo* en sus réplicas a las preguntas formuladas por el periodista en segunda persona. Pero es el periodista quien, en realidad, desempeña el papel de supraenunciador. A saber, es él quien dirige la conversación y quien idea todo el material periodístico, que constituye la entrevista. La entrevista siempre se publica acompañada de una introducción, datos y comentarios adicionales y su autor es, precisamente, el periodista. Sin embargo, al emplear la tercera persona, el supraenunciador opta por retirarse del foco de atención y reproducir los enunciados enteros de la persona interrogada para que el lector tenga la impresión de estar "escuchándola" en directo. Además, de esta manera, se demuestra la autenticidad de la información, pues procede de la fuente más segura: la persona a la que concierne. Y, finalmente, se consigue también la apariencia de una objetividad completa, ya que el lector tiene la impresión de que el diario no interviene ni en el aspecto formal ni en el contenido de las respuestas facilitadas[2]. Veamos dos fragmentos de una entrevista con la cantante Nubla:

[2] Así lo percibe el lector, aunque, evidentemente, las entrevistas tienen que ajustarse a ciertos requisitos formales, lo que, en ocasiones, puede suponer modificaciones del contenido.

> Supraenunciador: Nubla es una de las artistas más interesantes del panorama musical español.
> Enunciador entrevistado: **Yo soy** mucho de inventar, pero **me** cuesta escribir sobre cosas que no **he** vivido de alguna manera, o con las que no **me identifico** [El Mundo, 4.03.2009: 20].

Los mismos objetivos parecen cumplirse en los artículos que incluyen citas en primera persona. Son, en su mayoría, reportajes sobre una persona, un acontecimiento, algún problema social o de otra índole. El texto está escrito en tercera persona, por lo que el supraenunciador se coloca en segundo plano. Asimismo, se resaltan las opiniones de terceros, en este caso, personas implicadas de alguna manera en el tema en cuestión, cuyos comentarios en primera persona se citan textualmente. La razón de tal procedimiento es la voluntad de reforzar la autenticidad del asunto, administrando al lector testimonios para demostrarle que no se trata de pura ficción, sino que el texto está fundamentado en casos reales. Es también una manera de evidenciar la objetividad del diario, debido a que una cita literal suprime el riesgo de tergiversación subjetiva. De paso, un enunciado directo en primera persona causa mayor impacto emocional en el destinatario. Como en los artículos cuyos fragmentos vienen a continuación. El primero es un texto crítico sobre los vuelos de bajo coste, donde el supraenunciador ejemplifica los problemas relacionados con este tipo de compañías aéreas:

> Dice el supraenunciador: A Mónica Fuertes le costó 10 meses, no sabe cuántas llamadas (…) recuperar los 321 euros y 39 céntimos que le costaron tres billetes Madrid-Venecia [El País, 29.07.2008: 72].

Para citar más tarde las palabras de la protagonista de la historia.

> Es una cantidad pequeña para el tiempo y esfuerzo que **dediqué**.

El segundo caso es un reportaje sobre un médico palestino, acusado sin fundamento de contagiar el virus del sida a 400 niños libios:

> Vi y viví lo peor que hay en la naturaleza humana” [El País, 29.07.2008: 8].

Otro ejemplo de citas directas con *yo* manifiesto se da en la sección de deportes, donde, a menudo, se publican artículos en los que encontramos una particular mezcla del estilo literario con citas coloquiales. Parece que la primera finalidad de esta solución discursiva es conceder mayor dinamismo al texto. Al utilizar el estilo literario, repleto de metáforas y epítetos, el supraenunciador, sin dejar ninguna marca deíctica propia, quiere estimular la imaginación del lector y así recrear el ambiente de fondo de la información:

> Abrió la ventana Fernando Alonso y suspiró de alivio. Tibio sol de marzo, buen día de faena. La lluvia dio tregua en Jerez para que la Fórmula saliera al campo de entrenamiento a ponerse en forma para el Mundial. No hay un minuto que perder. El más ansioso por saltar a la pista, el español de Renault. (…) Su olfato artesano le dice que van por el buen camino [El Mundo, 4.03.2009: 39].

Esta descripción de los entrenamientos de Fórmula 1 en Jerez evoca una novela o, incluso, el guión de una película. No es de extrañar pues que, en un momento dado, el hilo narrativo se rompa y empiece el "diálogo" que, en este caso, son las declaraciones del piloto español hechas en primera persona:

> **Sigo** siendo positivo y optimista, dar tantas vueltas sin fallos es la mejor noticia. **Confío** en nuestras posibilidades [El Mundo, 4.03.2009: 39].

En un primer momento, choca el brusco cambio de ritmo y estilo. Sin embargo, no es más que una manera de centrar la atención en los elementos importantes. La descripción al estilo novelesco es sólo el fondo de las noticias transmitidas por el protagonista o los protagonistas del evento deportivo. En consecuencia, se produce una especie de graduación emocional, parecida a la que se vive en las competiciones deportivas.

Además del mencionado dinamismo, se logra así una mayor autenticidad mientras que la objetividad se consigue gracias a las citas literales, procedentes de una fuente segura, independiente del supraenunciador. Lo curioso es que a pesar del uso de tercera persona, el estilo literario empleado por este último resulta muy subjetivo, dada la selección de epítetos, léxico y construcciones lingüísticas. Reyes

explica que, en muchos casos, la falta de las correspondientes marcas gramaticales lleva al enunciador a manifestarse a través de formulaciones evaluativas [1982: 18].

La forma *yo* aparece no sólo en el discurso directo, sino también en textos uniformes, es decir, escritos en su totalidad en un solo estilo. Esto ocurre con las denominadas columnas. Dichos espacios están redactados por autores, que expresan con regularidad sus comentarios firmados. Pueden hacerlo en calidad de trabajadores o de colaboradores del periódico. Dado que se trata de opiniones personales y, en ocasiones, controvertidas, es importante que el diario disponga de algún recurso para desmarcarse de las mismas. Y esa es precisamente la función de la deixis de primera persona.

Por lo general, el texto está escrito en tercera persona, forma impersonal con la que se pretende ganar credibilidad y, hasta cierto punto, objetividad a los ojos del lector. De vez en cuando, no obstante, el columnista señala mediante las construcciones con *yo* que asume la responsabilidad por sus palabras para proteger así la objetividad del supraeunciador, en este caso, el diario. Esta estrategia se ve muy bien en la siguiente opinión de Arcadi Espada, que comenta para el diario *El Mundo* los resultados electorales en el País Vasco:

> La opinión socialdemócrata ha dictaminado que el Partido Socialista va a gobernar en solitario en el País Vasco. (…) **Yo soy** realmente comprensivo y no se **me** escapan los problemas de los socialistas. Gobernar con el apoyo del Partido Popular[3] tiene un efecto desestructurante (…) [El Mundo, 4.03.2009: 2].

También es necesario hacer hincapié en las diferencias entre la subjetividad del enunciador y la objetividad del supraenuciador el periódico en las reseñas críticas, textos, por excelencia, subjetivos. La naturaleza de esta clase de mensajes exige que la mayor parte de los datos se faciliten desde el punto de vista del *yo* de la situación enunciativa, lo cual refuerza igualmente su autenticidad. Así, la información se convierte en una especie de testimonio personal.

---

[3] Partido de derechas.

La comparación de dos artículos sobre desfiles de moda, en Milán y Burgos, publicados en una misma página de *El Mundo* de 4 marzo de 2009 evidencia esta estrategia. El segundo de ellos es una relación de hechos, escrita enteramente en tercera persona. En cambio, en el primero, se recurre con frecuencia a los deícticos de primera persona para conseguir los objetivos de los que hemos hablado en el párrafo anterior:

> **He** asistido a muchos desfiles de Ágatha Ruiz de la Prada. En Madrid, en París, en Milán… Y le **doy** la razón. La suya no fue una afirmación torera. El de ayer ha sido su mejor desfile [El Mundo, 4.03.2009: 44].

Finalmente, es necesario mencionar los textos epistolares, en los que abunda la forma *yo*, esta vez acompañada de elementos deícticos que hacen referencia a la segunda persona. De hecho, las cartas insertadas en los periódicos son, en realidad, una plataforma de diálogo, de intercambio de mensajes entre el *yo* y el *tú*, como es el caso de las cartas escritas por los lectores en relación con algún tema, posiblemente abordado en uno de los números anteriores del diario. Aunque, también es cierto que, en ocasiones, la carta es el género escogido por un periodista concreto como medio habitual de expresión, en cuyo caso, no se esperan respuestas. Dicha elección ofrece al enunciador una mayor libertad en la presentación de sus opiniones, debido a que así asume toda la responsabilidad por sus palabras. Independientemente de las motivaciones, la deixis de primera persona sirve una vez más para demostrar la objetividad del periódico, en contraste con lo subjetivo de la carta:

Carta de un lector sobre la decisión de una niña de 13 años enferma de leucemia de no seguir la terapia:

> **Creo** que con esa edad nadie es lo suficientemente maduro para tomar una decisión de esa transcendencia. Sí, ya **sé** que los que apoyan esta decisión de la Justicia inglesa argumentarán que sí que tiene madurez suficiente por todo lo que ha sufrido [El Mundo, 16.11.2008: 4].

Carta a Paul Krugman en el espacio “Las cartas boca arriba”, redactado por Luis María Anson:

> **Mi** admirado profesor… No **recuerdo** bien pero **me** parece que le **saludé** por primera vez cuando ganó el Premio Príncipe de Asturias (…) [El Mundo, 22.03.2009: 19].

Para terminar, merece la pena mencionar que incluso en textos basados en una relación de datos concretos y redactados en forma impersonal se encuentran marcas del emisor detectables, esta vez, a través de los deícticos temporales o espaciales. De conformidad con la definición de *origo* anteriormente expuesta, palabras como *ahora, este, aquí*, *ayer* o *mañana* se fundamentan en la referencia directa al *yo* del mensaje, que constituye el punto central de cualquier relación deíctica. Puede que no sea posible identificar al emisor del mensaje, pues, en ocasiones, se trata de textos ni siquiera firmados por su autor, pero los deícticos constituyen la prueba de que dicho emisor existe. Es lo que ocurre en los siguientes ejemplos tomados de la edición de 8 de septiembre de 2009 del *Diario de Jerez*:

> La ONG "Aviación sin fronteras" hizo **ayer** pasar un buen rato a unos treinta niños españoles, enfermos de cáncer (…) [Diario de Jerez, 8.09.2009: 9].
> La fuerte caída de los precios del crudo en las últimas semanas marcará la reunión de la OPEP de **mañana** en Viena (…) [Diario de Jerez, 8.09.2009: 37].

Este tipo de textos informativos, que no transmiten juicios ni opiniones sino únicamente hechos, es de naturaleza altamente objetiva. Los deícticos, a su vez, se encargan de autenticar su contenido. Sin coordenadas deícticas espacio-temporales, esta clase de información deja de tener interés para el lector. Mientras que las obligatorias referencias al *yo* del mensaje determinan los datos espaciales y locativos que sitúan al receptor en el mismo plano deíctico.

Observaciones finales

Los textos periodísticos confirman la tesis de Lyons de que la deixis personal no se limita sólo a localizar o identificar a personas a las

que se refiere el enunciado a partir del contexto temporal y locativo de la enunciación [Lyons, 1980: 574]. Esta forma de comunicación se caracteriza por tener una estructura enunciativa especial, que consiste en una superposición de diversos niveles de enunciación con sus respectivos enunciadores. Ello ofrece la posibilidad de emplear elementos deícticos de primera persona con múltiples finalidades discursivas. El desdoblamiento del emisor del mensaje puede servir para reforzar la imagen de objetividad del periódico en cuestión. Constituye igualmente una muestra del esmero periodístico reflejado en la búsqueda de fuentes seguras de información auténtica. Asimismo, el empleo de *yo* representa un modo de focalizar la atención del destinatario y así destacar lo que interesa resaltar, siendo a la vez un recurso estilístico para conceder más dinamismo al texto.

Bibliografía:

Alarcos Llorach, E. (1998), *Gramática de la lengua española*, Espasa, Madrid.

Benveniste, É. (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Évreux.

Bühler, K. ([1934] 2004), *Teoria języka*, Universitas, Kraków.

Ducrot, O. (1986), *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Paidós, Barcelona.

Fuentes Rodríguez, C. (2007), *Sintaxis del enunciado. Los complementos periféricos*. Arco/Libros, Madrid.

Heger, K. (1974), "Deixis personal y persona gramatical", en: *Teoría semántica. Hacia una semántica moderna*, t. 2, Ediciones Alcalá, Madrid, pp. 34-51.

Jakobson, R. (1963), *Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, Paris.

Jespersen, O. ([1922] 1964**),** *Language, its nature, development and origin*, G. Allen & Unwin**,** London.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1984), *L'énonciation de la subjectivité dans le language*, Armand Colin, Paris.

Lyons, J. (1980), *Semántica*, Teide, Barcelona.

Moreno Cabrera, J.C. (1991), *Curso universitario de lingüística general*, t. 1: *Teoría de la gramática y sintaxis general*, Síntesis, Madrid.

Reyes, G. (1982), "El estilo indirecto en el texto periodístico", *Lingüística Española Actual*, 4, pp. 1-21.

Vicente Mateu, J.A. (1994), *La deixis. Egocentrismo y subjetividad en el lenguaje*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia.

PRZETŁUMACZYĆ ŚWIAT

Danuta Kucała
Uniwersytet Pedagogiczny

Różne spojrzenia na autonomię przekładu

Słowa kluczowe: przekład, oryginał, autonomia, odbiorca, krąg kulturowy.

Abstract:
The article shows different views on the autonomy of the translation in relation to the original text. At first, translation is regarded as a separate entity, a distinct text, functioning in a different cultural sphere (both geographically and linguistically) and often at a different age. Therefore it has a different recipient. Its autonomy is manifested in its multiplicity and recurrence, in the possibility of occurrence of new translations. The stages of creating the original and translation are also different. The autonomy of the translation depends on the attitude of the translator who has at his disposal different methods of work on the original text and different ways of interpreting it although the results of his efforts exist only in relation to the original text.
Keywords: translation, original text, autonomy, recipient, cultural sphere.

Resumen:
El artículo trata acerca de los diferentes enfoques sobre la autonomía de la traducción respecto al texto original. Al principio se menciona que es un ente autónomo, un texto coherente que funciona en un entorno cultural distinto (geográfico y lingüístico) y con frecuencia también en otra época. Así pues, tiene diferentes receptores. Su autonomía se manifiesta también en su multiplicidad y su reiteración, en la posibilidad de realizar traducciones

nuevas y diferentes. Las fases de creación de la obra original, así como de la traducción son también distintas. La autonomía de la traducción depende de la actitud del traductor, que tiene a su disposición diferentes medios para trabajar con el texto original e interpretarlo, a pesar de que el fruto de su trabajo existe tan sólo teniendo en cuenta el texto original.
Palabras clave: traducción, original, autonomía, receptor, entorno cultural.

Po wielu latach powróciłam do lektury artykułu Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej „Autonomia przekładu I: przekład jako dialog", zamieszczonego w wydanych w 1994 roku *Studiach Iberystycznych*. Artykuł ten, a także opracowane przez Autorkę hasło „Kreatywność w perspektywie własnego przekładu" w *Małej encyklopedii przekładoznawstwa*, skłoniły mnie do podjęcia jeszcze raz kwestii autonomii przekładu. W czym zatem przejawia się ta autonomia?

Zanim nawiążę bezpośrednio do treści wymienionych artykułów, chciałabym skupić uwagę na różnych aspektach odrębności, niezależności czy rządzenia się własnymi prawami pewnych bytów oraz rzeczywistości (bo tak definiowana jest autonomia w słownikach). Chodzi tu głównie o przekład literacki, ale też o przekłady tekstów z dziedziny historii czy historii sztuki, choć autonomia tych ostatnich, jako tekstów o charakterze naukowym lub popularnonaukowym, pozostaje znacznie ograniczona.

Oryginał i przekład to dwa odrębne byty, teksty, a tekst to „przedmiot o charakterze znakowym zorganizowany w pewien sposób, mający swój początek i koniec i przekazujący informację skończoną z punktu widzenia jego nadawcy" [Mayenowa, 1974: 253]. Te dwa odrębne byty powstały w różnym czasie (choć nie zawsze od siebie odległym) i w odmiennych uwarunkowaniach kulturowych. Współcześni teoretycy przekładu zauważają, że im dłuższy czas dzieli powstanie oryginału i przekładu, tym bardziej skomplikowany wydaje się sam proces translacji, bowiem tłumacz musi zadecydować o sposobie przekazania „diachronicznych różnic kulturowych", treści często wymagających wyjaśnienia, opisu czy porównania, nawet dla czytelnika z tego samego kręgu kulturowego. Tutaj autonomia przekładu staje się jeszcze bardziej wyraźna: przekład funkcjonuje w odmiennym

kręgu kulturowym nie tylko ze względu na dystans geograficzny i językowy, ale też czasowy. W wyjątkowych wypadkach i ze względu na specyficznego odbiorcę tekst oryginalny i przekład mieszczą się w „jednym bycie", w jednej pozycji książkowej, choć i tu widoczne jest, że „tłumaczenie (…) z jednego tekstu spójnego wytwarza inny tekst spójny" [Labocha, 2000: 232].

Autonomia przekładu w stosunku do oryginału uwarunkowana zostaje także różnym odbiorcą obu tekstów i odmiennymi etapami ich powstawania. W pracy nad przekładem tłumacz posługuje się odpowiednimi filtrami: językowym i kulturowym, „rozumie i tworzy (…) w ścisłej interakcji z szeroko rozumianą kulturą i światem danego języka" [Piechnik, 2000: 81]. Teoretycy (często też będący praktykującymi tłumaczami) wspominają o tym, że tłumacz jest osobą, która „ułatwia komunikację i zrozumienie między grupami, które różnią się co do języka i kultury. (…) powinien on być zdolny do uczestniczenia w obu kulturach" [Oliveras, 2000: 37], a równocześnie zwracają uwagę na inny aspekt jego postawy badawczej i twórczej – na konieczność „wzmocnienia własnej tożsamości przez to, że znajdzie się jakby ponad obiema kulturami i zachowa do nich pewien dystans i neutralność" [Oliveras, 2000: 39]. Można sądzić, że mowa tu o tłumaczu idealnym czy też o pożądanej postawie tłumacza, bo doświadczenie wskazuje, że nie da się uczestniczyć w tym samym stopniu w obu kulturach ani też nie jest w pełni możliwy dystans wobec kultury własnej czy obcej, którą się dla innych przyswaja. W czasie I Światowego Kongresu Tłumaczy Literatury Polskiej Ryszard Kapuściński tak mówił o pracy tłumacza: „Przekładając tekst, otwieramy Innym nowy świat, tłumaczymy go, a tłumacząc – przybliżamy, pozwalamy w nim przebywać, uczynić go cząstką naszego osobistego doświadczenia" [Kapuściński, 2005: 26]. Określenia Kapuścińskiego: „Inni", „nowy świat", też pośrednio odnoszą się do odrębności utworu tłumaczonego, choć traktują raczej o korzyściach dla odbiorcy przekładu, a nie wymaganiach wobec jego twórcy.

Współcześni teoretycy przekładu piszą również o samym charakterze pracy tłumacza, wskazując na zbieżności jednego z etapów tej pracy z procesem czytania takich tekstów, które wymagają „szara-

dowego namysłu nad ich treściami" [Szary-Matywiecka, 1984: 10], choć dostrzegają złożoność tego odczytania tekstu w wypadku tłumacza. Odmienność etapów powstawania dzieła oryginalnego i przekładu znajduje chyba swój wyraz właśnie w tym namyśle nad treściami, który następuje zarówno przed przystąpieniem do ciągłej lektury, jak i w jej trakcie, i może odnosić się do „zbierania informacji o tekście, o sytuacji wypowiadania, funkcji dyskursu, jego odbiorcach itp." [Dąmbska-Prokop, 2000: 77], bowiem pozostałe etapy pracy tłumaczeniowej, przynajmniej z nazwy, choć nie w odniesieniu do ich zakresu, przypominają te, które są charakterystyczne także dla tworzenia tekstu oryginału (transfer czy reekspresja).

Spojrzenie na autonomię przekładu, rozumianą jako pewna niezależność od oryginału, zmieniało się w historii. Dzięki tłumaczom rodzi się i rozwija literacka twórczość europejska (i pozaeuropejska), a liczy się nie tylko to, że tłumacze „wskazują nowe perspektywy w rozwoju gatunków literackich, ale też ważne jest, że ich praca ma charakter twórczy, wolny, a więc bliski wysiłkom autorów utworów oryginalnych" [Balcerzan, 1984: 371]. Wielu twórców dawnych wieków, którzy posługiwali się prototypem jakiegoś dzieła z innej kultury dla przyswojenia go własnej, nie można chyba określić mianem tłumaczy, bowiem nie tylko pomijali w swych pracach wszelkie wzmianki o autorach oryginałów, ale również bardzo dowolnie traktowali zarówno formę, jak i wybrane treści (z polskiej tradycji wystarczy przypomnieć Jana Kochanowskiego czy Łukasza Górnickiego, ale nie brak również przykładów z innych obszarów językowych). W innych wypadkach mamy z kolei do czynienia z naśladowaniem utworów oryginalnych, zarówno poprzez ich imitację, jak i emulację. Od wczesnego renesansu w próbach dorównywania autorom oryginałów chodziło nie tylko o doskonalenie indywidualnego stylu tłumacza, ale również języka narodowego. Żaden język nie mógł być zaliczony do grupy „cywilizowanych", zanim nie pojawiły się w nim płynne i eleganckie przekłady np. Homera czy Wergiliusza. W późniejszych wiekach pojęcie emulacji nie zostało zapomniane, lecz autorom przekładów chodziło bardziej o nienaganne dostosowanie utworu do reguł poetyki danego okresu niż o wzbogacenie języka.

> Czytelnikowi doby renesansu, baroku czy klasycyzmu lekturę imitacji ułatwiała jego kultura literacka, szeroka i głęboka znajomość kontekstu i tradycji literackiej. Odbiorca siedemnastowiecznych sielanek czy szesnastowiecznych pieśni horacjańskich znał utwory, które posłużyły im za wzór, nierzadko czytał je w oryginale, toteż interesowało go, co do powiedzenia ma „polski Horacy". Stąd zapewne popularność wszelkiego rodzaju parafraz w owym czasie [Fulińska, 1996: 264].

Tego typu podejście czytelnika (czyli odczytanie tekstu tłumaczonego także w zestawieniu z oryginałem, znanym mu z wcześniejszej lektury) rzadko jest obecnie możliwe w takim stopniu jak dawniej, choćby ze względu na liczbę języków, w których tworzy się znaczące utwory literackie. Przełom w rozumieniu niezależności przekładu od oryginału następuje w XVIII wieku i wtedy pojawiają się przeciwstawne opinie na temat wskazywania w tłumaczonym tekście na jego proweniencję, choć znaczna część pisarzy opowiada się za koniecznością odwołania do dzieła oryginalnego, nawet w jego adaptacji. Wydaje się jednak, że jeszcze wtedy nie dostrzegano wyraźnego zróżnicowania etapów powstawania dzieła oryginalnego i przekładu, bo „nadal przeważał w klasycystycznej krytyce literatury pogląd, że istnieje synkretyzm procesu tworzenia i odtwarzania" [Balcerzan, 1984: 372], co było nieraz widoczne w sposobie traktowania utworów tłumaczonych aż do drugiej połowy XX wieku.

Autonomię przekładu można też dostrzec w tym, że oryginał jest jeden, a przekładów może mieć wiele, i to powstałych w różnych okresach. Tak więc tłumaczenie świata przedstawionego może się dokonać z punktu widzenia rozmaitych jego odbiorców oraz w bardziej lub mniej zbliżonym do daty powstania oryginału czasie, bowiem „niezbywalną cechą tłumaczenia artystycznego jest (…) jego wielokrotność i powtarzalność" [Filipowicz-Rudek, 2000: 182]. Kolejny przekład tego samego utworu może powstać czasem dlatego, że jego twórcy nie odpowiada istniejące już tłumaczenie, bowiem inaczej odczytał jakieś fragmenty lub całość oryginału i pragnie stworzyć inny (lub lepszy) tekst. Niektórzy krytycy wskazywali na konieczność dokonywania współczesnych przekładów wartościowych pozycji literatury innojęzycznej wcześniej już przełożonych, by niezrozumienie

języka przekładu nie utrudniało czytelnikowi kontaktu z dawniej powstałym dziełem. Inni opowiadali się za budowaniem nowych przekładów z lepiej przetłumaczonych fragmentów istniejących już tłumaczeń. W każdym razie w tym wypadku o odrębności powstałych tłumaczeń może świadczyć fakt, że pod wieloma względami różnią się one istotnie między sobą, choć odnoszą się do jednego i tego samego utworu.

Kwestia autonomii przekładu zajmowała też uwagę badaczy zajmujących się dydaktyką języków obcych. Uważają oni, że nie można mówić o tej autonomii, gdy opracowany przekład to tylko „systematyczna i pozbawiona refleksji adaptacja tekstu tłumaczonego do uwarunkowań kulturowych i językowych tekstu docelowego" [Canovas, 2002: 1], przekonują, że w procesie tłumaczenia należy brać pod uwagę wiele czynników, które wpływają na właściwy odbiór tekstu przez czytelnika, tak, by nie dostrzegał w nim stale jakiejś luki, niedostosowania do kontekstu czy braku spójności w przekazie informacji. Piszą też o tendencjach początkujących tłumaczy, swoich uczniów, którzy, wbrew oczekiwaniom, wcale nie dają się ponieść fantazji, lecz „niewolniczo trzymają się struktur tekstu wyjściowego i tworzą kalki syntaktyczne i leksykalne, nie wspominając o takich kwestiach, jak trudności w dostosowaniu do odpowiedniego rejestru czy konwencji" [Canovas, 2002: 2]. Wnioski z przeprowadzonych przez nich badań wskazują na to, że adepci sztuki przekładu powinni się uczyć większej niezależności w stosunku do utworu oryginalnego i że nieraz nieobca im jest zasada *imitatio*, choć nie w takim zakresie, jak to miało miejsce kilka wieków temu.

Jadwiga Konieczna-Twardzikowa nie rozważa kwestii autonomii przekładu pod tym kątem, choć stwierdza, że „tekst literacki tłumaczony ma własne konstanty czasu i przestrzeni, odmienne niż oryginał" [Konieczna-Twardzikowa, 1994: 89], czyli zwraca uwagę na odrębność samego bytu, jakim pozostaje przekład w stosunku do oryginału. Dodaje jednak, że te uwarunkowania (tzn. inny czas i miejsce powstania) nie pociągają za sobą konieczności „dialogu z oryginałem" [Konieczna-Twardzikowa, 1994: 89], nie muszą wskazywać na oryginał, choć występuje między tymi dwoma tekstami relacja

uprzedni–następny. Po tym wprowadzeniu Autorka stawia jednak tezę, że elementy tekstu oryginalnego, stając się komponentami tekstu tłumaczonego, przyczyniają się do powstania relacji dialogu między tekstami. Autorka wskazuje na złożoność tej relacji: przekład staje się utworem nowym, choć istniejącym tylko w odniesieniu do tekstu oryginalnego. Podając przykłady z własnych tłumaczeń, uzasadnia stwierdzenie, że relacja dialogu odnosi się do warstwy językowej w sposób zewnętrzny, w odróżnieniu od relacji wewnętrznej między elementami językowymi tekstu oryginalnego (bo elementy języka oryginału wplecione w tekst przekładu są dla języka tego ostatniego obce, pozostają z nim w innej relacji niż elementy rodzime). Materiał przykładowy stanowią leksemy (lub ich grupy), w języku oryginału pojawiające się w tekście przekładu z różnych powodów. Nie chodzi tu wyłącznie o obce nazwy własne, których forma w języku docelowym jest czasem ustalona, głównie przez tradycję ich tłumaczenia, choć i tu tłumacze mogą stosować i niejednokrotnie stosują odstępstwo od tych zasad, ani także o leksemy odnoszące się do realiów obcych kulturze języka docelowego (jak np. nazwy roślin i zwierząt, godności i tytuły, pewne terminy administracyjne), choć trudno nie zauważyć, że te wyrazy w utworze tłumaczonym funkcjonują inaczej, tworzą inne odniesienia z wyrazami z ich otoczenia. W tekście przekładu zrozumienie, do jakiej rzeczywistości się one odnoszą, jest możliwe głównie dzięki kontekstowi, chyba że tłumacz zdecyduje się na eksplicytację czy zastąpienie ich elementami znanymi rodzimej kulturze. Autonomię przekładu Autorka widzi w tym, że tekst literacki tłumaczony nie staje się kopią oryginału (ani formalną, ani funkcjonalną), a występujące w nim ewentualne „cytaty sekwencji wyrazów tekstu literackiego oryginalnego" [Konieczna-Twardzikowa, 1994: 95] mają odmienny status niż w oryginale i pełnią głównie funkcję estetyczną (na co wskazują podane przez nią przykłady).

Do zagadnienia autonomii przekładu Konieczna-Twardzikowa odniosła się także w artykule hasłowym (*Kreatywność w perspektywie własnego przekładu*) zawartym w *Małej encyklopedii przekładoznawstwa*. Napisała w nim, że tego typu dialog przekładu z oryginałem, oparty na sekwencji słów tekstu oryginału, choć o odmiennym

statusie w obu utworach, nie ma charakteru kreatywnego, a wynika z zastosowania odpowiedniej strategii przekładu i pozostania jej wiernym. Dialog taki ma charakter zewnętrzny (wyjaśniła to w omówionym wyżej artykule). Autorka wymienia jeszcze trzy inne rodzaje dialogu przekładu z oryginałem: sugerowany (sam tłumacz wprowadza elementy gry z oryginałem, np. poprzez znalezienie odpowiedników o jakimś szczególnym odcieniu, w pewien swoisty sposób konotowanych, lub pozostawia „czytelnikowi swobodę gry z tekstem" [Konieczna-Twardzikowa, 2000: 122]), sprowokowany (przez oryginał, wynikający z gry intertekstualnej samego oryginału, np. z cytowania w nim fragmentów znanych dzieł literackich) oraz przemilczany (gdy tłumacz „nie ma możliwości decydowania: ograniczony własnym językiem, może jedynie wprowadzić np. informację międzyjęzykową, typu: po katalońsku" [Konieczna-Twardzikowa, 2000: 123]). Na koniec wskazuje na najbardziej kreatywne typy dialogu z oryginałem (sugerowany i sprowokowany), wspominając jednocześnie o tym, że w tym drugim tłumacz „pozornie przestaje istnieć jako tłumacz aktywny, gdyż wpisuje biernie do tekstu swojego przekładu teksty cudze. Na tym jednak polega szczególna przewrotność gry z autorem" [Konieczna-Twardzikowa, 2000: 123]. W omawianym artykule hasłowym autorka trochę od innej strony spojrzała na autonomię przekładu: w tym wypadku jest ona oceniana ze względu na możliwości postawy tłumacza wobec tekstu oryginalnego, ze względu na jego kreatywność w wyborze takiego rodzaju dialogu, na jaki przede wszystkim wskazuje sam oryginał. Można więc sądzić, że oryginał ogranicza w pewnym sensie przekład, zmniejsza jego autonomię, choć z drugiej strony tego rodzaju wierność tekstowi tłumaczonemu pociąga za sobą lepszy odbiór tekstu docelowego, czyli pozwala mu lepiej funkcjonować we własnej kulturze.

Na koniec chciałabym jeszcze poruszyć kwestię autonomii w odniesieniu do przekładów tekstów naukowych i popularnonaukowych z zakresu historii i historii sztuki (tego typu teksty tłumaczyłam najczęściej). Tutaj, podobnie jak w wypadku licznych utworów literackich, oryginał zawiera sporo elementów obcej kultury (tym bardziej, gdy jest w nim mowa o obszarze oddalonym znacznie pod wzglę-

dem geograficznym), którą w tekście tłumaczonym trzeba przybliżyć czytelnikowi. W odniesieniu do tych pozycji autonomia przekładu, a wraz z nią kreatywność tłumacza, zostaje znacznie ograniczona koniecznością ścisłego, a zarazem zrozumiałego przekazania informacji. Wydaje się jednak, że i tu istnieje pewne pole do popisu dla tłumacza, np. w sposobach przyswojenia występujących nazw realiów, głównie tych nieznanych wcześniejszej tradycji translatorskiej. Autor przekładu może prowadzić dialog z oryginałem poprzez cytowanie za nim wyrazów czy sekwencji wyrazów w formie oryginalnej, ale ten rodzaj cytatu nie będzie pełnił w tekście funkcji głównie estetycznej, jak to ma miejsce w odniesieniu do tłumaczonych utworów literackich, bo konieczna będzie, w jakiejś postaci, ich późniejsza eksplicytacja. Tego rodzaju przekład nie pozwala także czytelnikowi na prowadzenie gry z oryginałem, np. poprzez tworzenie własnych odniesień do znaczenia danego cytatu. Tak więc autonomia wspomnianych wyżej tekstów widoczna jest głównie w ich występowaniu w odmiennej kulturze, w innym czasie oraz dla odmiennego odbiorcy.

Z tego pobieżnego przeglądu opinii w mniejszym lub większym stopniu odnoszących się do autonomii przekładu widać, że pojęcie to ma w krytycznym spojrzeniu na tłumaczenie inny zakres, niż by to mogło wynikać z jego znaczenia. Wydaje się, że odrębność przekładu w stosunku do oryginału jest wyraźna tylko, jeśli chodzi o inny byt, nowy tekst. Elementy jego autonomii można dostrzec zarówno w dystansie czasowym współczesnego tłumaczenia utworów dawnych, jak i w odmiennych etapach procesu powstawania oryginału i przekładu (chociaż kilka wieków temu dostrzegano synkretyzm procesu tworzenia i odtwarzania, o czym wyżej była mowa), w możliwej wielokrotności i powtarzalności przekładu, a także, a może przede wszystkim, w samej postawie tłumacza. Ma on bowiem do swojej dyspozycji różne narzędzia autonomizujące przekład: może używać odpowiednich filtrów i wybierać strategię, biorąc pod uwagę przyszłego czytelnika, odbiorcę owocu jego pracy.

Jadwiga Konieczna-Twardzikowa wskazała różne postaci dialogu, jaki tłumacz może prowadzić z oryginałem. Kreatywność twórcy przekładu wpływa na autonomię powstałego tekstu, choć równocześnie

wyraźniej wskazuje na oryginał. Można stwierdzić, że przekład zasługuje na miano autonomicznego wtedy, gdy jest spójnym przedstawieniem świata tekstu wyjściowego, choć odmiennym w różnych przekładach, bowiem

> tekst nie objawia każdemu i zawsze tego samego oblicza i tego samego pola znaczeniowego (…). Tłumacz, pragnąc umieścić w nowym tekście to, co w tekście oryginału uznał za nieredukowalne, najważniejsze, wyjątkowo sensotwórcze, ciągle opiera się na własnych, czytelniczych kryteriach wartościowania i na indywidualnych hierarchiach. Jego utwór posiada inne – nie tylko historyczne – zakorzenienie, wydobywa się i trafia na grunt odmiennej tradycji literackiej [Górska, 1996: 169].

Autonomiczny w pewnym zakresie przekład istnieje tylko w odniesieniu do oryginału, a chociaż nie jest nowym dziełem, to w zależności od osoby tłumacza, od jego kreatywności, od sposobu prowadzenia dialogu z oryginałem pozostaje w stosunku do niego we wciąż nowej relacji.

Bibliografia

Balcerzan, E. (1984), „Niekrytyka, krytyka i autokrytyka przekładu", *Literatura na świecie*, 7, Warszawa, s. 369-375.

Canovas, M., „La autonomía del texto traducido", [on-line] http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/agosto_02/21082002.htm – DATA.

Dąmbska-Prokop, U. (2000), „Etapy tłumaczenia – operacje tłumaczeniowe", w: Dąmbska-Prokop, U. (red.), *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Educator, Częstochowa, s. 76-80.

Filipowicz-Rudek, M. (2000), „Przekład jako seria", w: Dąmbska-Prokop, U. (red.), *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Educator, Częstochowa, s. 182-183.

Fulińska, A. (1996), „Przekład czy imitacja – kilka refleksji w sprawie tłumaczeń poezji dawnej", w: Filipowicz-Rudek, M., Konieczna-Twardzikowa, J. (red.), *Między oryginałem a przekładem*, 2: *Przekład, jego tworzenie się i wpływ*, Universitas, Kraków, s. 255-269.

Górska, A. (1996), „Georg Trakl po polsku czyli sposoby łamania szyfru", w: Filipowicz-Rudek, M., Konieczna-Twardzikowa, J. (red.), *Między*

oryginałem a przekładem, 2: *Przekład, jego tworzenie się i wpływ*, Universitas, Kraków, s. 167-181.

Kapuściński, R. (2005), „Tłumacz – postać XXI wieku", *Gazeta Wyborcza*, 4-5.06., s. 26.

Konieczna-Twardzikowa, J. (1994), „Autonomia przekładu I: przekład jako dialog", w: Dąmbska-Prokop, U., Eminowicz, T. (red.), *Studia iberystyczne*, Wydawnictwo „Viridis", Kraków, s. 89-97.

Konieczna-Twardzikowa, J. (2000), „Kreatywność w perspektywie własnego przekładu", w: Dąmbska-Prokop, U. (red.), *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Educator, Częstochowa, s. 121-123.

Labocha, J. (2000), „Tekst", w: Dąmbska-Prokop, U. (red.), *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Educator, Częstochowa, s. 230-233.

Mayenowa, M.R. (1974), *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Ossolineum, Wrocław.

Oliveras, A. (2000), *Hacia la competencia intercultural en el aprendizaje de una lengua extranjera. Estudio del choque cultural y los malentendidos*, Edinumen, Madrid.

Piechnik, I. (2000), „Filtry w tłumaczeniu", w: Dąmbska-Prokop, U. (red.), *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Educator, Częstochowa, s. 81-85.

Szary-Matywiecka, E. (1984), „O czytaniu i przekładzie", w: Balcerzan, E. (red.), *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, Ossolineum, Wrocław, s. 9-29.

Tadeusz Szczerbowski
Uniwersytet Pedagogiczny

O przekładzie kreatywnym (malajski pantun)

Słowa kluczowe: przekład kreatywny, malajski pantun, Robert Stiller.

Abstract:
The subject of the present analysis is the creativity of translation within the translation of Malay pantun – a poetic form which has aroused considerable fascination on the part of Western researchers for several centuries. For pantun is something more than merely a four-line verse with an *abab* rhyme; an exemplification of the present thesis being two examples of pantun in the translation of Robert Stiller.
Keywords: creative translation, Malay pantun, Robert Stiller.

Resumen:
El tema del presente análisis trata sobre la creatividad de la traducción tomando como ejemplo el pantun malayo, una forma poética que desde hace siglos ejerce una enorme fascinación en los investigadores occidentales. El pantun es algo más que un simple cuarteto con una estructura de rimas *abab*. Un ejemplo de la tesis presentada son dos pantunes en traducción de Robert Stiller.
Palabras clave: traducción creativa, pantun malayo, Robert Stiller.

Istotę kreatywności przekładu przedstawia Jadwiga Konieczna-Twardzikowa [2003: 43] jako swoisty dialog tłumacza z tekstem oryginalnym:

> Jeśli przyjmiemy, że teoria przekładu jest niezależną, samoistną dziedziną nauki, to dlatego że tekst oryginalny, będąc otwarty na interpretację, zawiera stałą PUSTYCH MIEJSC czasu i przestrzeni.
> Tłumacz, dokonując procesu wypełniania tych pustych miejsc swoją własną wersją, wprowadza DIALOG z tekstem oryginalnym.

Ów dialog jest kreatywny, gdy zależy od tłumacza, jego decyzji [Konieczna-Twardzikowa, 2003: 49].

Za najwdzięczniejszy przedmiot analizy przekładoznawczej uchodzi dzieło literackie, którego przekład wymaga zarówno ingardenowskiej konkretyzacji, jak i nieustannej refleksji nad słowami francuskiego poligloty: „Języki różnią się nie przez to, co mogą lub czego nie mogą wyrazić, ale przez to, co wymagają, żeby powiedzieć" [Hagège, 1985]. Tekst, który czyta się gładko w jednym języku, może w innym wydawać się rozwlekły, pełny powtórzeń [Pendlebury, 2005: 20]. Nieuniknione stają się zatem redukcje, amplifikacje i dyktowane rachunkiem sumienia tłumacza kompensacje. Im różnice językowo-kulturowe są większe, tym akt kreatywny tłumacza, jego dialog z tekstem oryginału bywa bardziej złożony.

Przykładem owych różnic z europejskiej perspektywy jest malajski pantun. Malajowie są ludem austronezyjskim, ich język[1] i kultura różnią się znacznie od polszczyzny i naszej kultury. Znamienną cechę Archipelagu Malajskiego stanowi wielokulturowość, której lingwistyczną oznaką jest obfitość występujących w języku malajskim zapożyczeń z różnych języków: portugalskiego, niderlandzkiego, angielskiego, arabskiego, chińskiego, perskiego, sanskrytu, tamilskiego i innych. Za oryginalny, tradycyjny malajski gatunek poetycki uznaje się właśnie pantun. Zwykle ma on formę czterowiersza o układzie

[1] Zachwycał się nim autor *Mechanicznej pomarańczy*, dając temu wyraz w książce *Language Made Plain* [Burgess, 1964: 164-170].

rymów abab[2]. Pierwsze dwa wersy tworzą *pembayang*, zwany inaczej *sampiran* ‘aluzja’. Są one swego rodzaju wskazówką do odczytania dwóch ostatnich wersów, zawierających przesłanie, intencję. Dlatego też ostatni dwuwiersz ma nazwę *maksud* ‘intencja, znaczenie’. Ową wskazówką jest nie tylko sugerowanie rymów. Cechą charakterystyczną każdego pantunu jest *lambang* ‘znaczenie symboliczne’.

U źródeł pantunu leżą *kata-kata berganda*, czyli dublety wyrazowe, w których drugie słowo powtarza pierwsze, nieco je modyfikując, np. *bukit bukau* ‘wiele wzgórz’, *gunung ganang* ‘wiele gór’, *kayu kayan* ‘wiele rodzajów drewna’. Jednym ze sposobów tworzenia liczby mnogiej rzeczownika jest w malajskim reduplikacja, np. *orang* ‘człowiek’ i *orang-orang* ‘ludzie’, *surat* ‘list’ i *surat-surat* ‘listy’, *gambar* ‘obraz’ i *gamabar-gambar* ‘obrazy’. Umiłowanie symetrii i znajomość przyrody to cechy Malajów, które znajdują odzwierciedlenie w poezji. Determinującym elementem jest również *pantang* ‘tabu’. Sprzyja ono ukrywaniu znaczenia, swoistej eufemizacji[3].

Pantuny mogą się różnicować, wyróżniamy: *pantun agama* ‘pantun religijny (muzułmański)’, *pantun berkait* ‘łańcuch pantunów’ (każdy drugi i czwarty wiersz poprzedzającego czterowiersza wykorzystuje się jako pierwszy i trzeci wers następującego), *pantun dagang* ‘pantun wędrowcy (tułacza, pielgrzyma)’, *pantun jenaka* ‘pantun żartobliwy’, *pantun muda* ‘pantun młodzieżowy’, *pantun nasib* ‘pantun o ciężkim losie’, *pantun nasihat* ‘pantun pouczający’, *pantun sindiran* ‘pantun satyryczny’, *pantun teka-teki* ‘pantun zagadka’.

Oryginalne malajskie pantuny dostępne są w polskim przekładzie Roberta Stillera, cenionego nie tylko w Polsce malaisty[4]. Na uwagę przekładoznawcy zasługuje komentarz tłumacza dotyczący następującego pantunu:

---

[2] Rodzaj rymu nie jest cechą definicyjną pantunu.

[3] Na wojnie kulę (*peluru*) nazywa się białą pszczołą (*kumbang putih*) [Stiller, 1971: XVIII].

[4] Autorzy *Wielkiego słownika indonezyjsko-rosyjskiego* z 1990 roku [KBIR 1: 9] odnotowali, że wniósł on wkład w powstanie ich dzieła jako współautor.

Zapis w dawnej[5] ortografii (XXII)	Przekład Roberta Stillera [1971: 115]
Hilang dadu didalam dadih *dadih berchampur minyak lada.* *Hilang malu karena kasih* *rindu hati berchampur gila.*	Toną kości do gry w śmietanie, Śmietana miesza się z pieprzem[6], Ginie wstyd przez kochanie, Tkliwość miesza się z szaleństwem.

> Tutaj lambang łączy *dadu* 'kości do gry' i *malu* 'wstyd', *lada* 'pieprz' (a właściwie jeszcze bardziej piekący *minyak lada* 'olej wytłaczany z pieprzu') i *gila* 'szaleństwo', *dadih* 'śmietanka'i *kasih* 'miłość', wreszcie to samo *dadih* i *hati* 'serce' (a właściwie *rindu hati* 'tęsknota albo pragnienie serca', czyli znów 'miłość'). Pozostałe wyrazy służą dokładnemu powtórzeniu konstrukcji składniowej i myślowej. Warto też zwrócić uwagę na wyszukane współbrzmienia.
> Ten stosunkowo prosty utwór daleki jest od wyczerpania całego bogactwa środków artystycznych, jakie spotykamy w różnych pantunach [Stiller, 1971: XXII].

Za przejaw kreatywności tłumacza można uznać oddanie w przekładzie wyrazu *dadih* jako śmietana. Wyraz ten w indonezyjskim może oznaczać: 1. zsiadłe mleko, 2. mleko skondensowane, 3. koagulat [KBBIR 1: 191], w malajskim zaś jest to zsiadłe mleko [Wilkinson, 1908: 44 s.v. *dadeh*; KMRI 85; PPMD 416]. Wyrażenie *air dadih*[7] jest używane jako określenie serwatki. Niewątpliwie przetłumaczenie *di dalam dadih* na „w śmietanie" było podyktowane koniecznością zachowania rymu ze słowem „kochanie". Nie była to jednak jedyna przyczyna. W klasycznej już rozprawie *Logika i konwersacja* Paul Grice [1975] analizuje zdanie *You are the cream in my coffee* („Jesteś

---

[5] W obowiązującej od 1972 roku ortografii (ujednoliconej w Indonezji, Malezji, Singapurze i Brunei) wiersz ten ma następującą postać:

Hilang dadu di dalam dadih
dadih bercampur minyak lada.
Hilang malu karena kasih
rindu hati bercampur gila.

[6] „W or. nie pieprz, ale *minyak lada* – oliwa tłoczona z pieprzu, niebywale piekąca" [Stiller, 1971: 115].

[7] Według dawnej ortografii: *ayer dadeh* [Wilkinson, 1908: 44].

śmietanką w mojej kawie") jako przykład niejednoznaczności implikatury konwersacyjnej. W malajskim śmietanę nazywa się zapożyczonym z angielskiego wyrazem *krim*. Wyraz *pati* oznacza śmietankę, ale figuratywnie, w znaczeniu 'najlepsza część czegoś' (KMRI 243, KBRBM 408 s.v. *сливки*), na przykład *pati masyarakat* 'śmietanka towarzyska'. Jeden z najwybitniejszych rosyjskich malaistów Viktor Pogadaev odnotowuje wyrażenie *kepala susu* jako synonim *krim*: *susu* to mleko, a wyraz *kepala*, prymarnie oznaczający głowę, odnosi się do wierzchniej części czegoś – wierzchnią częścią zsiadłego mleka jest właśnie śmietana.

Rymem do wyrazu *kasih* 'miłość, kochanie' jest *dadih*, oznaczający trywialne zsiadłe mleko. Jest to jednak element gry kamuflażu. Synonimem wyrazu *dadih* jest *kepala susu*. Ostatni element, *susu*, może oznaczać 'piersi'. Pełną malajską nazwą mleka jest *air susu* (dosł. 'płyn piersi'). Kontekst pozwala skrócić ją do *susu*.

Znamienną cechą wersu pierwszego i początku drugiego jest gra tautogramatyczna *dadu didalam dadih/dadih* polegająca na tym, że wszystkie słowa zaczynają się tą samą literą. W owym ciągu brzmieniowym można rozpoznać dwukrotnie powtórzone słowo *dada*, które prymarnie oznacza *dada*, czyli pierś (tors), klatkę piersiową, ale figuratywnie – duszę, serce[8] [KBBIR 191]. Zatem już w pierwszym wierszu określony został temat miłosny pantunu, zarówno za pomocą tautogramu *dada-dada* 'serca' i rymu *dadih* do wyrazu *kasih* 'miłość'. Tu warto zauważyć, że z obydwoma słowami rymuje się *dalih* 'pretekst'. Przestrzeń intertekstualną otwiera w analizowanym pantunie *hilang*. Znane jest powiedzenie *Hilang di mata, di hati jangan* 'zniknął (zniknęła) z oczu, w sercu pozostał(a)' i *hilang gadisnya* 'straciła cnotę' [KBBIR 1: 312]. Wyraz *gadis* prymarnie oznacza panienkę, w znaczeniu 'młoda dziewczyna'. *Gila gadis* (dosł. 'szalony [z miłości do] młodych dziewczyn') to lowelas [KBBIR 1: 281]. Wyraz *gila* w użyciu predykatywnym oznacza 'szaleć z miłości' [Wilkinson, 1908: 68].

Przekład Stillera jest przekonujący. Nikt poza nim nie podjął się w Polsce tak trudnego dzieła, jakim jest oddanie w polszczyźnie

[8] Nazwa serca pojawi się w wersie ostatnim jako *hati*.

malajskiego pantunu. Nie ma polskiej serii translatorskiej. Pozostaje zatem analiza innego pantunu i jego pięciu przekładów (czterech angielskich i jednego polskiego).

Apa guna pasang pelita Jika tidak dengan sumbunya? Apa guna bermain mata Kalau tidak dengan sungguhnya?	Jak lampę zapalić można jeśli w niej knota nie ma? Po co oczu gra miłosna, jeśli w tym szczerości nie ma? [Stiller, 1971: 94]
Why attempt to light a lantern, If the wick should not be in it? Why attempt to smile and wanton, If you do not really mean it? [Hamilton, 1982: 22][9]	If there's no wick within the lamp To light it toil is thrown away And what reck I loving looks Except as fuel for love's play [Winstedt, 1969: 22]
What's the use of lighting a lantern, If the wick's not in it? Why do you flirt your eyes at me, If you don't mean it? [Sim, 1987 (1953): 49]	Why attempt to light a lamp If the lamp has not a wick? Why look at me like a vamp If it's only for a trick? [Daillie, 1990:43]

9

W pierwszym wersie (*Apa guna pasang pelita*) pochodzący z perskiego wyraz *pelita* oznacza lampę, a *pasang pelita* – 'zapalić lampę'. *Guna* to 'użytek, zastosowanie, cel'. Pytanie rozpoczyna *apa* 'co', które w połączeniu z *guna* znaczy 'po co' [Wilkinson, 1908: 9]. Zatem cały wiersz: 'Po co zapalać lampę', łączy się z drugim: *Jika tidak dengan sumbunya?* ('Jeśli nie ma knota?', dosł. 'Jeśli nie z knotem swoim?'). Por. *jika* 'jeśli', *tidak* 'nie', *dengan* 'z', *sumbu* 'knot', *-nya* 'swój'. Komentarzem do wersu trzeciego (*Apa guna bermain mata* 'Po co igrać oczyma') jest przypis Roberta Stillera:

> W. 3 oczu gra miłosna (mal. *bermain mata* – igrać oczyma) oznacza flirt. Wobec surowości obyczajów malajskich jest nim rzucone z ukosa prędkie zerknięcie [Stiller, 1971: 94].

[9] Pantun w przekładzie Hamiltona ma tytuł *Meaningless Encouragement* 'Bezsensowna zachęta'.

W języku malajskim *mata* znaczy ‘oko’ i ‘oczy’[10]. Wyrażenie *bermain mata* ma słownikowy odpowiednik: *to cast amorous glances* ‘rzucić miłosne spojrzenie’ [Wilkinson, 1908: 137 s.v. *main*]. Wers ostatni (*Kalau tidak dengan sungguhnya?*) ma sens ‘Jeśli nieprawdziwie?’ lub dosłownie ‘Jeśli nie z prawdziwością?’. Robert Stiller oddaje to w literackiej polszczyźnie: „Po co oczu gra miłosna, jeśli w tym szczerości nie ma”.

W angielskim tłumaczeniu Hamiltona rymem do *lantern* ‘lampion’ jest *wanton* ‘używać sobie, oddawać się rozpuście’. Wczesne użycia tego wyrazu – jak podkreśla Krishnavanie Shunmugam [2007: 32] – odnosiły się wyłącznie do kobiet. Z kolei François-René Daillie rymuje *lamp* ‘lampę’ z *vamp* ‘wampem’. Zarówno czasownik *wanton*, jak i rzeczownik *vamp* wprowadzają do tłumaczenia treści, których nie ma w oryginale. „Używanie sobie” czy „wamp” nie licują z surowością obyczajów malajskich. Bliższe oryginałowi jest Stillerowskie igranie oczyma. Interesujące rozwiązanie proponuje jedyna kobieta wśród analizowanych tłumaczy Katherine Sim. Stara się ona oddać *Apa guna bermain mata* możliwie dosłownie i z tego powodu jej tłumaczenie: *Why do you flirt your eyes at me*, wydaje się po angielsku nieco niezdarne [Shunmugam, 2007: 32].

Godny uwagi dialog z tekstem oryginalnym pantunu podejmuje Richard Winstedt. Łączy on bowiem pierwsze dwie linijki w jeden wers: *If there's no wick within the lamp* (‘Jeśli nie ma knota w lampie’) i przechodzi do własnego komentarza w drugim wersie, próbując wyjaśnić aluzję zapalenia lampy bez knota – że jest daremnym trudem (*To light it toil is thrown away*). Ostatni dwuwiersz pantunu, czyli *maksud* ‘intencja, znaczenie’, ma postać: *And what reck I loving looks // Except as fuel for love's play*, co we względnie dosłownym tłumaczeniu na język polski brzmiałoby: ‘I po cóż mi martwić się słabością do piękna, // o ile nie podsyca ognia miłości’.

[10] Podwojone *mata* w postaci *mata-mata* jest nazwą policjanta.

Znamienne jest oddanie w dwóch angielskich przekładach wyrazu *pelita*[11] jako *lantern*. Chiński lampion wydał się tłumaczom bardziej romantyczny niż zwykła lampa. Lampiony uznają Anglicy za egzotyczne i atrakcyjne[12]. Odmienną decyzję podjął Winstedt, autor bestsellerowej *Historii klasycznej literatury malajskiej* [1968], oddając wyraz *pelita* angielskim *lamp*. Taki sam odpowiednik znalazł Daillie. Podobnie postąpił polski tłumacz w pierwszym wersie („Jak lampę zapalić można"). Dla Malajów *pelita* i *tanglung* 'chiński lampion' to nie to samo. Wyraz *pelita* ma również drugie znaczenie, które w polszczyźnie wyrażane jest figuratywnie za pomocą 'przewodniczka, nauczycielka'. Chodzi tu o kierowanie sercem, życiem. Por. *Ilmu adalah pelita hidup* 'Wiedza jest nauczycielką życia'.

Przytaczane tu oryginalne malajskie pantuny charakteryzuje jedna wspólna cecha, którą nie odznaczają się przekłady: w każdym wersie są cztery wyrazy. Tłumacze europejscy zwykle dają pierwszeństwo układowi rymów. Niezachowanie liczby czterech wyrazów w każdym wersie jest ceną kompromisu[13].

Podsumowując, pięcioro tłumaczy podjęło się przekładu oryginalnego pantunu, tekstu, który pod względem formalnym i semantycz-

---

[11] Wyobrażenie o tym, jak wygląda *pelita*, daje następujące zdjęcie:

http://szakif.blogspot.com/2006/10/catatan-bergambar-hari-raya-pertama.html – 9.01.2009.

[12] Dowodzi tego okładka angielskiego podręcznika do języka chińskiego z serii *Teach yourself*, gdzie znajduje się aż 30 lampionów [Scurfield, 2003].

[13] Liczba czterech słów jest cechą definicyjną innej rodzimej formy, zwanej po malajsku *syair* (z arab. *sy'ir*).

nym dzieli się na dwie części. Pierwszy dwuwiersz ma postać pytania retorycznego: *Apa guna pasang pelita // Jika tidak dengan sumbunya?* Wszyscy tłumacze oprócz Winstedta zachowują je w przekładzie (por. Stillerowskie „Jak lampę zapalić można, // jeśli w niej knota nie ma?"). Pierwszy dwuwiersz zwany *pembayang maksud* 'zwiastun znaczenia' zapowiada znaczenie wyrażone przez drugą część pantunu. Jeden z tłumaczy nazywa je eksplicytnie: pantun w przekładzie Hamiltona ma tytuł *Meaningless Encouragement* 'Bezsensowna zachęta'. Zatytułowanie wiersza, który w oryginale nie ma tytułu, stanowi jeden ze sposobów wprowadzenia dialogu z tekstem oryginalnym. Okazuje się, że znacznie większą szansę na kreatywność dialogu daje tłumaczom ostatni dwuwiersz pantunu. Spośród autorów angielskich wersji jedynie Katharine Sim stara się oddać ów dystych możliwie dosłownie. Chcąc zachować w przekładzie malajski idiom *bermain mata* 'kokietować', tłumaczka utworzyła frazę *flirt your eyes* 'flirtować oczyma', którą – jak twierdzi Krishnavanie Shunmugam [2007: 32] – „nie całkiem uznaje się za poprawną konstrukcję angielską". Dwaj tłumacze (Hamilton i Daillie) zachowują układ rymów, jednak za pomocą wyrazów *wanton* 'używać sobie, oddawać się rozpuście' i *vamp* 'wamp' dookreślają niedookreślone, dokonują transgresji przekładowej [Szczerbowski, 2000: 71-81]. Niewątpliwie najbardziej kreatywny w przekładzie okazuje się Winstedt, który łączy pierwsze dwie linijki w jeden wers i przechodzi do własnego komentarza w drugim wersie, a w ostatnim dystychu: *And what reck I loving looks // Except as fuel for love's play* 'I po cóż mi martwić się słabością do piękna, // o ile nie podsyca ognia miłości', wprowadza słowo *fuel* 'paliwo', które ma figuratywne znaczenie podsycania. Zapewne tłumacz pragnął w analizowanym pantunie podkreślić i wyjaśnić związki między *pembayang* a *maksud* kosztem układu rymów (*looks* nie rymuje się z *lamp* poza tym, że oba wyrazy zaczynają się tą samą spółgłoską). Na tle angielskich przekładów pantunu dużo bardziej widoczne są zalety tłumaczenia Roberta Stillera, który unika pseudoegzotyzacji (lampa vs lampion) i nadmiernego dookreślania niedookreślonego.

Bibliografia

Al Mudra, M., „The Revitalization of Pantun (Malay Quatrain). Embracing the Tradition for a Better Future", [on-line] http://melayuonline.com/article/?a=Sm1OL1U5bWh1MGY%3D=&l=the-revitalization-of-pantun#_ftn1 – 11.12.2008.

Burgess, A. (1964), *Language Made Plain*, The English University Press, London.

Daillie, F.R. (1990), *Alam Pantun Melayu. Studies on the Malay Pantun*, Dewan Bahasa and Pustaka and the Ministry of Education, Kuala Lumpur.

Grice, H.P. (1975), „Logic and conversation", w: Cole, P., Morgan, J.L. (eds.), *Syntax and semantics*, t. 3, Academic Press, New York, s. 41-58.

Hagège C. (1985), *L'homme de paroles. Contribution aux sciences humaines*, Fayard, Paris.

Hamilton, A.W. (1982), *Malay Pantuns. Pantun Melayu*, Eastern Universities Press, Singapore.

Konieczna-Twardzikowa, J. (2000), „Kreatywność w perspektywie własnego przekładu", w: Dąmbska-Prokop, U. (red.), *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Edukator, Częstochowa, 121-123.

Konieczna-Twardzikowa, J. (2002), *Oryginał wzbogacony o przekład. El original enriquecido por la traducción*, Śląsk, Katowice.

Konieczna-Twardzikowa, J. (2003), *Przekład JEST. La traducción ES*, Śląsk, Katowice.

KBBIR: Korigodskiy, R.N. (red.) (1990), *Kamus Besar Bahasa Indonesia-Rusia*, Russkiy Yazik, Moskwa.

KMRI: Rott, N.V., Pogadayev, N.A, Palenko, A.P. (1977), *Kamus Malaysia-Russia-Inggeris*, Penerbitan Bahasa Russia, Moskow.

KBRBM: Pogadayev, V.A., Rott N.V. (1986), *Kamus Bahasa Russsia-Bahasa Malaysia*, Penerbitan Bahasa Russia.

Pendlebury, D. (2005), *Creative Translation*, The Institute for Cultural Research, London.

Pogadaev, V. (2008), „Russian *Chastushka* and Malay *Pantun*: A Comparative Study", *Folklore and Folkloristics*, t. 1, nr 1, s. 40-51, [on-line] http://www.indianfolklore.org/journals/index.php/fofolk – 11.12.2008.

Quayum, M.A. (2006), „On a Journey Homeward. An Interview with Muhammad Haji Salleh", *Postcolonial Text*, t. 2, nr 4, s. 1-13, [on-

line] http://journals.sfu.ca/pocol/index.php/pct/article/view/458/456 – 12.12.2008.

Salleh, M.H., „Pantun. The Romance and Laughter of The Archipelago", [on-line] http://melayuonline.com/article/?a=Sm9xL1U5bWh1MGY%3D%3D&lang=English – 11.12.2008.

Scurfield, E. (2003), *Teach Yourself Chinese*, Hodder & Stoughton Educational, London.

Shunmugam, K. (2007), „The Translation of Metaphors in Malay Pantuns into English", w: *Proceedings, In Between Wor(l)ds. Transformation and Translation*, The University of Melbourne, [on-line] http://repository.unimelb.edu.au/10187/1617 – 12.12.2008.

Sim, K. [1953] (1987), *More Than a Pantun. Understanding Malay Verse*, Times Book International, Singapore–Malaysia.

Stiller, R. (red., tłum.) (1971), *Antologia literatury malajskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Szczerbowski, T. (2000), *Anna Livia Plurabelle po polsku*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków.

Wilkinson, R.J. (1908), *An Abridged Malay-English Dictionary (Romanised)*, The F.M.S. Government Press, Kuala Lumpur.

Winstedt, R.O. (1969), *A History of Classical Malay Literature*, Oxford UP, Kuala Lumpur.

Anna Bednarczyk
Uniwerstytet Łódzki

Sonety krymskie po rosyjsku – kilka uwag o przekładach romantycznych i współczesnych

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, Sonety krymskie, tłumaczenie na rosyjski, przekład romantyczny.

Abstract:
The author examines the 19th century and the contemporary Russian translations of the *Crimean Sonnets* by Adam Mickiewicz. She intends to identify their characteristics connected with the translation standards prevailing in a given epoch. She also reflects upon the problem of 'updating' the text in modern translations including the newest translation by Alexandr Revitch, The latter version of the *Sonnets* is being analysed also for the idiosyncrasies of the translator's output.
Keywords: Adam Mickiewicz, Crimean Sonnets, translation to Russian, Romantic translation.

Resumen:
La autora analiza las traducciones rusas de *Sonetos de Crimea* de Adam Mickiewicz, tanto del siglo XIX como también contemporáneas. Intenta destacar los rasgos característicos de las mismas relacionados con los estándares de traducción dominantes en cada una de las épocas. Asimismo, considera la problemática de la actualización de la traducción en las versiones

contemporáneas, entre las que se encuentra la propuesta más reciente de Aleksander Rewicz. Se analiza también esta última variante de *Sonetos* teniendo en cuenta las características de la obra del traductor.

Palabras clave: Adam Mickiewicz, *Sonetos de Crimea*, traducción al ruso, traducción romántica.

1.

Adam Mickiewicz to jeden z najczęściej tłumaczonych na język rosyjski polskich poetów. Jego utwory przekładane były wielokrotnie, w różnych epokach i przez różnych tłumaczy, w tym znanych poetów. A jednak jeden z najbardziej uznanych rosyjskich translatorów Asar Eppel w wywiadzie dla internetowego pisma *Русский журнал* stwierdził: „Mickiewicz, na przykład. Przetłumaczony jest nieźle, ale zupełnie nie tak, jak trzeba. Rosyjska tradycja ignorowała jego polski wiersz" [Эпель, 2003][1]. Spróbujmy więc przyjrzeć się temu, co „całkiem niezłe", a jednocześnie „zupełnie nie tak, jak trzeba"; tym bardziej że nie tak dawno, w roku 2004, ukazała się kolejna rosyjska wersja *Sonetów krymskich* autorstwa Aleksandra Rewicza. Zanim jednak przejdziemy do analizy tych tekstów, kilka słów winniśmy poświęcić wcześniejszym tłumaczom i tłumaczeniom *Sonetów*, które po raz pierwszy zyskały rosyjski kształt jeszcze za życia ich autora, w 1827 roku. Ukazały się wówczas dwa przekłady tego tekstu – pierwszy prozatorski Piotra Wiaziemskiego i drugi poetycki Iwana Kozłowa. Kozłow korzystał z tłumaczenia Wiaziemskiego jak z tłumaczenia filologicznego, trzeba jednak zaznaczyć, że autor wersji prozatorskiej świadomie i celowo nadał taką formę swemu wariantowi *Sonetów*..., o czym piszą zarówno badacze polscy, jak i rosyjscy [Grosbart, 1988: 251-263; Великодная, 2004] oraz sam tłumacz, który wypowiadał się na ten temat, tłumacząc swemu czytelnikowi:

> (…) nie szukaliśmy w swoim przekładzie piękna, ale dbaliśmy o wierność i bliskość oryginałowi. Starając się tłumaczyć jak najdokładniej,

[1] To i pozostałe tłumaczenia w tekście – własne.

> kierowaliśmy się dwiema pobudkami: po pierwsze pragnęliśmy ukazać podobieństwo języka polskiego i rosyjskiego, dlatego często nie tylko przekładaliśmy słowo w słowo, ale nawet pozostawialiśmy polskie słowo, kiedy znajdowaliśmy je w języku rosyjskim (…). Drugą pobudką do literalnego przekładu było nasze przekonanie o tym, iż dokładny przekład, szczególnie prozą, zawsze bardziej jest godny poznania niż ten, w którym tłumacz bardziej myśli o sobie, niż o swoim oryginale… [Вяземский, 1984: 71-72].

Traktując swój wariant jak brudnopis, proponował też Wiaziemski innym tłumaczom „odziać w czarodziejskie kolory ten nagi szkic" [Вяземский, 1984: 72].

Wyraźnie widać tu różnicę między pobudkami Wiaziemskiego, a wyznacznikami przekładu romantycznego, kiedy dominantą pozostawał przekaz idei utworu w dowolnym kształcie czy raczej „odzieniu" zależnym od artystycznej interpretacji tłumacza-poety. Z drugiej jednak strony pierwszy tłumacz *Sonetów krymskich* daje swoim następcom wolną rękę.

Nie będziemy w tym miejscu omawiać wielokrotnie analizowanych propozycji przekładowych Wiaziemskiego, przejdziemy do jego następców, z których pierwsi stosowali się właśnie do standardów translacji obowiązujących w epoce romantyzmu. Ramy niniejszej wypowiedzi nie pozwalają wprawdzie uwzględnić wszystkich tłumaczy i wszystkich sonetów, dlatego skupimy się na dwóch tylko teoretycznych problemach, a mianowicie na wyznacznikach przekładu romantycznego oraz na problemach związanych z translacją tekstu napisanego w epoce romantyzmu. Poza tym postaramy się wskazać typowe cechy tłumaczenia dokonanego przez Aleksandra Rewicza.

Przyjrzyjmy się zatem wariantom powstałym w XIX wieku[2], przede wszystkim propozycjom Iwana Kozłowa i Władimira Benediktowa [Мицкевич, on-line], którzy przełożyli cały cykl polskich sonetów. Widać w nich wyraźnie odstępstwa od poetyckiego kształtu utworów Mickiewicza, przy jednoczesnym zachowaniu istotnych, wyrażanych

---

[2] Wszystkie rosyjskie tłumaczenia na: http://www.crimea.krasivoe.ru/literaturnyj_krym/poety_o_kryme/adam_mickevitch – 20.12.2008.

werbalnie sensów. Wspomniane odstępstwa dotyczą przede wszystkim formy. Tłumacze nie tylko zmieniają polski trzynastozgłoskowiec w wiersz sylabotoniczny, najczęściej jamb, ale też nie zawsze zachowują formę sonetu. Często zwiększona zostaje liczba wersów, przykładem mogą być tłumaczone przez Kozłowa: *Żegluga* i *Burza* (każdy po 26 wersów), *Bakczysaraj w nocy* (25 wersów) czy też *Bajdary* (32 wersy).

Z kolei w propozycjach Benediktowa obok wspomnianego już toku jambicznego zauważymy również amfibrach, na przykład w *Stepach Akermańskich*:

Сухой океан подо мной; колесница
– –/ – /– –/ – /– –/ –/ – –/ –
Зеленую хлябь рассекает, как челн
– –/ – /– –/ – / – –/–/ – –/

a także daktyl, jak choćby w *Ałuszcie w nocy*:

Там... иль Аллахом отвесно поставлен льдяной океан?
–/ – – /–/ – – /–/ – –/ –/ – –/ –/ – –/ –/
Или из тучь замороженных ангелам трон изваян?
–/ – – /–/ – – /–/ – –/ –/ – – / –/ – – / –/
Дышится легче мне под ветерком освежился;
–/ – – /–/ – – / –/ – –/ –/ – –/ –/ –
Светоч небесный к плечам Чатырдага склонился
–/ – – /–/ – – /–/ – –/ –/ – – / –/ –

Zmiany zaobserwować można również w płaszczyźnie leksykalno-semantycznej. Zwróćmy uwagę przede wszystkim na rozszerzenia obrazów poetyckich, a co za tym idzie – semantycznej płaszczyzny oryginału. Przykład stanowi zmiana punktu widzenia podmiotu lirycznego w rosyjskim wariancie *Żeglugi* autorstwa Dmitrijewa. W sonecie Mickiewicza zostaje on utożsamiony z bohaterem wiersza, czego wyrazem jest wypowiedź w pierwszej osobie: „I mój duch…”, „mimowolny krzyk łączę…”, „Wyciągam ręce, padam na piersi okrętu…”. W wersji Dmitrijewa „ja” liryczne opisuje uczucia poety:

„надудся дух его”, „шумным он восторгам предался”, „припал на край громады”.

Interesującym przykładem okazuje się również tłumaczenie *Widoku gór ze stepów Kozłowa* autorstwa Michała Lermontowa. W jego wersji sonet staje się złożeniem czternastowersowej wypowiedzi Pielgrzyma i liczącej dziesięć wersów odpowiedzi Mirzy, zakończonej okrzykiem Pielgrzyma: „A!…”, który uzupełnia ostatni rym wiersza. Wypada też zwrócić uwagę na interesujące wzbogacenie obrazu Mickiewicza. Jeśli w oryginale Diwy dźwigają mury, aby „gwiazd karawanę nie puszczać ze wschodu”, to w tekście rosyjskiego romantyka stało się tak, aby zagrodzić koczującym ze wschodu gwiazdom drogę na północ („Чтоб путь на север заградить/Звездам, кочующим с востока”). Poza tym zamiast śniegu lecącego z ust w przekładzie pojawiła się zamarzająca para, a neutralne „pomykałem kroków” przekształciło się w śmiałe kroki („Я продолжил мой смелый след”). Zgodnie z romantyczną zasadą przekład Lermontowa odtwarza ideę utworu Mickiewicza, jeśli uznamy, że jest nią pełen trwogi zachwyt nad potęgą przyrody i Stwórcy. Jednak zachwyt ten wyrażony został w nieco inny sposób. W przekładzie większy nacisk położono na odwagę człowieka.

Słowa wiersza Lermontowa są też bardziej dynamiczne od wypowiedzi oryginału. Efekt ten osiągnięto zarówno dzięki skróceniu trzynastozgłoskowca do postaci czterostopowego jambu, jak i różnicowaniu rymów (są to rymy parzyste, okalające i krzyżowe, żeńskie oraz męskie). Innym sposobem zwiększenia dynamiki tekstu było wprowadzenie emocjonalnych określeń i obrazów, takich jak *слово роковое* ‘słowo wyroczne/fatalne’ (*рок* to ‘fatum’); *пригвоздить* ‘przygwoździć’ – w miejsce polskiego ‘zawiesić’ w wersach:

Mickiewicz	**Lermontow**
Czy Allach […] Tę latarnię zawiesił śród niebios obwodu	Иль Бог ко сводам пригвоздил Тебя, полночная лампада (tłum. filolog. Czy Bóg przygwoździł do sklepienia / Ciebie, północny lampionie)

czy też rozszerzenie: „там со дня созданья / Бушует вечная метель” („tam od dnia stworzenia / Kłębi się wieczna zamieć”).

Przekład dynamizują również nagromadzenia i powtórzenia dźwięków, takie jak: ***Гром**ады скал на**гром**оздить* ‘bryły skał nagromadzić’, *путь на север за**гро**дить* ‘zagrodzić drogę na północ’. Zauważmy, że słowo *гром* oznacza ‘grzmot’, który pojawia się i w pierwowzorze, i w wierszu Lermontowa („Minąłem **grom** drzemiący w kolebce obłoków” – „И дремлет **гром** над глубиною”).

Ponadto trzeba wspomnieć o redukcji obrazu mogącego wywołać wrażenie spokoju, zadumy, zawartego w słowach: „noc chylat rozciągnęła bury”.

Także w przekładach autorstwa innych tłumaczy epoki romantyzmu zauważamy podobne zmiany obrazów. Najczęściej są one związane z ich rozszerzeniem. Znajdziemy je choćby w tłumaczeniach autorstwa Iwana Kozłowa. Przytoczmy w tym miejscu jeden z takich poszerzonych obrazów, pochodzący z sonetu *Bakczysaraj w nocy*:

Srebrny król nocy dąży spocząć przy kochance

Серебристый царь ночей к наложнице прелесной
В эфирной тишине спешит на сладкий сон
(tłum. filolog. Srebrny król nocy do cudnej nałożnicy / Spieszy w ciszy eteru dla słodkiego snu)

Interesujący przypadek rozszerzenia stanowi również rozbudowanie przez Kozłowa dialogu obecnego w sonecie *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*. W oryginale pierwsze trzy strofy to wypowiedź Mirzy, a ostatnia – czwarta – jest odpowiedzią Pielgrzyma. W przekładzie natomiast dialog obejmuje aż cztery wypowiedzi – dwie Mirzy i dwie Pielgrzyma.

Poza rozszerzeniami w analizowanych tłumaczeniach najczęściej występują zmiany obrazów poetyckich. Można je obserwować na przykład w rosyjskich *Bajdarach* Benediktowa. Porównajmy choćby następujące wersy oryginału i przekładu:

U nóg mych płyną, giną jak fale potoku

Как волны, несутся они пред зеницей моею
(Jak fale, płyną przed moją źrenicą)

Jak w rozbitym zwierciadle, tak w mym spiekłym oku
Разбитым стал зеркалом глаз мой
(Rozbitym zwierciadłem stało się moje oko)

W niektórych przypadkach, podobnie jak w propozycji Lermontowa, modyfikacje obrazów wpływają na głębsze zmiany asocjacyjne. Tak dzieje się, kiedy w wariancie *Ałuszty w dzień* Kozłowa zamiast słów „Dalej szarańcza ciągnie swój całun skrzydlaty" pojawiają się: „Лишь взор опечален вдали саранчою / Крылатый свой саван влекущей с собою" (Tylko wzrok zasmucony szarańczą w oddali / Ciągnącą za sobą swój skrzydlaty całun). W oryginale szarańcza, podobna kwiatom i różnobarwnym motylom, wpisuje się w „listę" klejnotów wschodu. W tłumaczeniu jest ich przeciwieństwem, zasmucającym oko Pielgrzyma.

Czasami zmiany można też kwalifikować jako kulturowe. Na przykład w *Ruinach zamku w Bałakławie* pojawia się sęp – symbol śmierci („Dziś sępy czarnym skrzydłem oblatują groby"). W tłumaczeniu Wiaziemskiego na jego miejscu znajdziemy kanię (*чернокрылые коршуны*) u Kozłowa – kruka (*ворон чернокрылый*), a u Benediktowa drapieżne ptaki (*крылья хищных птиц*). Możliwe, że zastąpienie sępa kanią związane jest z częstotliwością występowania tych gatunków ptaków. Poza tym zarówno sępy, jak i kanie należą do jednej rodziny jastrzębiowatych. Z drugiej jednak strony na Krymie występują dwa gatunki sępów (płowe i kasztanowate). Z kolei przekształcenie sępa w kruka to typowy przykład romantycznej naturalizacji, ponieważ w tradycji rosyjskiej właśnie kruk zwiastuje śmierć i nieszczęście. W tym kontekście drapieżne ptaki Benediktowa wypada uznać za przejaw kompromisu – neutralizacji obrazu. Odnotujmy w tym miejscu, że w najnowszych przekładach tego sonetu, dokonanych przez Wilgelma Lewika i Aleksandra Rewicza, pojawia się czarny sęp (*черный гриф*).

Na uwagę badacza zasługuje też wariant *Czatyrdahu* autorstwa Dymitra Minajewa, do którego tłumacz wprowadził rajskiego ptaka: „Где крылья царь-птицы – орла не шумят” (Gdzie skrzydła rajskiego ptaka – orła nie szumią), co wzmocniło wschodnie, ale także folklorystyczne skojarzenia.

Kończąc rozważania o przekładach powstałych w XIX stuleciu, zwróćmy jeszcze uwagę na pewną zmianę, która wydaje się wynikać z błędnego odczytania polskiego tekstu. W tłumaczeniu *Ałuszty w nocy* Benedyktowa czytamy mianowicie o śnie *посреди васильков* ‘pośród bławatków’, podczas kiedy w oryginale był to „Sen na łożu z bławatów”. Jak się zdaje, nie było to łoże usłane chabrami, ale wyściełane bławatem, czyli jedwabną tkaniną, która podobnie jak wspomniane kwiatki zwykle była koloru błękitnego. Błąd ten powtórzył się również w przekładzie Apollona Majkowa, który pisał o łożu słodkich marzeń usłanym chabrami („На ложе сладких грез, увитом васильками”). Ciekawe, że popełnił go już pierwszy tłumacz sonetów – Wiaziemski, który nie wprowadził wprawdzie do swego tekstu bławatków, jednak pojawiło się w nim łoże z kwiatów (*ложе из цветов*).

2.

Przejdźmy jednak do przekładów współczesnych, a przede wszystkim do propozycji, wspomnianych już, Rewicza oraz Lewika, którzy podobnie jak Kozłow i Benediktow przełożyli pełne wersje *Sonetów*. Przy tym wariant Lewika to obecnie najbardziej znana w Rosji propozycja przekładowa, a wersja Rewicza pozostaje ostatnim ogniwem serii (pomijając amatorskie warianty zamieszczane w Internecie).

Analizując ich prace, trzeba pamiętać, że współcześni translatorzy hołdują innym niż romantycy standardom, winni dostosować tekst tłumaczenia do wymogów swojego czytelnika, a jednocześnie nie zatracić istotnych cech romantycznego utworu. W obserwowanych propozycjach rosyjskich można zauważyć pewne wspólne tendencje. Jest to przede wszystkim uproszczenie języka, szczególnie słownictwa. W tłumaczeniach Rewicza pojawiają się określenia bar-

dziej dokładne, profesjonalne, takie jak *вымпелы* ‘proporzec/bandera’, na miejscu obecnych w *Stepach Akermańskich* „wstążek pawilonu”, czy *ванты* ‘wanty’, zastępujące drabinę. Porównajmy: „Majtek wbiegł na drabinę” – „По вантам пробежал матрос” (marynarz przebiegł po wantach). Są to również uwspółcześnienia, na przykład *рулевой* ‘sternik’ Lewika w *Ciszy morskiej* oraz *вахтенный* ‘wachtowy’ w *Żegludze* tego samego autora. Oba te słowa zastąpiły Mickiewiczowskiego majtka. Zmiany takie mogą prowadzić do zatarcia metaforyki wierszy Mickiewicza, jak w przypadku słów „Я к палубе припал” (przypadłem do pokładu), które zastąpiły polskie „Padam na piersi okrętu” z *Żeglugi*.

Tego rodzaju zatuszowania występują we współczesnych przekładach częściej i wiążą się zwykle z modyfikacją obrazu poetyckiego. Przykładem mogą być chylaty z *Widoku gór ze stepów Kozłowa* zastąpione przez Rewicza *сумраком*, a więc zmrokiem. W ten sposób zatarte zostały zarówno orientalne skojarzenia, jak i metaforyczny obraz chylatu rozciąganego przez noc. Jak się zdaje, w takim właśnie kontekście winniśmy również interpretować redukcję, prawdopodobnie niezrozumiałego dla współczesnego rosyjskiego czytelnika obrazu, a mianowicie zniknięcie z sonetu *Bakczysaraj* autorstwa Rewicza głosek Baltazara. W oryginale bluszcz pisze słowo „RUINA” głoskami Baltazara, w tłumaczeniu bluszcz pisze *Погибель* ‘upadek/ruina/zniszczenie/zatracenie’. Płaszczyzna semantyczna została więc odtworzona, choć nie przekazano wszystkich intertekstowych asocjacji obecnych w pierwowzorze.

Ponadto we współczesnych wariantach *Sonetów krymskich* napotykamy całą gamę transformacji obrazów poetyckich. Niektóre z nich nie wpływają na rozumienie tekstu, inne zmieniają niesione przez niego sensy. Przykład stanowią słowa *Żeglugi* w oryginale i w wersji Rewicza: „Mimowolny krzyk łączę z wesołym orszakiem” – „Невольный возглас мой волнам не заглушить” (Mojego mimowolnego krzyku nie zagłuszą fale), a także wers „И сушит стрекоза крылатый свой наряд” (Ważka suszy swą skrzydlatą szatę) z *Aułszty w dzień* autorstwa Lewika. Ważki niewątpliwie pomagają namalować ten piękny obraz, jednak pojawiły się one na miejscu szarańczy

ciągnącej swą skrzydlatą szatę. Wydaje się, że tłumacz świadomie poprawia oryginał, uznając szarańczę za niezbyt atrakcyjną.

Ten sam translator w *Widoku gór ze stepów Kozłowa* uzupełnia informację podaną przez Mickiewicza, zagradzając drogę gwiazdom płynącym ze wschodu na zachód, podczas gdy w oryginale nie zdradzono celu ich podróży. Z kolei do *Burzy* wprowadza on obraz matki obejmującej dziecko: „обняв свое дитя, молитвы шепчет мать", prawdopodobnie w celu wzmocnienia emocjonalności wiersza. Natomiast w rosyjskiej wersji *Bakczysaraju w nocy* Lewika okazuje się, że błyskawica nie przelatuje przez „milczące pustynie błękitu", ale przecina zygzakiem przestwór lazurowej mgły („Зигзагом рассекла лазурной тьмы простор"), podnosząc ekspresywność obrazu.

Podobnie wzmacnia obraz Rewicz, zastępując życiem powierzany końskim nogom rozum: „Jeździec końskim nogom swój rozum powierza" – „Жизнь свою его ногам вверяя" (*Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*).

Warto jeszcze wspomnieć o często stosowanych przez współczesnych translatorów inwersjach. Znajdziemy je choćby w *Mogiłach haremu* Lewika, gdzie transformacje te, będące prawdopodobnie rezultatem dążenia do uzyskania określonych rymów, nie wpływają jednak na semantykę całości tekstu. Oto przykład:

Mickiewicz	**Lewik**
O wy, róże edeńskie! u czystości stoku Odkwitnęły dni wasze pod wstydu liściami, Na wieki zatajone niewiernemu oku.	От глаз неверного стеной ревнивой скрыты, У этих светлых струй, где не ступал порок, О розы райские, вы отцвели, забыты.

Obserwujemy je również w rosyjskiej wersji *Czatyrdahu* autorstwa Rewicza:

Drżąc muślemin całuje stopy twej opoki,
Maszcie krymskiego statku, wielki Czatyrdahu

Великий Чатырдаг, о мачта крымских гор!
Целую с трепетом подножье грозной кручи

Odnotujmy, że w cytowanym tekście nastąpiła także zmiana punktu widzenia podmiotu lirycznego. W oryginale „ja" liryczne opisuje muzułmanina w trzeciej osobie, w wariancie rosyjskim, dzięki formułowaniu wypowiedzi w pierwszej osobie, jest on utożsamiany z lirycznym „ja".

Zmianę zauważymy także w sonecie *Grób Potockiej* przełożonym przez Rewicza. Jest ona tu widoczna już w pierwszej strofie. Porównajmy:

Mickiewicz	**Rewicz**
W kraju wiosny, pomiędzy rozkosznymi sady, Uwiędłaś, młoda różo! bo przeszłości chwile, Ulatując od ciebie jak złote motyle, Rzuciły w głębi serca pamiątek owady.	Ты в сказочном саду, в краю весны увяла. О роза юная! Часов счастливый рой Бесследно пролетел, мелькнул перед тобой, Но в сердце погрузил воспоминаний жала.

Bohaterka Mickiewicza ginie, ponieważ pamięta to, co było zanim trafiła do haremu („przeszłości chwile ulatując…"). Potocka z tekstu Rewicza przeżyła wspaniałe życie w bajkowym ogrodzie (*сказочный сад*), a mijające szczęśliwe chwile wbiły w jej serce żądła wspomnień.

W kolejnej strofie polskiego sonetu mowa jest o tym, iż wzrok nałożnicy wiecznie leciał do Polski:

Czy wzrok twój ognia pełen, nim zgasnął w mogile
Tam wiecznie lecąc jasne powypalał ślady?

W tłumaczeniu leci on do ojczyzny w momencie śmierci:

Иль твой горящий взор, летя к земле родной,
Рассыпал угольки, когда ты угасала?

Zmienia się też życzenie wypowiedziane przez podmiot liryczny sonetu. Wędrowiec Mickiewicza mówi o garstce ziemi rzuconej dla niego na grobie Potockiej, Pielgrzym Rewicza konkretyzuje te słowa:

„О, если б и меня с тобой похоронили” (O, gdyby pochowano mnie z tobą). Podobnie w ostatniej tercynie, gdy poeta, składając pieśń dla zmarłej, ma też zanucić ją dla lirycznego „ja”. W tłumaczeniu mowa jest o piosence nie **dla**, ale **o** „ja” lirycznym: „споет и **обо** мне”.

Jak widzimy, transformacje, w tym modyfikacje semantycznej płaszczyzny utworu, obserwowane są zarówno w przekładach dawnych, jak i w najnowszych. Inna okazuje się jednak ich przyczyna. O ile romantyczni poeci-tłumacze traktowali oryginał jako materiał służący budowie własnej wizji poetyckiej, czego rezultatem były odnotowane zmiany, o tyle w pracach współczesnych translatorów zmiany bardzo często stają się wynikiem dążenia do zachowania gatunkowej formy sonetu lub układu rymów, a także próbą przybliżenia mickiewiczowskiego tekstu dzisiejszemu rosyjskiemu czytelnikowi (poprzez aktualizację).

Z drugiej jednak strony w najnowszych tłumaczeniach zaznacza się wyraźne ukierunkowanie na patetyzację pozwalającą odczuwać przełożony tekst jako pochodzący z innej epoki. Temu celowi służą wykorzystywane przez dwudziestowiecznych translatorów (także z początku XX stulecia) formy archaiczne, w niektórych przypadkach starocerkiewnosłowianizmy, takie jak: *челн*, *перси*, *дитя*, *перлы*, *узреть*, *око*, a nie: *лодка*, *грудь*, *ребенок*, *жемчуг*, *увидеть*, *глаз*. Archaizmów takich jest niewiele, jednak razem z charakterystycznymi poetyckimi określeniami, jak choćby: *небесный свод*, *нога ступала*, *прах смиренный*, współtworzą wrażenie oddalenia w czasie, odpowiadające także romantycznej stylistyce Mickiewicza.

Zauważmy tu, że niektóre stosowane przez polskiego poetę archaizmy pozostawiono w rosyjskich wersjach *Sonetów*, na przykład prawie wszyscy rosyjscy tłumacze (dziewiętnastowieczni i współcześni) pozostawili w swoich wariantach *Czatyrdahu* słowo „drogman” – *драгоман*, oznaczające tłumacza, pośrednika („Między światem i niebem jak drogman stworzenia”). Wyjątkiem jest propozycja Władysława Chodasiewicza z początku XX wieku, w której pojawiło się archaiczne dziś słowo *толмач*.

Nasze rozważania dotyczące przekładów współczesnych nie mogą jednak koncentrować się wyłącznie na płaszczyźnie seman-

tycznej i stylistycznej, nie wolno nam pomijać problematyki formy. Wspominaliśmy już o dążeniu przeładowców do zachowania formy sonetu, co przyczynia się do pewnych zmian w płaszczyźnie leksykalno-semantycznej. Wszystkie tłumaczenia pochodzące z wieku XX oraz prace najnowsze odwzorowują tę formę wiersza. Jednak podobnie jak w przypadku propozycji wcześniejszych nie jest to równoznaczne z odtworzeniem mickiewiczowskiego trzynastozgłoskowca. Wiersz rosyjski przybiera formę sześciostopowego jambu, co dzięki przeplatającym się wersom liczącym 12 (rym męski) i 13 (rym żeński i hiperkataleksa) sylab zbliża rytmikę przekładu do melodyki oryginału. Nie stanowi jednak kopii pierwowzoru. Możliwe więc, że cytowany wczesniej Eppel [Эпель, 2003] miał rację, mówiąc o niedoskonałości rosyjskich tłumaczeń.

3.

Ostatnie, na co warto zwrócić uwagę, to pewna charakterystyczna cecha przekładów Rewicza. Poza wspomnianą już tendencją do aktualizacji języka (choć z jednoczesną poetyzacją pozwalającą zachować skojarzenia z epoką powstania *Sonetów*) jest to wielość powtórzeń i nagromadzeń pewnych głosek, a także powtórzenia słów:

Ałuszta w nocy	**Пут**ники **гля**дят во мрак **пугл**иво
Stepy Akermańskie	**Ск**возь поводок цветов по зелени плывет, **С**кользит меж рифами **багр**яного **бурь**яна; Одна **зв**езда **вз**ошла! Нет! Это **св**ет **св**ой льет Над **сер**ебром Дне**стр**а **св**етильник Акермана…; **Я слышу** – мотылек едва **кол**ышет **кол**ос **Я слышу**, как **зм**ея по **за**рослям пол**з**ает
Cisza morska	Ко**лы**шет вымпе**лы ле**нивый ветерок Волна вздымает грудь, **сверк**ает, **сереб**рится, Как нареченная, которой **с**частье **сн**ится, Она **сл**егка вздохнет, и **сн**ова **сон** глубок (…) На мачтах **свер**нуты **по**лотна **па**русов

Żegluga	За **шквал**ом **шквал**
Widok gór ze stepów Kozłowa	Аллах ли там воздвиг **гран**итную **гром**аду (…) Иль дивы из камней на**гром**оздили вал
Bajdary	Как за **волн**ой **волн**а, бегут передо мной…; И **под пок**ровом тьмы **по**мерк **пр**остор земной…;

Sprawia to, że tekst Rewicza w zależności od rodzaju powtarzających się dźwięków staje się bardziej ekspresywny (***сверк**ает*, ***сереб**рится*; ***гран**итную **гром**аду*), eksponuje pewne cechy opisywanego zjawiska (***багр**яные **бурь**яны* ‘purpurowe burzany’) lub też wprowadza do wypowiedzi płynną, spokojną melodię (***кол**ышет **кол**ос*; ***сн**ова **сон***).

Na tle wcześniejszych tłumaczeń cyklu liryków Mickiewicza ta propozycja zdaje się nowatorska. Aktualizuje ona dziewiętnastowieczny tekst, czyniąc go bardziej dostępnym dla potencjalnego współczesnego rosyjskiego czytelnika, a zarazem nie odziera go z romantycznej poetyki. Ponadto odkrywa ona nowe możliwości uzyskiwania w przekładzie *Sonetów krymskich* wyrazu poetyckiego.

Bibliografia

Эпель, А. (2003), w: Калашникова, Е. „Перевод – многообразное свидание с непредсказуемыми роскошествами”, [on-line] http://old.russ.ru/krug/20030319_kalash.html – 20.12.2008.

Grosbart, Z. (1988), „Piotra Wiaziemskiego przekład *Sonetów* Mickiewicza w świetle metody translatorskiej i poglądów literackich tłumacza”, w: Kucharska, E. (red.), *Literatura rosyjska i jej związki międzynarodowe. Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Naukowej*, Wydawnictwa Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin, s. 251-263.

Mickiewicz, A. (1826), *Sonety krymskie*, [on-line] http://www.prus.pl/krym/sonetykrymskie.html – 20.12.2008.

Мицкевич, А. (1826), *Крымские сонеты*, [on-line] http://www.crimea.krasivoe.ru/literaturnyj_krym/poety_o_kryme/adam_mickevich – 20.12.2008.

Великодная, И. (2004), „Петр Андреевич Вяземский – переводчик «Крымских сонетов» Адама Мицкевича”, 1, *Toronto Slavic Quartely. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies*, 10, Toronto [on-line]
http://www.utoronto.ca/tsq/10/velikodnaya10.shtml – 20.12.2008.
Вяземский, П. (1984), *Эстетика и литературная критика*, Искусство, Москва.

Piotr Sawicki
Uniwersytet Wrocławski

Zagadka „fujarki ze srebra”

Pieśni hiszpańskie Edwarda Porębowicza – od spolszczenia do oryginału

Słowa kluczowe: folklor europejski, ludowa pieśń hiszpańska, coplas, seguidillas, przekład a adaptacja, oryginał jako surowiec, antologia Porębowicza.

Summary:
A hundred years after the first edition of Edward Porębowicz's "Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie" (1909), the author of the article finds about three quarters of the original „Spanish chants" and compares 60 selected texts with their Polonized versions. The reading of both versions as parallel texts confirms the high opinion of the poetic talent of this prominent European folklore expert, proving that he was an artist rather than simply a poetry translator. The original text is to him a source material, which he processes and dignifies. The effects of this processing are diverse. Alongside miniature masterpieces, such as Porebowicz's seguidillas, we find (especially in coplas, the most abundant in his collection) strophes of folk character, typical for the „Young Poland" movement. They sound familiar to a Polish reader, but lose their southern character and emotional restraint in their expression of sentiments and experiences. Those Spanish folk song does not shine with their own but with reflected light, and sometimes become

obscene or, to say the least, suggestive – raising unnecessary erotic connotations (as in Polish translation of „relicario de plata", „the silver flute").

Keywords: European folklore, Spanish folk song, coplas, seguidillas, translation and adaptation, original text as a source material, Porębowicz's anthology

Resumen:
En el centenario de la primera publicación de las *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie* de Edward Porębowicz [1909], el autor del presente artículo coteja 60 muestras de textos, las cuales han sido seleccionadas junto a sus versiones polacas, tras haber encontrado aproximadamente tres cuartas partes de las "Canciones españolas" originales que integran la famosa antología. Una lectura paralela de ambas versiones confirma las opiniones sobre la maestría poética de ese destacado conocedor del folklore europeo, aunque ello obliga también a apreciarlo no sólo como a un traductor de poesía sino como a un artista de la palabra, el cual en su taller somete el original, cuan materia prima, a un tratamiento perfeccionador, lo que produce unos resultados bastante diversificados. Además de las obras maestras en miniatura, tales como son las seguidillas de Porębowicz, aparecen también estribillos (principalmente en las coplas, que son las más numerosas en dicha recopilación), adquiriendo los rasgos populares típicos del movimiento modernista de la Joven Polonia. Por ello suenan familiares para el oído polaco, aunque pierden su ambiente meridional, así como la continencia a la hora de expresar vivencias íntimas. De esta manera, no es el resplandor original de la canción popular española lo que brilla, sino el reflejo de su luz. Además, en ocasiones se roza lo verde o, por lo menos, la ambigüedad, lo que causa innecesarias asociaciones de naturaleza erótica (como es el caso del "pito plateado" en el título de nuestro artículo, giro que sustituye en polaco al "relicario de plata" en la versión española).

Palabras clave: folklore europeo, canción popular española, coplas, seguidillas, traducción frente a adaptación, original como materia prima, antología de Porębowicz.

Wprowadzenie

„Fujarka ze srebra / W mem łonie się kryje” – ten zagadkowy dwuwiersz, nieodparcie nasuwający skojarzenia wiadomej natury, zrodzić musi u współczesnego czytelnika dość oczywiste w tym kontekście pytanie o brzmienie oryginału. Czy podmiot liryczny hiszpańskiej *copli* operował aluzjami erotycznymi, skrywając fujarkę w… „łonie”? A może nie chodziło mu ani o „fujarkę” ani też o „łono”? Autor spolszczeń[1] odpowiedzi na te wątpliwości nam nie ułatwia, umieszczając cytowaną tu strofkę w numerowanym od 1 do 12 bloku opatrzonym adnotacją „Z ustnego źródła” [Porębowicz, 1909: 159-161]. Spróbujmy jednak – mówiąc obrazowo – wyprowadzić „fujarkę” z „łona”, by komplementując tłumacza, dowiedzieć się (a to przecież chyba podstawa każdej oceny działalności translatorskiej?), jak zwerbalizowany był przekaz oryginalny. Kopia mistrza może okazać się dziełem mistrzowskim, ale to jednak wciąż nie oryginał.

W stulecie pierwszego wydania *Pieśni ludowych*... Edwarda Porębowicza, których znaczącą częścią są *Pieśni hiszpańskie*[2], wolno – a nawet należy – przywrócić im wreszcie pierwotny blask, zestawiając oryginały ze spolszczeniami. Ideałem byłoby pełne, dwujęzyczne wydanie całości; pracę zmierzającą w tym kierunku ktoś jednak winien zainaugurować. Zatem – do dzieła!

Drogowskazy

„Bibliografia pieśni ludowych”, podsumowująca część wstępną wydanej w 1909 roku książki, w części zatytułowanej „Hiszpańskie” zawiera skrótowo ujęte zapisy, rejestrujące wykorzystane przez

---

[1] Pierwotny zapis na stronie tytułowej *Pieśni ludowych celtyckich, germańskich, romańskich*: „spolszczył Edward Porębowicz”, zastąpiony został w wydaniu z roku 1959 przez „opracował Edward Porębowicz”.

[2] Zajmują one 21 stron wydania pierwotnego (s. 149-169); we wznowieniu są to s. 267-288.

tłumacza źródła. Tytuły wraz z miejscem i rokiem wydania poszczególnych antologii poprzedzają następujące nazwiska bądź pseudonimy badaczy hiszpańskiego folkloru:

„Preciso D." (czyli Don Preciso; chodzi o żyjącego w latach 1756-1826 muzykologa i gitarzysty baskijskiego Juana Antonia Zamácola),
„Lafuente y Alcantara" (Emilio Lafuente y Alcántara, etnograf, członek Real Academia de la Historia),
„Machado y Alvarez" (Antonio Machado y Álvarez, folklorysta, znany pod pseudonimem „Demófilo", ojciec poetów Manuela i Antonia Machadów),
„Marin Fr.R." (czyli Francisco Rodríguez – „R." to nie inicjał drugiego imienia, tylko pierwsza litera nazwiska! – Marín, zasłużony kolekcjoner pieśni ludu hiszpańskiego, zebranych przezeń w pięciotomowej antologii tematycznej).

Jak widzimy[3], w roli bibliografa pionier polskiej romanistyki niespecjalnie się sprawdził; drogowskazy, jakie pozostawił swym czytelnikom, sporządził – i podawał do druku – niczym podręczne notatki. Przytoczony tu wykaz źródeł jest w dodatku niekompletny: zestaw *coplas* otwierają ponumerowane odsyłacze do kolejnego opracowania, w ogóle pominiętego w bibliografii, a zasygnalizowanego jako „Fouquier, Ch. pop. esp. nr 1" [Porębowicz, 1909: 151]. Tym razem chodzi o badacza francuskiego Achille'a Fouquiera i jego komentowaną, dwujęzyczną antologię *Chants populaires espagnols*… [1882], z którą nasz autor mógł się zapoznać podczas dłuższych pobytów we Francji w latach 1885-1887 (Montpellier) bądź 1893-1896 (kiedy to pełnił funkcję bibliotekarza w stacji naukowej Akademii Umiejętności i uzupełniał swą wiedzę romanistyczną niezbędną do uzyskania habilitacji). Wtedy najprawdopodobniej przekładał po raz pierwszy hiszpańską ludową poezję, dysponując zebranymi przez Fouquiera tekstami i ich wersją francuską. Gdy swą własną antologię przygoto-

[3] [Zob. Porębowicz, 1909: XXXVI-XXXVII; 1959: 30]. W edycji powojennej jej redaktor Wiesław Myśliwski niczego w tych zapisach nie skorygował; pojawiły się natomiast błędy drukarskie („Alverez" zamiast „Alvarez" – czy raczej „Álvarez").

wywał do druku, źródło to w bibliografii przeoczył, choć podawał je przy poszczególnych strofkach tak *coplas* (nr 1-13), jak i *seguidillas* (14 i 15). Oznaczenia te nie odsyłają do konkretnych stron, jest to robocza numeracja tekstów przejętych za Fouquierem. W wypadku pozostałych kilku źródeł bywa różnie – tłumacz albo podaje tom i stronę (nie zawsze ściśle), albo operuje prowizoryczną numeracją kartek, na których – jak się wolno domyślać – zapisywał interesujące go jako badacza folkloru oryginały.

Dotrzeć do tych ostatnich było w zarysowanych wyżej warunkach wyjątkowo trudno; czasami się to powiodło, czasami (przynajmniej na razie) – nie.

De lo bueno, lo mejor – czyli wybór własny

Zestaw *Pieśni hiszpańskich* składa się z trzech części: *Coplas* (tych jest najwięcej, bo aż 64), *Seguidillas* (18) i *Seguidillas con estribillo* (16), czyli w sumie – z blisko stu miniaturowych klejnotów hiszpańskiego folkloru słowno-muzycznego. Jak nas objaśnia w *Przedmowie* do antologii jej autor,

> Poezja hiszpańska używa asonansy [hiszp. *asonancia* ‘rodzaj żeński’], tj. niepełnego rymu; najpospolitsze jej strofy zwą się *coplas* i *seguidillas*. *Copla* składa się z czterech wierszy: 8a 8b 8c 8B, gdzie b i B oznaczają rym asonansowy. *Seguidilla* składa się z 4 wierszy: 7a 5b 7c 5B. *Seguidilla con estribillo*, tj. ze „strzemieniem”, czyli rodzajem cody: 7a 7b 7c 5B 5d 7e 5d [Porębowicz, 1959: 17].

Dodajmy uzupełniająco, że *seguidillas* – w obu wariantach (ten drugi bywa też określany jako *seguidilla compuesta* lub *con bordón*, czyli ‘z refrenem’, dosł. ‘z laską’) – reprezentują poezję lżejszego kalibru, o prześmiewczym czy wręcz satyrycznym tonie[4]. Zarówno popularne i wszechobecne *coplas*, jak też ich specyficzna odmiana,

[4] Zob. hasło „seguidilla” w: [Álvarez Barrientos, Rodríguez Sánchez de León, 1997: 297-298].

czyli *seguidillas*, przeznaczone są do śpiewania – z akompaniamentem gitary, kastanietów, *palmas* 'rytmicznego klaskania', *panderetas* 'tamburynu' itp. Jak to ujął w często przytaczanym czterowierszu Manuel Machado: *Hasta que el pueblo las canta / las coplas, coplas son; y cuando las canta el pueblo / ya nadie sabe el autor*[5]. W świetle tych słów przeznaczone do indywidualnej lektury (czy choćby recytacji) *Pieśni hiszpańskie* Porębowicza *coplami* być przestają; o tyle bardziej, o ile są jedynie przeróbkami, imitacjami oryginałów ubranymi w inną, nową szatę słowną. Ich współtwórcą staje się bowiem sam adaptator, podczas gdy z natury rzeczy winny pozostać anonimowe. To tylko wstępne spostrzeżenie, samemu procesowi twórczemu – na wybranych przykładach – przyjrzymy się później.

Spośród 98 zebranych w antologii utworów, których pierwotny kształt wyrażony został w hiszpańszczyźnie, udało się nam dotąd odnaleźć 77. W naszym obecnym wyborze znalazło się 38 *copli*, 12 *seguidilli* i 10 *seguidilli con estribillo*; razem – 60 przykładów tekstowych (ponumerowanych poniżej „porębowiczowskim" sposobem). Opuszczono część strofek o tematyce religijnej, teksty zawierające myśli banalne, wyrażone potocznym językiem, mniej udane artystycznie czy po prostu repetytywne. Czasami jednak to, co banalne i oczywiste w oryginale, nabierało blasku w autorskiej wersji adaptatora, stawało się świeże, dowcipne, zgrabne – po prostu piękne[6]; bywało też i odwrotnie: hiszpańska *gracia*, odcienie i niuanse ludowej obrazowości mieszkańców Południa gdzieś się w drodze na Północ ulatniały, z różnych zresztą powodów. Efekty zabiegów translatorskich znawcy i miłośnika europejskiego folkloru każdy z czytelników

---

[5] Zob. hasło „copla" w: [Ayuso de Vicente, García Gallarín, Soleno Santos, 1990: 80-81].

[6] „Entuzjazm (…) dla poezji ludowej, który od lat najmłodszych bił z pism Porębowicza, jeśli nawet miał go zatrzymać na manowcach wątpliwych teorii, uznany być musi za prawdziwie *felix culpa*. Jemu przecież zawdzięczamy tom *Pieśni ludowych* (…), najpiękniejszą może książkę poety" – pisał w „Przedmowie" do wyboru *Studiów literackich* pioniera polskiej romanistyki Mieczysław Brahmer [Brahmer, 1951: 9].

tego tomu *Studiów Iberystycznych* sam zresztą może ocenić, wedle własnych kryteriów i własnego gustu. A *de gustibus*, jak wiadomo…

„Lud to urodzony artysta”

Porębowiczowskie rozumienie twórczości artystycznej szczególną rolę w dziejach literatury przypisywało ludowi, który – jak to ujmował w „Przedmowie” do swej antologii – „posiadał i jeszcze dziś posiada najwyższe przywileje społeczeństwa: jest twórcą i jest artystą”. „Nie dość na tym – dodawał – lud to urodzony artysta”, gdyż odczuwa, uzmysławia sobie i wyraża to, co w duszy ludzkiej pierwotne; robi to niejednokrotnie lepiej niż „człowiek oświecony”, w którym „dziecięcą wrażliwość zatarła kultura” [Porębowicz, 1959: 7-8]. Stąd też poezja ludowa „powinna stać na czele wszelkich dziejów literatury”, winna być „miarą i sprawdzianem swojskości poetów narodowych”, którzy mogą z niej dla siebie „zaczerpnąć świeżego, życiodajnego oddechu” [Porębowicz, 1959: 13].

Przenosząc te ogólne refleksje na teren poszczególnych kultur i języków europejskich, badacz zwraca uwagę na różnice, jakie je dzielą. W Skandynawii przeważa epika, podobnie jest w poezji szkockiej i angielskiej („przeważnie balladycznej”). Epika niemiecka jest „łagodnie wzruszająca”, liryka – uczuciowa i czuła. W pieśni francuskiej „żywioł epicki zlewa się zazwyczaj z uczuciowym”. Potem już krajobraz ludowej wyobraźni nabiera nowych barw i odcieni, gdyż „im dalej na Południe, tym skąpsza pieśń epiczna”, wreszcie „wszystko (…) zagarnia liryka”. Coraz widoczniejsze jest też „wydelikacenie smaku”; „liryka włoska, a jeszcze bardziej hiszpańska – to wykwit najprzedniejszy, najdelikatniejszy wyobraźni prawie cieplarnianej” [Porębowicz, 1959: 13-16].

Autor tych słów ze szczególną atencją charakteryzuje rdzenną twórczość Hiszpanów, podkreślając zarówno skrajności iberyjskiego charakteru („Hiszpan raz namiętny aż do dzikości, raz dworny i po pańsku wykwintny”), jak też wysoką kulturę literacką zapirenejskiego ludu, który „zna doskonale swoich wielkich pisarzy”, zna też

„romanse starohiszpańskie [*romances*, czyli raczej romance – przyp. P.S.]". Zwłaszcza barok literacki – ciągnie dalej – „wycisnął na tej pieśni piętno znamienne". Twórcy *coplas* i *seguidillas* szukają „konceptu i puenty", lubują się w kunsztownych figurach retorycznych; ich ulubione środki stylistyczne to wyszukane przenośnie, antytezy, hiperbole, alegorie. Podając stosowne przykłady (s. 8 i 17 *Przedmowy*), przy jednej z *seguidillas con estribillo* nie kryje swego zachwytu: „Rzecz prawie nie do uwierzenia, aby ludową mogła być strofa następująca: (…)" [Porębowicz, 1959: 16-17]. Tu przytacza własną wersję oryginału (w naszym wyborze – nr 52), niestety niedopracowaną (powtarzające się „gore", zamiast asonansu *grave*/*arde*), operującą antytezami rodem (na polskim gruncie) z Morsztyna (por. tegoż „Mróz gorejący, a ogień lodowy"[7]).

Przy całym szacunku dla kunsztu poetyckiego wybitnego tłumacza, jego erudycji i inwencji słownej nie sposób nie uznać, że europejska „pieśń gminna" w Porębowiczowskim podaniu promieniuje światłem odbitym. Rozsmakowując się w jej pięknościach[8], zerknijmy także – sto lat później – do oryginałów.

Zachwyt i wątpliwości. Porębowicz – tłumacz czy twórca?

Zwiastunem *Pieśni ludowych...* były, począwszy od roku 1901, cykle ballad skandynawskich, angielskich i szkockich, niemieckich

[7] Zob. hasło „Oksymoron" w: [Głowiński, 1988: 325]; zawiera ono jako przykład fragmenty barokowego erotyku Andrzeja Morsztyna.

[8] „Poezja gminna" ludów romańskich była przedmiotem serii odczytów Porębowicza ogłoszonych w krakowskim *Świecie* w roku 1892 (przedruk w *Studiach literackich*). W części poświęconej liryce hiszpańskiej, „jeszcze subtelniejszej i artystyczniejszej" niż włoska, czytamy, że „kult kobiety, jaki tam do dziś dnia panuje, ubrał ją w najwykwintniejsze puchy miłości i rycerskości". Dalej następuje szczegółowy rozbiór wybranych *copli* i *seguidilli*, pełnych nawiązań do kultystycznej retoryki Góngory i Calderona, którzy na owoce wyobraźni rodzimego ludu spoglądaliby nieraz „z zazdrością artystów" [zob. Porębowicz, 1951: 33-38].

i szwajcarskich, wreszcie romańskich (francuskie, prowansalskie, katalońskie, włoskie), ogłaszanych na łamach *Chimery*, wychodzącego w Warszawie organu polskich modernistów, z którym lwowski romanista stale współpracował[9]. Budziły one już wówczas zachwyt czytelników, któremu bodaj najpełniej dał po latach wyraz Wacław Borowy (skądinąd były student Porębowicza[10]) w poświęconym mu studium, zwracając uwagę na fakt, iż „poeci [ludowi!], których tłumaczy (…) przemawiają głosem, którego się nie myli z innymi”. I dalej: „Nie pisałbym o tem, gdybym nie wiedział, że byłem tylko jednym z wielu, którzy taki sam dług wdzięczności wobec poety zaciągnęli” [Borowy, 1934: 230]. Zauważmy, jak pod piórem doświadczonego historyka literatury tłumacz poezji niepostrzeżenie przekształcił się w poetę-tłumacza, a więc w istocie w twórcę, który pochodzący z kilkunastu zróżnicowanych językowo regionów Europy materiał zamienia w dzieło własne, niczym jubiler wytwarzający ze szlachetnego kruszcu ozdobny klejnot. Jest w tym procederze coś w samym założeniu niebezpiecznego (choć oczywiście dopuszczalnego): oryginał znika z pola widzenia czy wręcz przestaje się liczyć, to jedynie surowiec, przekształcany w gotowy produkt w warsztacie rzemieślnika-artysty. Punktem odniesienia, swoistą „marką” handlową, jest ten ostatni i do niego, tylko do niego, odnosić się będą pochwały, jakich – szukając inspiracji dla samych siebie – nie szczędzą „balladom Porębowicza” poeci polscy tej miary, co Bolesław Leśmian, Józef Czechowicz, a współcześnie Czesław Miłosz [Kłapacz, 2004: 63]. Recenzujący we lwowskim czasopiśmie etnograficznym *Lud*[11] świeżo wydany tom *Pieśni...* jego przyszły (od 1910 roku) redaktor Adam Fischer zamyka swe kilkunastrostronicowe omówienie książki słowami zdumienia

---

[9] [Zob. Kłapacz, 2004: 60-62]. Dziękuję autorce tej niepublikowanej pracy magisterskiej za łaskawe udostępnienie mi maszynopisu i recenzji pióra profesorów Franciszka Ziejki i Mariana Stali.

[10] „(…) przypominam sobie te śliczne godziny w sali XIII-tej dawnego gmachu Uniwersytetu Lwowskiego, z drobną postacią schylonego nad skryptem szaro ubranego profesora” [Borowy, 1934: 261].

[11] Zob. hasło „Lud” w: [*Literatura polska XX wieku*, 2000: 391].

nad tym, że „Porębowicz nie tylko oddał myśl każdą, (…) do formy odpowiedniej nagiąć się umiał, (…) piękna nie uronił", przy czym „płynie tu wszystko gładko, jasno i dokładnie, jak w dziele własnem [podkreślenie – P.S.], wszystko zestrojone w jeden zasadniczy ludowy ton, doskonale uchwycony" [Fischer, 1909: 19]. „Dzieło własne", „jeden ludowy ton" – czy nie brzmi to trochę niepokojąco, trącąc swoistym paneuropeizmem, który zatraca lokalne odrębności, specyfikę różnych kultur, ich odmiany i odcienie, barwy i półtony, tak przecież odmienne u ludów celtyckich, germańskich, romańskich? Czy wszystko, co najwartościowsze w europejskim folklorze, da się sprowadzić do wspólnego mianownika, nawet jeśli finalny efekt uznany zostanie za kongenialny, a przynajmniej – jedyny w swoim rodzaju i, na polskim gruncie, dotąd nieprześcigniony?

Tak czy inaczej, mimo nasuwających się nam wątpliwości, powtórzyć wypada – za autorem sylwetki Edwarda Porębowicza w *Obrazie literatury polskiej XIX i XX wieku* – że był on „tłumaczem znakomitym i wszechstronnym", otwierającym swą działalnością translatorską, obejmującą wszystkie ważniejsze języki zachodniej Europy, „nowe horyzonty literackie", a w szczególności dawał podnietę do „synkretyzmu kulturowego modernizmu". Przy czym „najbardziej wzbogaciły świadomość literacką, i to nie tylko owego okresu, przekłady Porębowicza z poezji ludowej". Jako tłumacz tej poezji operował językiem, który „ukształtował się (…) na staropolszczyźnie i języku ludowym, a może przede wszystkim na języku Mickiewicza, stąd zwięzła obrazowość jego tłumaczeń". W konkluzji cytowany tu Jan Prokop stwierdza, odnosząc się do folkloru narodów zachodnioeuropejskich, a także poezji trubadurów prowansalskich i dorobku duchowego wielkich postaci późnego średniowiecza (jak Franciszek z Asyżu i Dante), że to, co było u nas „egzotyką znaną co najwyżej powierzchownie", po Porębowiczu znalazło się na trwałe w polskiej świadomości kulturalnej [Prokop, 1977: 257-259].

Spolszczenie *Pieśni hiszpańskich* – ocena i komentarze

Ocena, nie „oceny”, bo będzie tylko jedna, przywołanego już tu współpracownika kwartalnika *Lud*, etnografa i ludoznawcy Adama Fischera. Dokonując w swym *Ludowym piosenniku Porębowicza* szczegółowego, krytycznego rozbioru poszczególnych grup „pieśnioksięgu” lwowskiego profesora, tłumacza i poety, w odniesieniu do „dziedziny hiszpańskiej” pisze on co następuje:

> Uderza nas natura niezwykle wrażliwa, ognista, namiętna, a jednak dworna i wykwintna, pieśni te pełne konceptu i pointy, pełne retorycznych figur, przedziwnie kunsztownych, prawdziwie barokowych, a mimo to nie są one czczą formą, lecz pełne uczuć płomiennych, melodyi słodkich i bujnych obrazów. A tłómacz nie szczędził nam tych drobnych klejnocików liryki ludowej i sypnął całą ich garść, tak że olśnił prawie; przeważnie są te małe liryczne *coplas*, w zasadniczym temacie swym mało różne, a tylko w szczegółach subtelnie i genialnie odmienne. Stąd bardzo trudno wybrać je i ułożyć tak, aby wiele piękna nie uszło uwagi czytelnika z powodu przytępienia wrażliwości na wyszukane „*concetos*” [poprawnie: *conceptos*]. Układ Porębowicza jest prawie bez zarzutu. Ale bezwzględnie wszystkim muszą się podobać *seguidille*, małe i subtelne strzały dowcipu. A wszystko obraca się w tych strofach okół miłosnej i melancholijnej tęsknoty, atmosfera przesycona wonią róż, gwoździków i jaśminów, śpiewem słowika i westchnieniami zakochanych. A nie jest to jakaś konwencyonalna czułość; owszem czuć tu wielką pierwotną siłę i świeżość uczuć, ubraną w błyszczącą, dźwięczną formę z niewysłowionym wdziękiem i z niepoślednim genialnym pomysłem [Fischer, 1909: 18-19].

Pozostawiając na uboczu kwiecisty język i młodopolską, pełną płomiennych uniesień retorykę tego tekstu, zauważmy owo powtórzone „prawie” przy ocenie *coplas* („olśnił prawie”, układ „prawie bez zarzutu”). Zwróćmy też uwagę na brak – w odczuciu krytyka – konwencjonalnej czułości w owych ludowych strofkach; przez barierę języka przebiła się „pierwotna siła i świeżość uczuć”, a ich polska forma zachowała dźwięczność, pomysłowość i „niewysłowiony

wdzięk" (które, jak się mógł recenzent domyślać, cechowały oryginał). Czy jest tak rzeczywiście, a jeśli tak, to czy zawsze – w naszej dwujęzycznej antologii każdy czytelnik znający język Cervantesa sprawdzić może. Niech wolno będzie i nam swoje trzy grosze na koniec wtrącić. Co jednak wydaje się oczywiste, to fakt, iż praktyka przekładowa Porębowicza zgodna jest tu z jego teoretycznymi założeniami, wyrażanymi wielokrotnie przy krytycznym komentowaniu cudzych przekładów poetyckich, publikowanych w owych latach i na ogół mało satysfakcjonujących surowego czytelnika, jakim był lwowski filolog.

Rekonstruując warsztat translatologiczny Porębowicza w swej „prawdziwie odkrywczej" (jak ją określa prof. Franciszek Ziejka) rozprawie magisterskiej[12], studentka UJ Ewelina Kłapacz zauważyła, że istoty dobrego tłumaczenia nie wiązał on z „niewolniczą wiernością wobec litery słowa, z jego dosłowną interpretacją", uznając, iż nie ma nic gorszego niż tłumaczenia wymuszone postulatem wierności, okradające dzieło z całego jego piękna [Kłapacz, 2004: 99]. Powstający wówczas przekład, jak pisał w roku 1891, „musi być słaby, blady, okaleczony, niezgrabny, z widocznymi kroplami potu na przywleczonych gwałtem rymach". A winien być „rodzajem transpozycji, która ma (…) odtworzyć jego [dzieła – przyp. P.S.] nastrój", wywołać „wrażenie artystyczne, co do charakteru i siły równoważne z oryginałem" – co oczywiście „da się urzeczywistnić tylko w przybliżeniu". Świadomy tych ograniczeń wyznawał: „nie jestem czarodziejem, aby tu zawiesić andaluzyjskie turkusowe niebo i kazać błyszczeć Rodanowi wśród bujnych traw Kamargii" [Porębowicz, 1951: 16], ale traktował przekład jako „przedmiot sztuki, jak portret lub transkrypcja muzyczna" [Kłapacz, 2004: 98]. Twierdzeniom swym nadał kształt następującego modelu: „Ideał przekładu nie polega więc na tym, aby wyraz zastępować wyrazem, ale wrażenie wrażeniem" [Kłapacz, 2004: 98; wypowiedź z roku 1885].

---

[12] Cytujemy za entuzjastyczną recenzją tejże (prof. Ziejka był promotorem rozprawy).

Na ile te teorie (Franciszek Ziejka nazywa je „muzyczną definicją przekładu”) potwierdziły się w praktyce, pokazuje – również na zasadzie *pars pro toto* – dwujęzyczny wybór *Pieśni hiszpańskich*, w którym częstokroć, by sparafrazować słowa Porębowicza z oceny kolejnego przekładu poetyckiego [Kłapacz, 2004: 102], on sam, jako tłumacz, „tworzy z siebie, bujnie, śmiało”, dążąc do transkrypcji muzycznej oryginału, co było jego stałym marzeniem: „niech w nim [przekładzie] będą te same, na jotę nie zmienione tony” [Kłapacz, 2004: 91; słowa z roku 1885]. A jak dobrze wiedzą Francuzi, *c'est le ton qui fait la chanson*.

Równoległa lektura przytoczonych niżej *coplas* zdaje się w pełni potwierdzać intuicyjną ocenę nieznającego hiszpańskich oryginałów Fischera: ich spolszczenia są „prawie” idealne; zachwycają osiągniętym wrażeniem finalnym, efektem niewymuszonej naturalności i świeżości brzmienia, harmonią doskonale zestrojonej szaty słownej, choć często odmiennej od oryginału. Modyfikacje pierwotnych, rdzennie hiszpańskich zwrotów (nr 13: *La madre que te parió*) czy pojedynczych określeń (nr 13: *bella serrana*, po polsku jedynie „tyś”; nr 23: *cuerpo tan gitano* – „ciało urodziwe” itd.) wydają się na ogół uzasadnione, podyktowane bądź to koniecznością zachowania asonansu, bądź chęcią osiągnięcia pełnego rymu, bądź wreszcie – nieprzystawalnością realiów tak odległych od siebie krain geograficznych i zamieszkujących je narodów. *Gitana* (‘Cyganka’, a także dziewczę o „cygańskiej” urodzie) jest u Porębowicza po prostu „dziewczyną” (nr 27), ale już bliska jej znaczeniowo *morena* to albo „dziewczyna” (nr 31), albo „czarnobrewka” (nr 10) bądź „czarniawa” (nr 32); niestety pieszczotliwy *morenito* (nr 47, zatem chodzi o *seguidillę*) to tylko swojski, anachronicznie dziś brzmiący „chłopczyna” (choć strofka ta dziś jeszcze bawi szczerością dziewczęcego wyznania o „buziaku słodkim”; w oryginale *miel en la boca*). Z kwiatami i owocami z iberyjskich ogrodów tłumacz zwykle sobie radził, nieco jedynie cieniując słowa, by zadośćuczynić wymogom metryki i rytmu. I tak *rosas* przekształcają się w „kwiecie różane” (nr 4), *clavel* w „złote ostróżki” (co wykwitły z ciernia, potrąconego „końcem

nóżki", nr 15), *azucena* została zastąpiona przez „kwiat pomarańczy" (nr 37). Polskie wersje *coplas* zaowocowały też zdrobnieniami: *madre* stała się „mateńką" (nr 13) bądź „mateczką" (nr 19), *hija* – „córeczką" (nr 16), *dientes* – „ząbkami" (nr 12, 25), *ojos* – „oczętami" (nr 18), a *nariz* – „noskiem" (nr 25).

Coplas nabierają pod piórem Porębowicza rysów swojskości; wyczuwa się w nich młodopolskie umiłowanie ludowości, zatracają przez to jednak jakąś część swego południowego klimatu, rodem spod „andaluzyjskiego turkusowego nieba". I to nie dlatego, że tłumacz nie potrafił go oddać, tylko raczej – że nie chciał. W trzyzwrotkowym opisie domniemanej reakcji chłopaka na wieść o bliskim zamążpójściu kochanej bez wzajemności dziewczyny (*coplas* 34-36) cały sztafaż poetycki wesela i pogrzebu ulega polonizacji: *la ropita del baúl* to sypane „do chusteczki ślubne dary", *cuatro velas por delante* zastępują kolejno: „śmiertelna pościel", „mary", wreszcie „ziemia i robaki" rozbierające ciało w „trumience". Ale przy tym – owe groźby porzuconego zalotnika wyrażone są po polsku tak składnie, żywo i zabawnie, że same ręce składają się do oklasków, a usta do wyrażenia podziwu dla kunsztu Poety. Gdybyśmy – co z braku miejsca jest już zupełnie niemożliwe – skomentować tu chcieli Porębowiczowskie *seguidille*, nasz zachwyt byłby wręcz nieustanny, narastający w miarę lektury tych miniaturowych arcydzieł, „subtelnych strzał dowcipu", jak je nazywa Fischer.

Cóż jednak począć z fujarką tkwiącą w łonie? Najwyższy już czas, by uporać się w końcu z ową poetycką zagadką. Jest w tej krótkiej strofce jakaś tajemnica, ale to przecież nie *misterium fidei*; zbadać ją i spróbować rozwikłać – można.

Wyprowadzenie

Zgodnie ze wstępną zapowiedzią spróbujmy zatem wyprowadzić „fujarkę" z „łona" – w przekonaniu, że nie tam jest jej miejsce.

Najpierw rzut oka na oryginał (*copla* nr 38). I pierwsza niespodzianka: brak w nim „fujarki" (czy jakiegokolwiek innego instrumen-

tu), jest za to *relicario de plata*. To oczywiście przenośnia – nie chodzi o ‘srebrny relikwiarz’ ani ‘srebrny medalik’, ale o skrytkę, w której mieści się pamięć o ukochanej. Podmiot liryczny (najwyraźniej jest to mężczyzna, jak w niemal wszystkich *coplas*[13]) nosi w sercu (*dentro de mi pecho*) pełne goryczy wspomnienia (czyli – tu przekład zbliża się do oryginału – ową „żałość, / która mnie zabije”). Tyle, aż tyle i tylko tyle, wyczytać można z tekstu hiszpańskiego.

Odłożywszy na moment „fujarkę”, zajmijmy się „łonem”. Ilekroć w ludowych pieśniach hiszpańskich pojawia się *pecho* (‘pierś’, a w przenośni ‘serce’ lub ‘dusza’), tłumacz wprowadza w to miejsce „łono”: „w pośrodku mojego łona / szklany stolik się rozkłada” (nr 28); „tym sztyletem mnie przebij do środka łona” (nr 43; ostatnie trzy słowa dodane, by uzyskać rym: łona/trafiona); „miłość ku tobie / gore w mym łonie” (nr 50). Słowo to, w sensie anatomicznym, oznaczać też może brzuch czy wnętrzności[14], a także pierś/piersi, serce bądź ramiona (stąd „przytulić do łona”), ale w zestawieniu z „fujarką” budzi skojarzenia zbyt nachalne, by je uznać za przypadkowe, zwłaszcza gdy płeć mówiącego pozostaje dla czytelnika domyślna. Czytając bądź słysząc pierwszy wers komentowanej tu *copli* (i nie znając przy tym oryginału), wyobrazi on sobie to, co anonimowemu hiszpańskiemu autorowi nigdy by nawet do głowy nie przyszło. Ale – może też nie przyszło samemu tłumaczowi? Wolno o tym powątpiewać, czytając niektóre z jego *Rymów uciesznych* [1937][15],

---

[13] Przyznał to zresztą sam tłumacz, umieszczając ową *coplę* obok dwóch innych przykładów poprzedzonych zdaniem wprowadzającym „Kochanek żali się tak:” w cytowanym już tu szkicu „Poezja gminna ludów romańskich” [Porębowicz, 1951: 36].

[14] Oprócz oczywiście swego znaczenia pierwotnego, odnoszącego się do „części pobocznej przestrzeni wstydliwej, obok kości krokowej”, a więc „łona w ciele białogłowskim” („Nie ustrzeżesz niewiasty świerzbiącego łona” w staropolskim przekładzie z Ezopa). Dalsze szczegóły w haśle „łono” w: [Linde, 1855: 657; por. Karłowicz, Kryński, Niedźwiedzki, 1952: 813-814].

[15] Ów prywatny druk („Odbito w 100 egz. jako rękopis poza handlem księgarskim”) charakteryzuje pokrótce Andrzej Biernacki w sylwetce Porębowicza skreślonej dla *PSB* [Biernacki, 1982-1983: 651-652].

choćby pewną strofkę *Pieśni o Melifilu*, o metryce bliskiej *seguidilli*[16].

Porębowicz-poeta wyczulony był na niewieście wdzięki; we fraszce *Z Jastarni* zabawnie sportretował na przykład pionierki polskiego naturyzmu[17]. W datowanym 26 sierpnia 1893 roku liście z Landeck (Lędyczka), „miejsca kąpielowego [położonego] parę godzin od Wrocławia", pisał do Józefa Korzeniowskiego o swych flirtach „wśród zieleni, która od moich czułych wycieczek pąsowieje"; list był krótki, bo „kobiety wołają mnie, chcąc się wozić po jeziorze: śpieszę więc z naostrzonym wiosłem"[18].

Wymyślając polską formę *copli* o skrytym w sercu miłosnym relikwiarzu poeta wiosło swe naostrzył, czy raczej zastrugał, stanowczo zbyt cienko. I wyszła mu… fujarka.

---

[16] „Aż się zaczęły pośród żon / Poszepty i pogwarki / Że się obniżył mężów ton, / Że zwiędły im fujarki". Całość w: [Dydym Kosturek, 1937: 7-10].

[17] „Nie masz jak Jastarni plaża: / Każda jak chce się obnaża. / Ta od góry aż do pasa, / Ta od dołu… aż do asa. / U tej jaśniej, u tej czarniej – / Nie ma plaży, jak w Jastarni" [Dydym Kosturek, 1937: 30].

[18] [Cyt. za: Kłapacz, 2004: 125].

Antologia[19]

Coplas

1.

Amar es purgatorio,
Y ser amado es el cielo.
No haber amado es el limbo,
No ser amado el infierno.

Wiedzcie, że kochać to czyściec,
A być kochanym to niebo;
Nie kochać nigdy – przedpiekle,
A nie być kochanym – piekło.

2.

Siempre que miro hacia el cielo
Las lágrimas me saltan;
No sé de qué ni por qué…
Pero lloro con el alma.

Ile razy spojrzę w niebo,
Me oczy łzami się mroczą,
Zaczynam szlochać serdecznie,
Nie wiedząc, za kim ni o co.

3.

Los cabellos de mi rubia
Se los ha robado al sol;
A mí me ha robado el alma,
La vida y el corazón.

Warkoczy blask moja luba
Ukradła w słonecznym świcie,
A we mnie ukradła duszę,
Zabrała serce i życie.

4.

Son tus ojos dos luceros,
Tu boca un clavel de mayo,
Son tus mejillas dos rosas;
Hazme dueño de ese ramo.

Twoje oczy – niezabudki,
Twe lica – kwiecie różane,
Twe usta – gwoździk majowy,
Niechże ten bukiet dostanę.

5.

Parece tu cuerpo un junco,
Tu cabeza una naranja,
Tu pecho un jardín de flores,
Donde descansa mi alma.

Twa kibić jest pniem wysmukłym,
A twa główka pomarańczą;
Twa pierś jest ogrodem kwiatów,
Które duszę moją niańczą.

---

[19] Ortografia i forma zapisu według pierwszego wydania *Pieśni ludowych*… [1909].

6.

Si me miras y te miro	Kiedy się spotkamy wzrokiem,
Los dos bajamos los ojos	Spuszczamy oczy do ziemi
Y no nos decimos nada	I nic nie mówiąc do siebie
Y nos lo decimos todo.	Wszystko sobie wyznajemy.

7.

Arrojé una mirada,	Posiałem spojrzenie,
Sembré un deseo,	Wzeszło pożądanie,
Floreció una esperanza,	Zakwitła nadzieja,
Cogí un desprecio.	Zebrałem kochanie.

8.

Cuando uno quiere a una	Jeśli ktoś pokocha ktosię,
Y esa una no le quiere,	A ona nań patrzy srodze,
Es lo mismo que encontrarse	To tak samo, jakby łysy
Un calvo en la calle un peyne.	Znalazł grzebień na swej drodze.

9.

Las mocitas de esta Corte[20]	Mają w naszej wiosce dziéwki
Son como las aceitunas,	Tę naturę co oliwki:
Que aquella que está más verde	Jedno powiem – sprawa krótka,
Suele ser la más madura.	Najdojrzalsza – zieloniutka.

10.

Los ojos de mi morena	W oczach mojej czarnobrewki
Son lo mismo que mis males:	Cała ma dola się mieści:
Grandes, como mis fatigas,	Są ogromne jak me troski,
Negros, como mis pesares.	A czarne jak me boleści.

11.

Échame, niña bonita,	Zbiorę w chustkę łezkę każdą,
Lágrimas en un pañuelo,	Która z oczu ci upadnie
Y las llevaré a Granada	I zaniosę do Granady,
Que las engarce un platero.	Złotnik je oprawi ładnie.

---

[20] Przekładając *Corte* jako „wioskę", tłumacz niestety nie zrozumiał oryginału. Słowo to oznacza „dwór" (królewski) i odnosi się ewidentnie do Madrytu, por. przypis Fouquiera: „*Corte*, la Cour, sert par extension à designer Madrid" [Kłapacz, 2004: 115].

12.

Los dientes de tu boquita	Ząbki twoje mię pojmały
Me tienen cautivo y preso;	I trzymają mię w więzieniu;
En mi vida he visto yo	Nie widziałem jako żywo
Cadenas hechas de hueso[21].	Łańcuchów kutych w kamieniu.

13.

La madre que te parió	Twoja mateńka dziewczyno
Era una rosa temprana,	Wczesną różą się rozwiła;
Y se le cayó una hoja,	Spadł jej z kwiatu jeden listek,
Que eres tú, bella serrana.	Tyś się z niego urodziła.

14.

El naranjo de tu patio	Pomarańcza w twym ogrodzie
Cuando te acercas a él,	Gdy koło niej przejdziesz z blizka,
Se desprende de sus flores	Otrząsa swe wonne kwiecie
Y te los echa a los pies.	I pod nogi tobie ciska.

15.

De la rama de un espino	Widziałem, z prostego ciernia
Vi yo salir un clavel,	Wykwitły złote ostróżki,
Porque se lo tocó mi niña	Bo go ma piękna dziewczyna
Con la puntilla del pie.	Potrąciła końcem nóżki.

16.

Un rosal cría una rosa,	Z gwoździka gwoździk się rodzi,
Una maceta un clavel,	A z róży róża majowa;
Un padre cría una hija	Lecz ojciec chowa córeczkę,
Y no sabe para quien.	Nie wie, dla kogo ją chowa.

17.

Tu frente es plaza de armas	Twe czoło jest placem broni,
Y tu nariz el cañón,	A twoje nozdrza są działem;
Y tus ojitos disparan	Kapitanowie twych oczu
Flechas a mi corazón.	Ranią mi serce postrzałem.

[21] Inny wariant oryginału: *Los dientes de tu boquita / Me tienen cautivo a mí; / En mi vida he visto yo / Cadenitas de marfil*.

18.

Tus ojos son ladrones
Que roban y hurtan;
Tus pestañas el monte
Donde se ocultan.

Twoje oczęta zbójnicy
Co rozbijają i kradną,
A twoje rzęsy są lasem,
Gdzie kryją się, ni wypadną.

19.

Una tórtola te traigo,
En el campo la cogí;
Su madre llora por ella,
Como yo lloro por ti.

Schwytałem gołąbka w polu,
Tobie dziewczyno przeznaczę;
Mateczka tak płacze za nim,
Jak ja tu za tobą płaczę.

20.

He estado en el purgatorio,
Y he visto todas las penas,
Y he visto que por querer
Ningún alma se condena.

Zaszedłem ja aż do czyśca,
Oglądałem wszystkie kary;
Widziałem, że za kochanie
Nikogo nie kładą w żary.

21.

San Antonio Portugués,
Devoto de lo perdido,
Mi amante se perdió anoche,
¡Búscamelo, santo mío!

O Antoni Portugalski,
Święty patronie od zguby!
Odkryj mi, zaklinam ciebie,
Kędy się podział mój luby?

22.

Ayer en misa mayor
Hice un pecado mortal:
Puse los ojos en ti,
Y los quité del altar[22].

Wczoraj podczas wielkiej mszy
Popełniłem ciężką winę:
Bo zdjąłem oczy z ołtarza
I patrzałem na dziewczynę.

23.

Envidia tengo a la tierra,
Y también a los gusanos
Que te tienen de comer
Ese cuerpo tan gitano.

Zaprawdę, zazdroszczę ziemi
I tym robakom szczęśliwym,
Że się w grobie karmić będą
Twojem ciałem urodziwym.

---

[22] Inny wariant oryginału: *Ayer en misa mayor / Me miraste y te reíste, / Y me pareció un sol / Cuando la cara volviste.*

24.

Átame con tu cabello	Włosem mię w alkowie
A los bancos de tu cama,	Uwiąż, ukochana;
Que aunque el cabello se rompa	Choć i włos się zerwie,
Seguro está que [no] me vaya.	Doczekam do rana.

25.

Tus ojos son dos tinteros,	Twe oczy – dwa kałamarze,
Tu nariz, pluma cortada,	Nosek – na pióro przycięty;
Tus dientes, letra menuda,	Twe ząbki – drobne litery,
Tu boca, carta cerrada.	Twoja twarz – liścik zamknięty.

26.

¿De qué te sirve llorar	I cóż ci pomoże płakać
Y dar vueltas como un loco,	I udawać szalonego
Si tú te mueres por ella	Skoro, gdy ty giniesz dla niej,
Y ella se muere por otro?	Ona ginie dla innego?

27.

Como los torillos bravos	Równe z tym byczkiem w arenie
Tienes, gitana, el arranque;	Chowasz, dziewczyno, zwyczaje:
Que no te acuerdas de mí	Myślisz o mnie tylko wtedy,
Sino cuando estoy delante.	Kiedy ci na oczach staję.

28.

Dentro de mi pecho tengo	W pośrodku mojego łona
Una mesita de cristal,	Szklany stolik się rozkłada:
Donde juegan a los naipes	Na tym stole grają w kości
Mi amor y tu falsedad.	Moja miłość i twa zdrada.

29.

De tu ventana a la mía	Gdym przejeżdżał pod twym oknem
Me tiraste un limón,	Częstowałaś mię cytryną:
El limón se cayó en el suelo	Rozkroiłem, była sucha,
El agrio en mi corazón.	Jak twoje serce, dziewczyno.

30.

Las calabazas de mayo	Mówią, że harbuz majowy
Dicen que son las tempranas,	Bardzo wczesnym zwać się może,
Y yo se las di a mi amante	A ja memu kochankowi
En abril una mañana.	Dałam go w kwietniowej porze.

31.

Hasta los árboles sienten	Nawet nieme drzewa cierpią,
Que se les caiga la hoja.	Kiedy liście z nich opada:
¿Cómo quieres que no sienta,	Jakże mnie dotykać nie ma
Morena, cuando te enojas?	Dziewczyno, ta twoja zdrada.

32.

Aunque te llamen morena,	Żeś jest czarniawa dziewczyno,
Niña, no te dé cuidado,	Smucić się nie masz przyczyny:
Que la Virgen del Pilar	Czarniawa jest Matka Boska
Es morena y la adoramos.	Z Pilar, a przecież ją czcimy.

33.

Las cortinas de tu alcoba	Firanki twojej alkowy
Son de terciopelo negro,	Są z czarnego aksamitu,
Y entre cortina y cortina	A ty między firankami
Tu cara parece un cielo.	Jako to niebo z błękitu.

34-36.

Me han dicho que tú te cases,	Mówią mi, że się wydajesz,
Así lo dice la gente;	Tak powiadają po siele:
Y todo será en un día,	Dobrze, razem się odbędą:
Tu casamiento y mi muerte.	Mój pogrzeb, twe wesele.
Cuando a ti te estén poniendo	Kiedy tobie sypać będą
La ropita del baúl,	Do chusteczki ślubne dary,
A mí me estarán poniendo	To mnie z śmiertelnej pościeli
Los pies en el ataúd.	Przenosić będą na mary.
Cuando a ti te estén poniendo	Kiedy na ciebie kłaść będą
La sortija de brillantes,	Atłas i złote pierścieńce,
A mí me estarán poniendo	To mnie ziemia i robaki
Cuatro velas por delante.	Rozbierać będą w trumience[23].

37.

Tus colchones son jazmines	Twa pościel – kwiat pomarańczy,
Y tus sábanas mosquetas,	Twe prześcieradła – mchy białe,

[23] W wydaniu powojennym [Warszawa 1959] tekst trzech kolejnych *coplas* scalono (por. s. 277).

Azucena tu almohada,	Twoje poduszki – jaśminy,
Y tu, rosa que te acuestas.	Ty różą kładziesz się na nie.

38.

Dentro de mi pecho tengo	Fujarka ze srebra
Un relicario de plata,	W mem łonie się kryje,
Y un poquito más adentro	A w fujarce żałość,
Un recuerdo que me mata.	Która mię zabije.

Seguidillas

39.

Dame, niña, tus ojos	Na jedną tylko dobę
Por una noche,	Daj mi swe oczy,
Porque quiero con ellas	Bo chcę zabić człowieka
Matar a un hombre.	Dzisiejszej nocy.

40.

La mujer y la sombra	Z kobietą w swej naturze
Tienen un símil,	Cień się spotyka:
Que buscada se deja,	Idziesz przed nim to goni,
Dejada sigue.	Za nim – umyka.

41.

No te cases con viejo	Nie wychodź za starego,
Por la moneda,	Że ma talary:
La moneda se gasta	Talary się rozejdą,
Y el viejo queda.	Zostanie stary.

42.

Amor mío, no pierdas	Nie trać otuchy ani
Las esperanzas,	W miłości chłódnij,
Que al pozo más hondo	Wszakże wiadro dosięże
La soga alcanza.	Najgłębszej studni.

43.

Toma ese puñalito	Tym sztyletem mię przebij
Y abre mi pecho,	Do środka łona,
Y verás tu retrato	Obacz czyś na portrecie
Si está bien hecho.	Dobrze trafiona.

44.

Tú y yo parecemos
Mucho a la nieve,
Tú en lo blanca y fría
Yo en deshacerme.

I ja i ty śniegowe
Mamy zwyczaje:
Ty, żeś biała i zimna,
A ja, że taję.

45.

La mujer chiquitita
Es un regalo:
Más vale poco y bueno
Que mucho y malo.

Niechaj żony maleńkie
Za dowód służą:
Lepiej dobrego mało,
Niż złego dużo.

46.

Muchos con la esperanza
Viven alegres:
Muchos son los borricos
Que comen verde.

Wielu ludzi nadzieję
Rozkoszą mienią:
Tak samo osłów wiele
Żyje zielenią.

47.

Tiene mi morenito
Miel en la boca,
Y yo tengo la falta
De ser golosa.

U mojego chłopczyny
Jest buziak słodki,
A ja mam jedną wadę:
Lubię łakotki.

48.

Las estrellas el cielo
Son mil y siete,
Con las dos de tu cara
Son mil y nueve.

Świeci gwiazdek na niebie
Tysiąc i siedem,
Ale z parą twych oczu
Tysiąc i dziewięć.

49.

Amarillo es el oro,
Blanca la plata,
Y pardos son los ojos
Que a mí me matan.

Złoty kolor jest złota
A srebra biały,
A szary kolor oczu,
Co mię pojmały.

50.

Son tus labios dos cortinas
De tafetán carmesí,
Y entre cortina y cortina
Estoy esperando el sí.

Twoje usta – dwu firanek
Purpurowy szlak:
Między dwiema firankami
Dziewczę, powiedz: tak.

Seguidillas con estribillo

51.

Soñé que me querías
La otra mañana,
Y soñé al mismo tiempo
Que lo soñaba:
Que a un infelice
Aun las dichas soñadas
Son imposibles.

Że szczerze mię kochałaś,
Tak mi się śniło,
A śniłem równocześnie,
Że snem to było.
Takich nędzarzy
Nawet przyśnione szczęście
Złudą nie darzy.

52.

Los síntomas que indican
Dolor tan grave,
Son un fuego que hiela
Y un hielo que arde.
Mal que recrea
Tormento que da gusto,
Gloria que es pena.

Oznaki co zdradzają
Że serce gore,
To ogień który marznie
I lód co gore.
Rozkosz z niedoli,
Cierpienie, które cieszy,
Chwała, co boli.

53.

Yo le dije a un platero:
Hazme de plata
Una mujer constante,
Que no sea falsa;
Y él me responde
Que la mujer constante
No tiene molde.

Chciałem, żeby mi złotnik
Sztuką misterną
Ulał pięknie ze srebra
Kobietę wierną.
A on: – Niestety,
Zginęła mi gdzieś modła
Takiej kobiety. –

54.

Es la mujer lo mismo
Que leña verde,
Resiste, gime, llora,
Y al final se enciende.
Y en adelante
No resiste, ni llora,
Sino que arde.

Podobna jest kobieta
Do żywej wici:
Broni się, wzdycha, płacze,
Aż ognia chwyci;
A jeszcze dalej
Nie broni się, nie wzdycha,
Tylko się pali.

54.

La luna solitaria
Brilla en el cielo,
Como de amor la llama

Miesiączek tak samotny
Na niebie płonie,
Jak ta miłość ku tobie

Arde en mi pecho.	Gore mi w łonie.
La diferencia	Różne jedynie
Es que la luna pasa	W tem, że księżyc przemija,
Y el amor queda.	Miłość nie minie.

56.

Tres prodigios raros	Trzy są cuda na świecie
Admiran todos:	W dziwnej odmianie:
Tu hermosura es el uno,	Pierwszy – twa piękność, drugi –
Mi amor el otro.	Moje kochanie.
Y es el tercero,	A w rzędzie trzeci,
Que tu nieve no puede	Że mój ogień w twym śniegu
Calmar mi fuego.	Ciepła nie wznieci.

57.

De los cuatro elementos	Wszystkie cztery żywioły
Tres me acompañan,	W sercu swem czuję:
Ardo, suspiro, lloro,	Goreję, płaczę, wzdycham,
Tierra me falta.	Ziemi brakuje.
¡Ay, dueño ingrato,	Aj, moja miła,
La tierra que me falta	Tę ziemię z łaski twojej
Vas preparando!	Da mi mogiła.

58.

Al campo de tu frente	Wyruszyłem na czoła
Salí a pasear,	Twojego pole,
Me prendieron dos negros	A tam mię dwaj murzyni[5]
Del mismo lugar;	Wzięli w niewolę.
Fueron dos negros…	Aj, czy nie roję…
¡Ay Jesús! Niña mía,	Ci dwaj murzyni, dziewczę,
Tus ojos fueron.	To oczy twoje.

59.

Si mirando risueña	Gdy z twych oczu śmiejących
Tus ojos matan,	Pada śmierć pewna,
¿Qué será, vida mía,	Cóż będzie, życie moje,
Mirando airada?	Gdy spojrzysz gniewna?
Si vibran rayos	Jeśli odurzą

[24] W wydaniu powojennym [Warszawa 1959] „Murzyni" (por. s. 288).

Tus dos ojos serenos	Blaskiem, gdy patrzą jasno,
¿Qué harán nublados?	Cóż, gdy się schmurzą?

60.

Eres tonto de noche,	Jesteś głupi po nocy
Tonto de día,	I głupi we dnie,
Tonto por la mañana	Taki głupi na wieczór
Y al mediodía.	Jak na południe.
Se me olvidaba	A gdy kto spyta,
Que también eres tondo	Dodam jeszcze, żeś głupi
De madrugada.	Ledwo zaświta.

Bibliografia

A. Oryginały

Don Preciso [Zamácola, J.A.] (1982), *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Ediciones Demófilo, Córdoba (wyd. 1: t. 1, 1799; t. 2, 1802).

Fouquier, A. (1882), *Chants populaires espagnols, quatrains et seguidillas avec accompagnement de piano*, Librairie de Bibliophiles, Paris.

Lafuente y Alcántara, E. (1865), *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas recogidas y ordenadas por (...)*, t. 1: *Seguidillas*, t. 2: *Coplas*, Carlos Bailly-Baillière, Madrid.

Machado y Álvarez, A. [Demófilo] (1975), *Cantes flamencos recogidos, ordenados e ilustrados por (...)*, t. 1-5, Ediciones Atlas, Madrid (wyd. 1: 1881).

Rodríguez Marín, F. (1981), *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por (...)*, t. 1-5, Ediciones Atlas, Madrid (wyd. 1: 1882-1883).

B. Spolszczenia

Porębowicz, E. (spolszczył) (1909), *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*, Księgarnia H. Altenberga, E. Wende i Spółka, Lwów–Warszawa.

Porębowicz, E. (oprac.) (1959), *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.

Bibliografia pomocnicza

Álvarez Barrientos, J., Rodríguez Sánchez de León, M.J. (1997), *Diccionario de literatura popular española*, Ediciones Colegio de España, Salamanca.

Ayuso de Vicente, M. V., García Gallarín, C., Soleno Santos, S. (1990), *Diccionario de términos literarios*, Ediciones Akal, Madrid.

Biernacki, A. (1982-1983), „Porębowicz Edward Franciszek", hasło w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 28, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław, s. 648-652.

Borowy, W. (1934), „Edward Porębowicz jako krytyk i jako badacz literatury polskiej", w: idem, *Dziś i wczoraj*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój", Warszawa, s. 229-261.

Brahmer, M. (1951), „Edward Porębowicz (1862-1937)", w: Porębowicz, E., *Studia literackie*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków, s. 5-15.

Dydym Kosturek [Porębowicz, E.] (1937), *Rymy ucieszne*, Zakład Graficzny Karola Doroszyńskiego, Lwów.

Fischer, A. (1909), *Ludowy piosennik Porębowicza*, Towarzystwo Ludoznawcze, Lwów (odbitka z *Ludu*, R. 15).

Głowiński, M. et al. (1988), *Słownik terminów literackich*, Sławiński, J. (red.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Karłowicz, J., Kryński, A., Niedźwiedzki, W. (1952), *Słownik języka polskiego*, t. 2, PIW, Warszawa.

Kłapacz, E. (2004), *Edward Porębowicz – podróżnik i tłumacz. Próba rekonstrukcji*, (praca magisterska), Kraków.

Linde, S. (1855), *Słownik języka polskiego*, t. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów.

Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny (2000), Hutnikiewicz, A., Lam, A. (red.), t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Porębowicz, E. (1951), „Poezja gminna ludów romańskich", w: idem, *Studia literackie*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków, s. 16-42.

Porębowicz, E. (1959), „Przedmowa", w: idem, *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa, s. 7-27.

Prokop, J. (1977), „Edward Porębowicz. 1862-1937", w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Wyka, K. [et al.] (red.), seria 5, t. 4: *Literatura okresu Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 253-259.

Urszula Aszyk
Uniwersytet Warszawski

En torno a la recepción crítica e intentos de traducción del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega en Polonia

Palabras clave: Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, recepción crítica, traducción.

Abstract:
This work reviews the reception of Lope de Vega's *Arte nuevo* in Poland, concentrating on the attempts at translation of this treatise. The relation between this subject and the reception of Lope's theatre in Poland is also dealt with, alongside more general conclusions about the translation of a text such as the *Arte nuevo*.
Keywords: Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, critical reception, translation.

Streszczenie:
Autorka niniejszej pracy przedstawia w zarysie recepcję *Nowej sztuki…* (*Arte nuevo…*) Lopego de Vegi, koncentrując się na polskich próbach przekładu tego traktatu i uwzględniając recepcję dramaturgii Lopego w Polsce. Celem tego studium jest również wyciągnięcie pewnych bardziej ogólnych wniosków na temat przekładu tekstu tak ważnego i znaczącego jak *Nowa sztuka*.

Słowa kluczowe: Lope de Vega, *Nowa sztuka pisania komedii*, recepcja krytyczna, przekład.

Aunque sea comúnmente sabido, creemos necesario recordar que el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Dirigido a la Academia de Madrid* fue publicado por primera vez en *Rimas,* libro de poesía de Lope de Vega editado por Alonso Martín en Madrid, en 1609[1]. En 2009 se cumplen, asimismo, cuatrocientos años de su primera aparición y lógicamente el famoso tratado teórico, estudiado a fondo por muy estimados especialistas, sobre todo en el siglo XX, vuelve de nuevo a ser el centro de atención de la crítica internacional. En este contexto parece justificado plantear la cuestión de su difusión y recepción fuera de España. En el presente ensayo proponemos ver más de cerca la recepción crítica del *Arte nuevo* en Polonia y relacionarla con la recepción del teatro lopesco en general, centrándonos al mismo tiempo en los intentos de traducción de dicho tratado.

Utilizadas por los dramaturgos y citadas por los teóricos a lo largo del siglo XVII, las ideas recogidas en el *Arte nuevo* se volvieron a su vez en objeto de feroces críticas de los adversarios del cambio que suponía el surgimiento de la *comedia nueva*. Hoy en día nadie duda de que se trate de una "obra capital, no sólo en la literatura, sino también en la cultura española" [Rozas, 1976: 11]. A nuestro modo de ver, este es un texto de fundamental importancia en lo que respecta a la lectura e interpretación del teatro español de la época áurea, y no solamente, ya que el modelo teórico del drama descrito por Lope fue cultivado también más tarde, entre otros, por García Lorca. Sin conocerlo y sin conocer el contexto histórico en lo que se refiere a la evolución del teatro en España entre los siglos XVI y XVII, se puede fácilmente llegar a una valoración errónea de la *comedia nueva*, conocida también como *comedia española*, género que cristalizó en España en el Siglo de Oro.

[1] El tomo de poesía titulado *Rimas* había salido antes, en 1604, en Sevilla, entonces sin el *Arte nuevo*.

* * *

Desgraciadamente, el texto completo del *Arte nuevo* no fue traducido al polaco hasta la segunda mitad del siglo XX y el conocimiento de su contenido resultó hasta entonces escaso. Pero no menos limitada se nos presenta la recepción del teatro de Lope de Vega en Polonia, dado que, tan sólo después de la II Guerra Mundial se inició una difusión seria de las obras del autor de *Fuente Ovejuna* y junto con esto empezó a ser comentado también el *Arte nuevo* y por fin, traducido.

Desde luego, el espectador polaco tuvo la oportunidad de ver las comedias lopescas antes, pero representadas por compañías extranjeras. Se ha confirmado que la primera obra de Lope que de esta manera llegó a los escenarios polacos fue *La fuerza lastimosa*. La tuvieron en su repertorio los actores alemanes que actuaron en Gdańsk en 1669 [véase Baczyńska y Śmieja, 1999: 191]. Pero ni tales visitas, de hecho esporádicas, ni las menciones que surgían en publicaciones del siglo XVIII contribuyeron al conocimiento de la obra de Lope de Vega en Polonia. A finales del Siglo de las Luces los lectores polacos más cultos podrían, como mucho, saber que Lope fue autor de numerosas comedias y que no respetaba las normas clásicas. Un comentario irónico al respecto, centrado en la falta de unidad del tiempo y del espacio en Lope, lo introdujo en su *Sztuka rymotwórcza* (El arte de rimar, 1788), obra escrita al estilo de *L'art poétique* de Boileau, Franciszek Salezy Dmochowski, gran figura de la época, erudito y poeta, así como traductor, entre otros, de la *Iliada* y fragmentos de la *Odisea*.

Décadas después, al lector culto que leía en alemán, francés o inglés, la obra y la figura de Lope de Vega tenía que resultar menos extraña. Su nombre aparecía en el contexto de las polémicas en torno al teatro español áureo que en la época romántica se convirtió en Polonia, al igual que en otros países europeos, en un importante punto de referencia. Pero, dadas las preferencias de la época, se prestaba entonces más atención a Cervantes, en lo que respectaba a la literatura española, y a Calderón, en cuanto al teatro. Hemos, no obstante, de señalar que en este mismo período se publicó (1830) una comedia de Lope de Vega: *Guardar y guardarse*. Y aunque se trataba de una

versión hecha por un traductor anónimo a partir de la adaptación francesa de Le Sage [Strzałkowa, 1960: 40-54], este fue el primer intento de introducir en la cultura polaca una obra del *Fénix*.

El primer estudio más serio sobre la dramaturgia de Lope de Vega apareció más tarde, en 1858. El autor, Leonard Rettel, hoy en día considerado el primer hispanista polaco [Strzałkowa, 1960: 13-54], publicó aquel año en *Gazeta Warszawska* una serie de ensayos dedicados a la dramaturgia española, en parte de los cuales (números 218, 219, 220, 224, 225 y 227) trató de mostrar la riqueza del teatro de Lope de Vega. Lo presentó en el contexto de la historia del teatro en España, destacando al mismo tiempo la existencia de la gran dramaturgia española en el siglo XVII, creada no solamente por Lope y Calderón, sino también por Moreto, Alarcón, Guillén de Castro y Rojas Zorrilla. Es de señalar que sus comentarios acerca de los géneros dramáticos cultivados por Lope van acompañados por largos fragmentos de comedias por él mismo traducidas. Para explicar mejor el procedimiento dramático lopesco, Rettel resume las ideas del *Arte nuevo,* pero las citas -aunque acertadamente escogidas- las traduce libremente y rimando al estilo romántico.

Este entusiasta de la literatura española y del teatro de Lope profundizó sus conocimientos siendo durante varios años emigrado fuera de Polonia. Cabe añadir que, según sus propias declaraciones, empezó a interesarse por la literatura española siendo estudiante de la Universidad de Varsovia [Strzałkowa, 1960: 13-18 y notas]. En cuanto a sus lecturas posteriores que le facilitaron comprender mejor el teatro del Siglo de Oro, Rettel menciona el libro en tres tomos de Adolf Friedrich von Schack[2], al que hace referencia envidiándole haber leído trescientas comedias de Lope, cuando él llegó a leer sólo sesenta [Zamostowski, 1858b, 218: 3]. Como es sabido, Schack incluyó el texto entero del *Arte nuevo* en su estudio, pero es más probable que Rettel lo conociera con anterioridad a través de alguna fuente francesa. No

[2] Se trata de *Geschichte der dramatischen Literatur and Kunst in Spanien* [1845--1846], más tarde traducido al español (*Historia de la literatura y del arte dramático en España*, 1886-1887).

menos importante debía de ser para él el libro de historia de literatura española de George Ticknor[3]. En sus artículos hay alusiones a este último, así como a los escritos de Wilhelm Schlegel y a otros estudiosos de la época, sobre todo franceses. A diferencia de los románticos polacos, Rettel reconoce el alto valor de teatro de Lope y su importante papel en el proceso de cristalización de la dramaturgia española.

Los artículos de Rettel marcan, sin duda, un cambio en la historia de la recepción crítica de Lope en Polonia. Sirvan de ejemplo los trabajos de Julian Adolf Święcicki: un ensayo largo sobre la vida y obra de Lope [1880] y un tomo que agrupa tres obras por él traducidas: *El castigo sin venganza*, *El mejor alcalde, el rey* y *La estrella de Sevilla* [1881][4]. Más tarde, se hace común aludir a Lope hablando de la literatura española, pero sus obras no aparecen en los teatros, a diferencia de las calderonianas.

La gran ausencia de Lope de Vega en la cultura polaca vuelve a ser el tema de unos artículos que se publican hacia 1935, año del tricentenario de su muerte. Sin embargo, éstos no inspiran nuevas traducciones y tampoco escenificaciones. Ante esta notoria falta de interés por parte de los artistas teatrales, Stanisław Wędkiewicz, reconocido filólogo y crítico, trata de señalar los valores de las comedias de Lope y predica su pronto "renacimiento" [1935: 135][5]. A tal momento había que esperar hasta los primeros años de posguerra europea y en concreto a 1948, año en el que el estreno de *Fuente Ovejuna*[6] se convirtió en uno de los acontecimientos más sonados. Esta primera escenificación polaca de la famosa obra fue a su vez el inicio de toda una

---

[3] Se trata de *History of Spanish Literature* [1849], libro enseguida traducido al español (*Historia de la literatura española*, 1851).

[4] Nos referimos a dos publicaciones de Święcicki: *Najznakomitsi komediopisarze hiszpańscy* [Varsovia 1880] y Félix Carpio Lope de Vega, *Komedye wybrane* [Varsovia 1881].

[5] Todas las citas de artículos y reseñas polacas aparecen en este trabajo en mi traducción.

[6] La obra puesta en escena por Bronisław Dąbrowski en el Teatro Juliusz Słowacki de Cracovia, despertó un extraordinario interés del público y críticos [compárese Aszyk, 2002: 117-136].

oleada de estrenos. Al año se estrenó *El perro del hortelano* [1949], y luego, a lo largo de la década de los cincuenta hasta comienzos de los sesenta, fueron surgiendo traducciones y montajes, uno tras otro[7]. No extraña, por tanto, que la literatura crítica en torno al teatro de Lope aumentara en Polonia en poco tiempo y en este contexto el *Arte nuevo* llamara la atención de los críticos y académicos.

* * *

En el número monográfico de la revista *Listy z Teatru* dedicado a Lope de Vega, Władysław Józef Dobrowolski publicó su "traducción en prosa" del tratado de Lope de Vega, bajo el título: "Reguły dramatyczne (poemat)", que quiere decir: "Las normas dramáticas (poema)" [1948, 21: 4-5]. Calificar de "traducción" este texto resulta difícil. Al compararlo con el original queda claro que Dobrowolski está parafraseando y parcialmente resumiendo la obra de Lope, y no solamente renuncia a la forma de poema, sino que también simplifica las ideas. Sin intentar transmitir el específico lenguaje del texto lopesco, Dobrowolski ofrece su propia lectura, con lo que desaparece la ambigüedad e ironía, recursos intencionalmente utilizados por Lope, dada la situación personal del autor de la *comedia nueva* más aplaudido por el público popular, siendo a su vez el autor más atacado por los académicos, así como por los poetas y dramaturgos más destacados de la época, como Góngora y Cervantes.

Conviene detenernos en lo que acabamos de apuntar. El discurso de Lope con frecuencia ambiguo y marcado por la ironía y la autoiro-

[7] Se trata de traducciones de obras estrenadas y luego también publicadas: *El maestro de danzar*, *La moza de cántaro*, *El caballero del milagro*, *El molino*, *La estrella de Sevilla*, *Por la puente, Juana*, *El anzuelo de Fenisa,* y *Amar sin saber a quién*. Para más datos véase Teresa Eminowicz [1981: 906-916]. Consúltense también los archivos del Instytut Teatru im. Zbigniewa Raszewskiego en Varsovia donde se encontrarán los datos actualizados: www.e-teatr.pl/realizacje /1108,autor.html – 12.07.2007.

nía, confunde cuando él defiende la *comedia* y rechaza las reglas aristotélicas, al mismo tiempo utilizando varias de ellas en el proceso de construcción de su modelo del drama. Pero es un procedimiento bien pensado y el traductor no debería intentar esclarecer ni el estilo, ni las ideas del autor. Estas características son las que hacen que el texto no pueda ser interpretado al pie de la letra y de una manera sola, por lo que el traductor, como hace el autor, debería dejar un margen para que el lector elabore su propia opinión.

La versión de Dobrowolski pasó al olvido. Incluso poco después de su aparición los autores que aluden o citan el *Arte nuevo* no la utilizan. Cuando Tadeusz Peiper, poeta y crítico, publica un artículo dedicado a Lope de Vega, con el motivo del estreno de *El perro del hortelano* por él traducido, al comentar el *Arte nuevo* introduce fragmentos en su propia traducción [1949: 67-82]. Lo mismo hace la hispanista Stefania Ciesielska-Borkowska en sus ensayos: *Lope de Vega, prawodawca i pierwszy teoretyk teatru nowożytnego* [1952: 9-31] y *Lope de Vega, teoretyk teatru i dramatopisarz* [1953: 110--127], en los que dedica amplios espacios al *Arte nuevo*.

Este último trabajo merece una nota aparte ya que en su sistemático estudio la autora incluye un resumen pormenorizado del *Arte nuevo*. Empieza subrayando que Lope se sitúa entre los más destacados "clásicos del drama universal". En cuanto al *Arte nuevo*, lo define como un "discurso sobre la nueva estética dramática que se basa en la práctica propia del gran maestro" [Ciesielska-Borkowska, 1953: 111]. Injustamente olvidado, el *Arte nuevo* debe ser recordado, resalta Ciesielska-Borkowska, porque explica la estética del arte dramático "de hecho revolucionaria". Partiendo de esta convicción la autora comenta las ideas de Lope y la excepcional importancia de su teatro en la historia de la cultura en España.

Años más tarde otra hispanista, Zofia Karczewska-Markiewicz, trata el mismo tema en el libro biográfico titulado *Lope de Vega* [1968]. Por entonces el público polaco ya había conocido una serie de montajes de comedias de Lope y sus traducciones estaban a su alcance. Se creaba asimismo otra perspectiva. En cuanto al *Arte nuevo*, Karczewska-Markiewicz no parece del todo segura de si éste es o no

un tratado. Lo define como "un esbozo de la estética" [1968: 135], aunque al acabar su comentario concluye que se trata de un tratado que "no siempre fue adecuadamente interpretado". Según ella, el *Arte nuevo* no es en sí un texto apologético, tampoco irónico, como opinaban algunos estudiosos, sino "teórico y afirmativo respecto a la *comedia nueva*" [Karczewska-Markiewicz, 1968: 151].

Es de notar que las opiniones de las dos hispanistas polacas que acabamos de resumir se ven citadas por los críticos durante años. Cambia la situación tan sólo con la publicación del *Arte nuevo* en traducción de Marceli Minc. Es una versión del texto completo y en versos, aunque no reproduce el ritmo y la métrica del original. Por estar incluido en el tomo de la antología de textos teóricos, manifiestos y tratados europeos sobre el arte dramático: *O dramacie*. *Od Arystoteles do Goethego*, libro editado por primera vez en 1989 y luego en 2001, el *Arte nuevo* en traducción de Minc se vuelve lectura obligatoria en los departamentos universitarios de Polonia en los que se enseña la historia del teatro europeo.

La versión elaborada por Minc se basa en la edición del hispanista francés Alfred Morel-Fatio de 1901, importante, sin duda, por ser la primera edición crítica del *Arte nuevo*, pero tras ésta fueron apareciendo a lo largo del siglo XX ediciones críticas respecto la misma. No lo tuvieron en cuenta ni Marceli Minc como traductor, ni Eleonora Udalska como autora de la introducción y de las notas [véase *O dramacie*, 2001: 388-399]. En consecuencia, hay errores que se hubieran podido evitar. Se trata, sobre todo, de la puntuación, que influye en la interpretación; además, del modo en que fueron deletreadas algunas palabras o descifradas algunas letras por Morel-Fatio, que fue acusado por los críticos de no haber captado el sentido principal de la obra [véase Pedraza en Lope de Vega, 1994: 40].

En la versión elaborada por Minc y revisada por Udalska en realidad no se deforma el mensaje principal ni la intención de Lope, pero se pierden los rasgos específicos de su lenguaje y el estilo de esta particular enunciación, lo cual influye en el sentido de algunas frases o fragmentos. Así, otra vez ocurre que los críticos polacos más enterados prefieren citar el original y traducir los fragmentos elegidos

por su cuenta. De esta manera, por ejemplo, Beata Baczyńska realiza una comparación de la poética lopesca con la calderoniana [2005: 63-64].

* * *

No es nuestro propósito analizar aquí los fallos de las traducciones polacas del *Arte nuevo*. Pero la versión de Minc provoca una reflexión más general. Pues, lo primero que se observa es que incluso un buen conocimiento del idioma del texto original no es suficiente en este caso. El traductor debería saber que, aparte de la versión del *Arte nuevo* publicada en *Rimas* en 1609 y reproducida en varias ediciones de la época[8], hubo una versión supervisada, incluida en la edición madrileña de *Rimas* de 1613. Suponiendo que la corrección de erratas fuera obra del propio Lope, o en todo caso de alguien culto que conocía bien el texto, Juana de José Prades tomó la versión de 1613 como base de su edición [véase Lope de Vega, 1971: 281-301 y facsímil: 305-328] y más recientemente lo mismo hizo Enrique García Santo-Tomás [véase Lope de Vega, 2006: 131-152]. De hecho, los textos de 1609 y de 1613 son casi idénticos, pero las correcciones de erratas son significativas. ¿Es entonces el texto de 1613 "el más fidedigno", como sostiene Enrique García Santo-Tomás? No sabemos contestar a esta pregunta ya que el manuscrito no se ha guardado. Las ediciones críticas, aunque elaboradas a partir de la *príncipes*, admiten las correcciones introducidas en la edición de 1613, tomando al mismo tiempo en cuenta lo establecido respecto al texto del *Arte nuevo* por la crítica[9]. Este es el caso de la edición de José Manuel Blecua [1969], así

[8] En Milán [1611] y Barcelona [1612], y después en las de Madrid [1621] y Huesca [1623], así como en todas las ediciones españolas de los siglos XVIII y del XIX, incluida la de Lisboa del siglo XVIII.

[9] En la nota 2. redactada por Udalska [*O dramacie*, 2001: 389] se menciona la edición de 1613, pero con error, es decir, en dicha edición no aparece "Titó(n) gramático", sino "Tiró gramático" (en vez de Tirón Gramático).

como de las de Juan Manuel Rozas [1974], Antonio Carreño [1998], Felipe B. Pedraza Jiménez [1994] y de la de la hispanista italiana Maria Grazia Profeti [1999]. Al editar el *Arte nuevo,* los filólogos en este apartado citados, y algunos más, intentan ampliar y al mismo tiempo precisar la lectura de este tratado[10], hecho que no debería ser ignorado por el traductor[11].

Teniendo en cuenta solamente los datos hasta aquí recogidos queda claro que en el caso del *Arte nuevo* el traductor se enfrenta con el problema de las variantes del texto en la lengua original, de entre las que tiene que elegir una variante que le vaya a servir de base. Nuestra propia experiencia afirma que resulta imposible resolver algunas dudas sin consultar varias ediciones [véase "Nota edytorska" en: Lope de Vega, 2008: 145-146]. Otra cuestión, no menos seria, que al empezar el trabajo se le plantea al traductor está relacionada con el aspecto formal del texto. El *Arte nuevo* está escrito en forma de poema compuesto de 389 versos endecasílabos, pero de longitud irregular y hay versos sueltos de doce y trece sílabas. Está escrito en versos blancos, pero salteado de pareados que, desde luego, no surgen por casualidad. Según Karl Vossler, su función es "ironizante", y según Rozas, no solamente. Además de ironía, advierte este último estudioso, los pareados producen "una teatralización que consiste en ese golpe fono-estilístico y semántico (gusto-justo; debe-aleve; agravios-labios; entiende-ofende; vicio-artificio, etc.)" [Rozas, 1976: 56]. Se puede ver en esto un elemento con el que se introduce en el poema un tono que lo sitúa "entre el arrepentimiento y la burla", o lo aproxima a un "soliloquio tragicómico" [Rozas, 1976: 56]. Pero, hay también otro

[10] La literatura en torno al *Arte nuevo* ha aumentado notablemente en las últimas décadas y las interpretaciones varían. Rozas distingue varias etapas en la recepción crítica de esta obra: coetánea, prehistórica, histórica, historicista y la crítica [1976: 29-37].

[11] En la nota 1. de Udalska aparece la referencia a los estudios de Juana de José Prades (pero con falta: es "Juan", en vez de "Juana") y de Juan Manuel Rozas acerca de las academias de Madrid; no obstante, dichos estudios no parecen ser consultados [compárese: *O dramacie*, 2001: 388].

aspecto de los pareados, dado que se convierten en aforismos que se graban con facilidad en la memoria del oyente o del lector. El mismo Lope lo indica diciendo: "Éstos podéis tener por aforismos, / los que del arte no tratáis antiguo" [Lope de Vega, 2006: vv. 347-348].

No se reflejan estos rasgos en la traducción de Minc. Reproducirlos fielmente en el texto escrito en polaco no parece posible, dadas las diferencias entre las lenguas polaca y castellana, y entre la tradición polaca y española en lo que concierne al verso y la métrica. No obstante, se puede intentar. En la versión que acabamos de publicar [Lope de Vega, 2008: 87-99], en vez de crear rimas, tratamos de conseguir ritmo, organizando las palabras en versos al estilo de aforismos populares, para de esta manera reproducir la intención de Lope. Sirvan de ejemplo los versos 375-376: "porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto", que en nuestra traducción equivalen a: "ponieważ czasami to, co jest sprzeczne z tym, co słuszne, / z tego właśnie powodu zadawala gusty" [Lope de Vega, 2008: 98].

Menos problemáticas se le presentan al traductor las características formales del texto original, relacionadas con su génesis de texto escrito para ser leído en voz alta. En el subtítulo Lope nos informa sobre el principal destinatario de su texto: la Academia de Madrid. La parte inicial afirma que lo escribe porque alguien se lo manda a hacer, a saber, "no por iniciativa propia, sino comprometido por la voluntad y deseo de alguien", según las palabras de Juana de José Prades [1971: 1]. ¿Cuándo y ante qué gremio lo leyó Lope? No lo sabemos exactamente[12], pero sí que en su texto destaca el tono individual, pues, Lope

[12] Sobre la Academia de Madrid hay varias teorías, ya que no había allí sólo una, sino varias academias: Academia de los Humildes de Villamanta, Academia del Conde de Saldaña, Academia de Madrid, Academia Salvaje, Academia Peregrina, y Academia Castellana. Es posible que Lope presentara el *Arte nuevo* en la Academia fundada por el Conde de Saldaña, conocida también como Academia de Madrid, tal como creen: Sánchez [1961]; King [1963]; De José Prades [en: Lope de Vega, 1974: 10-17]; García Santo-Tomás [en: Lope de Vega, 2006: 43-44]. Esta tesis ha sido recientemente sometida a una profunda verificación por Felipe B. Pedraza Jiménez. Según él, de los escritos de Lope se puede deducir

se sirve consecuentemente de la forma del "yo". Y éste, es "un rasgo formal muy importante para la perspectiva del texto", subraya Rozas [1976: 58]. Cabe señalar que este rasgo no despareció en ninguna de las versiones polacas, sin embargo, se perdió el "tono", desde luego difícil de reproducir en polaco.

* * *

La obra que aquí nos interesa es por lo general calificada de tratado, aunque, como demuestra la abundante literatura crítica, puede ser calificada de poema didáctico, discurso académico, epístola al estilo horaciano, tratado teórico y manifiesto[13]. Al intentar describirla, algunos críticos han utilizado también términos como "tratadillo" y "opúsculo". Tan difícil de definir, dada la ambigüedad del mensaje del autor, el texto del *Arte nuevo* está, sin embargo, estructurado con cuidado y según un orden que responde, como comprueba Rozas, a las exigencias de la retórica clásica y se divide en tres partes, aproximadamente: prologar, doctrinal y epilogal.

En la parte prologar Lope explica el porqué de su discurso y da muestras de su erudición. Lo mismo hace en el epílogo. Repasa la historia del teatro desde la antigüedad hasta el nacimiento de la *comedia nueva* en España para destacar las diferencias entre la comedia "vieja" y la "nueva" o antiaristotélica. Para impresionar a los oyentes alude a las poéticas clásicas y greco-latinas. Entre otras, cita y parafrasea *Explicatio eorum omnium quae ad Comediae artificium pertinent* del italiano Francesco Robortello [1555] y *De tragoedia et comoedia* del gramático latino Donatus (s. IV d.C.). El carácter de este ensayo no permite tratar de manera más amplia el tema de las fuentes de las que

que se trataba de la Academia que en otra ocasión se reunió bajo la presidencia de Félix Arias Girón [Pedraza, 2009: 18-19].

[13] Un detallado repaso de las teorías y definiciones es ofrecido por Rozas [1976].

se sirve Lope, pero con respecto al tema que tratamos es preciso observar que traduciendo esta parte del texto el traductor polaco debería verse obligado a consultar dichas fuentes, sobre todo porque existen sus respectivas traducciones al polaco.

En la parte doctrinal Lope abarca los temas más discutidos en su tiempo, que también lo serían después: concepto de tragicomedia, problema de las tres unidades, estructura del drama y división en actos, temática, lenguaje, verso y métrica, figuras retóricas, extensión del texto de la comedia y duración de su representación, presencia del público, uso de la sátira en la comedia, y por fin, aspectos de la puesta en escena. De tantos temas el que más difícil resulta hoy en día en lo que respecta a la interpretación es el de la presencia del vulgo en el teatro y su gusto al que, según Lope, el dramaturgo ha de responder. El traductor, entre otros, tiene que decidir cuál de los posibles equivalentes del vocablo "vulgo" va a utilizar cuando el contexto lo convierte en sinónimo del "pueblo", "plebe" o "turba". El concepto de "vulgo" en Lope ha sido estudiado por varios especialistas, no obstante, quedan sin ser resueltas algunas dudas, entre otras, si en el *Arte nuevo* se trata de "una concepción positiva de vulgo" o de "totalmente negativa" como en el resto de sus obras [Díez Borque, 1992: 12].

A la luz de lo dicho, la traducción al polaco del término "vulgo" dependerá de la interpretación que admita el traductor. El término polaco "gmin", a saber, equivalente directo de "vulgo", destaca el aspecto negativo del grupo social al que se refiere, pero hay otro término: "plebs", más despectivo, y uno más: "lud" que es más neutral, pero que a su vez equivale a "pueblo" en español. En los ensayos sobre el *Arte nuevo* publicados por los críticos polacos en las primeras décadas de posguerra, período en que la vida y la cultura polacas se vieron sometidas al proceso de una general sovietización, aparece la palabra "lud", utilizada en función de sinónimo de la fuerza social "positiva", que promete una renovación de la sociedad comunista y el progreso. Tadeusz Minc, en su traducción que surge en otro momento histórico (1989) utiliza como equivalente del término "vulgo" la palabra "gmin", pero también "plebs", ambos en su versión marcados negativamente, al igual que el gusto del "vulgo" que queda descrito

con el adjetivo: "wulgarny" ("vulgar"), aunque existe el adjetivo "ludowy" ("popular"), en sí neutral. En nuestra traducción [véase Lope de Vega, 2008: 87-99] aparece este último adjetivo, y en lugar de "vulgo", el término "gmin". De hecho, en el pasado se asociaba en Polonia "gmin" simplemente con la gente pobre, sin educación.

Las dudas que surgen en torno al significado del término "vulgo" y su traducción afirman que el traductor del *Arte nuevo* necesita una preparación previa. Se hace obvio que ha de saber en qué circunstancias Lope de Vega había concebido este texto y cuándo lo publicó, pero aún más le va a resultar útil el conocimiento del contexto teatral y socio-cultural de la época. Sin esta base, en sí mínima, parece imposible llevar a cabo la traducción del *Arte nuevo*. Claro está que la traducción de este tratado teórico, al mismo tiempo poético, no puede reducirse en un nivel lingüístico sólo. Y como cada texto traducido, también éste debe transmitir a la lengua y cultura meta la dimensión semántica del original y adoptar su intención y su forma; no obstante, en este caso la traducción se convierte en un proceso muy complejo. Es posible comprobar en la edición políglota del *Arte nuevo de hacer comedias* [Lope de Vega, 2009], en la que se agrupan las versiones italiana, portuguesa, francesa, inglesa, alemana y polaca con qué resultado se enfrentan a esta difícil tarea los traductores en otros países.

Bibliografía

Aszyk, U. (2002), "Sobre la escenificación de *Fuente Ovejuna* en Cracovia, en 1948 (la comedia villanesca fuera de contexto)", en: Pedraza Jiménez, F.B., González Cañal, F.B., Marcello, E. (eds.), *La comedia villanesca y su escenificación*, Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2001, Universidad Castilla-La Mancha, Festival Almagro, Almagro, pp. 117-136.

Baczyńska, B., Śmieja, F. (1999), "Los inicios del teatro español en la Polonia del siglo XVII", en: Sullivan, H.W., Galoppe, R.A., Stoutz, M.L. (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Tamesis, Londres, pp. 186-193.

Baczyńska, B. (2005), *Dramaturg w wielkim teatrze historii – Pedro Calderón de la Barca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

Ciesielska-Borkowska, S. (1952), „Lope de Vega, prawodawca i pierwszy teoretyk teatru nowożytnego", *Pamiętnik Literacki*, 40, pp. 9-31.

Ciesielska-Borkowska, S. (1953), „Lope de Vega, teoretyk teatru i dramatopisarz", *Pamiętnik Teatralny*, 3, Varsovia, pp. 110-127.

Díez Borque, J. M. (1992), "Lope de Vega y los gustos del «vulgo»", *Teatro (Revista de estudios teatrales). Las teorías teatrales*, 1, Universidad de Alcalá, pp. 7-31.

Eminowicz, T. (1981), "El teatro de Lope de Vega en Polonia", en: Criado de Val, M. (ed.), Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega. Lope de Vega y los orígenes del teatro español, EDI-6, Madrid, pp. 909--916.

Karczewska-Markiewicz, Z. (1968), *Lope de Vega*, Wiedza Powszechna, Varsovia.

King, W. F. (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Gredos, Madrid.

Lope de Vega y Carpio, F. (1609), *Rimas* […], con el *Nuevo Arte de hazer Comedias deste tiempo*, por Martín, A., Madrid [texto del *Arte nuevo*, k. 200r.-210v., en la Biblioteca de la Universidad de Wrocław, sign. BUWr: 372012].

Lope de Vega (1901), *L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo*, Morel--Fatio, A. (ed.), *Bulletin Hispanique*, 3, Francia, pp. 365-405.

Lope de Vega (1948), "Reguły dramatyczne (poemat)", Dobrowolski, W.J. (tłum.), *Listy z Teatru*, 21, Cracovia, pp. 6-7.

Lope de Vega (1971), *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Edición y estudiopreliminar de J. de José Prades, Clásicos Hispánicos, Consejo Superior de Investigaciones, Madrid.

Lope de Vega (1994), *Rimas II* (Segunda parte), Pedraza Jiménez, F. (ed.), Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, Madrid.

Lope de Vega (2001), *Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach (1609)*, Minc, M. (tłum.), en: Udalska, E. (red.), *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, vol. 1: *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki, manifesty, komentarze*, Wydawnictwo „Śląsk", Katowice, pp. 388-399 [I ed. 1989, PWN, Varsovia].

Lope de Vega (2006), *Arte nuevo de hacer comedias*, Edición de E. García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid.

Lope de Vega (2008), *Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach. Przedstawiona Akademii w Madrycie*, Aszyk, U. (tłum, oprac., wstęp), słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Lope de Vega (2009), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Edición políglota. Castellano, italiano, portugués, francés, inglés y polaco*, Edición española prologada y anotada por Felipe Pedraza. Traducciones y prólogos de María Grazia (italiano), María Salete Bento Cicaroni (portugués), Frédèric Serralta (francés), Victor Dixon (inglés), Kurt Spang (alemán) y Urszula Aszyk (polaco), Edición y documentación gráfica Mar Zubieta, Gobierno de España, Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Festival de Almagro, Almagro.

Pedraza Jiménez, F.B. (2009), "*Nowa sztuka pisania komedii* Lopego de Vega w czterechsetną rocznicę wydania", en: Aszyk, U. (red.) *"Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach" Lopego de Vega w czterechsetlecie wydania, 1609-2009*, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Warszawa, pp. 13-33.

Peiper, T. (1949), "Lope de Vega", *Twórczość*, 1, Varsovia, pp. 67-82.

Rozas, J.M. (1976), *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Sociedad General Española de Librería, Madrid.

Sánchez, J. (1961), *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid.

Strzałkowa, M. (1960), *Studia polsko-hiszpańskie*, PWN, Cracovia.

Vossler, K. (1933), *Lope de Vega y su tiempo*, Revista de Occidente, Madrid.

Wędkiewicz, S. (1935), "Rocznica Lopego de Vegi", *Przegląd Współczesny*, agosto, Varsovia, pp. 285-288.

Zamostowski, J. [seudónimo de Rettel, L.] (1858a), "Korespondencja *Gazety Warszawskiej*", *Gazeta Warszawska*, número 192, Varsovia.

Zamostowski, J. [seudónimo de Rettel, L.] (1858b), "Literatura dramatyczna hiszpańska, cz. II", *Gazeta Warszawska*, números: 218-220, 224-225, 227, Varsovia.

Jerzy Achmatowicz
Uniwersytet Wrocławski

Maternidad, cantos y flores…

(algunos aspectos sobre traducción del *Nican Mopohua*, la principal fuente de estudios del fenómeno guadalupano en México)

Palabras clave: *Nican Mopohua*, traducción, fuentes guadalupanas, Madre de Dios, flores, maternidad trascendental.

Abstract:
In the present article, we show how the native background manifests in the form, as well as in the content of the original version of the Guadalupan *Nican Mophua*. We also present the examples of difficulties which arise in translation of this text into Polish, resulting from the particularities of the *Náhuatl* language, such as the specific way of constructing the images of the world and of transmitting religious and philosophical concepts. These concepts, of a genuine Christian and marianologic nature, are clearly manifested in our source text.
Keywords: *Nican Mopohua*, translation, Guadalupan's sources, Mother of God, flowers, transcendental maternity.

Streszczenie:
Niniejsza publikacja ukazuje, w jaki sposób w wersji oryginalnej jednego z głównych źródeł służących badaniu fenomenu guadalupańskiego *Nican*

Mopohua odnaleźć można jego indiański, tubylczy rodowód. Jednocześnie przedstawia się na podstawie kilku przykładów trudności związane z tłumaczeniem tego źródła na polski, ze względu na szczególne cechy języka náhuatl, jego specjalny sposób tworzenia obrazów otaczającego świata i przekazu własnych pojęć religijnych i filozoficznych. Tych samych pojęć, które zawarte są w nader przejrzystym przekazie chrześcijańskim i marianologicznym, manifestowanym we wspomnianym źródle.
Słowa kluczowe: *Nican Mopohua*, przekład, źródła guadalupańskie, Matka Boża, kwiecie, transcendentalne macierzyństwo.

1.

La fuente que constituye el objeto de este artículo, el *Nican Mopohua* (Aquí se cuenta…), se puede considerar como fuente básica para llevar a cabo estudios de lo que denominamos como fenómeno guadalupano, es decir: el conjunto de acontecimientos que en la tradición mexicana se presenta como apariciones de la Virgen de Guadalupe frente a un indio, Juan Diego *Cuauhtlatoatzin*, entre el 9 y el 12 de diciembre de 1531[1]. El fenómeno mencionado constituye también un factor clave del proceso de aculturación de las masas indígenas en la Nueva España, realizado en el primer periodo de la colonia española en México (1523-1572) principalmente por los franciscanos, y como un ingrediente relevante en la constitución de la identidad mexicana, tanto entre la población criolla como mestiza e indígena[2].

Conforme con las investigaciones hechas en los últimos treinta años, aquel importantísimo documento guadalupano, fue elaborado alrededor de la mitad del siglo XVI por un intelectual y gobernante indígena, Antonio Valeriano, quien había traspasado la tradición oral del portento del cerro Tepeyac a una relación escrita en alfabeto

[1] El texto en *náhuatl* del *Nican Mopohua* aparece en varias publicaciones; véase por ejemplo: [Ortiz de Montellano, 1990; Lamadrid, 2001; Guerrero, 1996; Rojas Sánchez, 1990; Feliciano Velásquez, 1961].
[2] Cfr. [Branding, 2002; Ricard, 1995; Lafaye, 2002].

latino y en idioma *náhuatl*, el mismo que se presenta como vehículo de comunicación durante cuatro coloquios de la Virgen con Juan Diego[3]. El *náhuatl* de estas conversaciones es *tecpilahtolli*, es decir "lenguaje noble", que "(…) abundaba, entre otras cosas, en formas reverenciales y en empleo de metáforas que enriquecían y tornaban luminosa la expresión" [León-Portilla, 2002: 51]. Hay que agregar que justamente en *tecpilahtolli* se expresaban en la cultura *náhuatl* los más sublimes contenidos e ideas de carácter religioso y filosófico, plasmadas en discursos teológicos y éticos (*huehuetlatolli*: "palabra antigua"), cantos, himnos y poesía (*in cuicatl in xochitl*)[4]. Clavijero (1970, t. 2: 62-63), un investigador del siglo XVIII, caracteriza el *náhuatl* de siguiente manera:

> La lengua mexicana, de que voy a dar alguna idea a los lectores carece enteramente de las consonantes b, d. f, g, r, y s. Abundan en ella la l, la x, la t, la z, y los sonidos compuestos tl y tz; pero con hacer tanto uso de la l, no hay una sola palabra que empiece con aquella letra. Tampoco hay voces agudas, sino tal cual vocativo. Casi todas las palabras tienen la penúltima sílaba larga. Sus aspiraciones son suaves y ninguna de ellas nasal. A pesar de la falta de aquellas seis consonantes, es idioma rico, culto y sumamente expresivo: por lo que lo han elogiado extraordinariamente todos los europeos que lo han aprendido, y muchos lo han creído superior al griego y el latín (…) Pero ¿qué extraño es que abunde en voces significativos de objetos materiales, cuando ninguna le falta de las que necesitan para expresar las cosas espirituales? Los más altos misterios de nuestra religión se hallan bien explicados en la lengua mexicana, sin necesidad de emplear voces extranjeras.

Otro autor, contemporáneo [López-Austin, 1989: 30-31], nos proporciona otros datos interesantes sobre el idioma *náhuatl*, haciendo hincapié en sus aspectos más bien estilísticos y lexicográficos, subrayando su flexibilidad y adaptabilidad:

---

[3] Cfr. [Achmatowicz, 2008b].

[4] Véase: [León-Portilla, 1984, 1997, 2002, 2003; Martínez, 1984; Achmatowicz, 2008c].

> El náhuatl de la época inmediata a la Conquista era una lengua en la que la composición de vocablos era eminentemente descriptiva: existía una asombrosa cercanía entre el significado real de las palabras y sus elementos constitutivos. La posibilidad de formación de nuevos vocablos bajo rígidas normas de composición permitía al mismo tiempo la riqueza expresiva y descriptiva, la transparencia conceptual y la sensibilidad a los cambios históricos, ya que, sin la rigidez de un léxico difícilmente modificable, podía responder a las mutables circunstancias con voces acuñados en el acto. La fácil respuesta a las innovaciones la hacía refractaria a términos de lenguas extrañas, los vocablos requeridos podían ser formados de inmediato; la rigidez de las reglas de composición garantizaban su inteligibilidad, y el término extraño resultaba innecesario[5].

Por cierto, aquellas particularidades del idioma *náhuatl* han decidido acerca de su belleza y de su enorme capacidad de construir una notable fuerza imaginaria de sus expresiones. No obstante, por otro lado, constituyen un enorme desafío para cualquiera que sea intento de traducirlas a otro idioma, especialmente a uno de los modernos idiomas europeos, que cuentan con cada vez más refinados recursos de expresión tanto en su versión hablada como escrita. En este contexto vale la pena citar a uno de los mejores *nahualtlatos* contemporáneos, Miguel León-Portilla [2002: 14, 45, 51], quien al hablar sobre el *Nican Mopohua* dice:

> (…) además de ser este texto una joya de la literatura indígena del periodo colonial, es también presentación de un tema cristiano, expresado en buena parte en términos del pensamiento y formas de decir las cosas de los *tlamatinime* o sabios de antiguo mundo náhuatl. (…) Por otro lado, forma y contenido incluido en el *Nican Mopohua* están a la vez inspirados (…) en producciones de la antigua tradición indígena del género de los *cuicatl* o cantares. (…) Es ciertamente un hecho (…) que en *Nican Mopohua* perdura no poco del universo de símbolos característicos del

[5] Este mismo autor continúa: "Creo que pocas lenguas pueden dar mayor garantía de aproximación histórica en el uso del análisis filológico como auxiliar para el estudio de la ideología de un pueblo". Cfr. también: [Ortiz de Montellano, 1990: 17-71].

náhuatl clásico, a través de los cuales los *tlamatinime* o sabios comunicaban entre sí y transmitían a otros su pensamiento.

Sin duda, como lo muestran numerosos autores, las sutilezas del *náhuatl*, nos ofrecen todo el abanico de recursos estilísticos y semánticos para expresar contenidos muy complicados e incluso esotéricos. No obstante, como veremos, esto crea problemas de traslación de muy variada índole. Uno de los traductores de la relación de Valeriano [Montellano, 1990: 14], lo percibe muy claramente: "Siendo la lengua náhuatl una lengua aglutinante, muy rica y con infinidad de repetitivos matices, hace que las pocas versiones castellanas [del *Nican Mopohua*] tiendan simplemente a adaptarse al castellano"[6].

2.

Dediquemos unas palabras sobre la historia de las traducciones del *Nican Mopohua* que, por razones naturales, han sido hasta el siglo XX traslaciones solamente al español, sin contar su traducción al latín, realizada en 1891 por Agustín de la Rosa[7]. Original de mediados del siglo XVI y escrito en *náhuatl*, el relato apareció impreso por Lasso de la Vega en 1649[8], por lo tanto sorprende tan reducido número de traslaciones al español durante más de tres siglos y medio. La primera narración guadalupana fue escrita por Miguel Sánchez en 1648[9], aunque se considera que el autor había recurrido a la traducción parafraseada de Fernando Alva Ixtlilxochitl[10]. El primer autor de

---

[6] Véase: [Molina, 2004]: *Epístola nuncupatoria al muy excelente Señor Don Martínez Enríquez* (sin paginación – J.A.).
[7] Cfr. [Escalada, 1995: 711-712; Rojas Sánchez, 1990: 11; Valle Ríos, 1998: 9; Guerrero, 1996: 85].
[8] Cfr. [Torre Villar, 1999: 282-303].
[9] [Torre Villar, 1999: 158-281]; por lo tanto se considera que lo de Ixtlilxochitl ha sido el primer intento de traducción del *Nican Mopohua*.
[10] Cfr. [Guerrero, 1996: 71; Feliciano Velásquez, 1931: 116-141].

una traducción propiamente como tal fue Becerra Tanco[11], figura relevante en el mundo intelectual de la Nueva España del siglo XVII[12]. Su versión en varios fragmentos tiende a ser parafraseada, teniendo una cantidad considerable de agregados. La traducción de Becerra Tanco contiene un fragmento correspondiente a la tercera aparición de la Virgen, ausente en lo publicado por Lasso, por lo tanto se infiere que el humanista mexicano contó con un manuscrito que contenía dicho fragmento[13].

Cerca del año 1740, Lorenzo Boturini Benaduci, un bibliófilo e investigador italiano del fenómeno guadalupano, encargó la traducción literal del *Nican Mopohua*, la que fue encontrada en su archivo[14]; no se sabe quién la hizo, sino que únicamente se comprobó que su base constituía el texto de Lasso de la Vega. El siguiente intento de traducción de la relación guadalupana tuvo lugar 180 años después[15], siendo realizada por Primo Feliciano Velásquez, en 1926[16], la cual se convirtió en una versión más difundida y una interpretación "oficial" de esta fuente guadalupana. Otra propuesta fue publicada en 1978[17],

---

[11] Cfr. [Escalada, 1995: 711-712; Rojas Sánchez, 1990: 10-11; Valle Ríos, 1998: 9; Guerrero, 1996: 74; Lamadrid, 2001: 123-124; León-Portilla, 2002: 73].

[12] Cfr. [Escalada, 1995: 123-125]; *Diccionario universal de historia y geografía* (1853), México: Luis Becerra Tanco (1603-1672). Nacido en Real de Minas de Taxco, conocedor de latín, hebreo, italiano, francés, portugués, *náhuatl* y otomí; profesor de matemáticas en la Universidad de México, era poeta, orador, excelente filósofo y teólogo, con éxito se dedicaba a física y química. Véase también: [Torre Villar, 1999: 310-311].

[13] Cfr. [Velásquez, 1931: 125].

[14] Véase: [Escalada, 1995: 144-145; Feliciano Velásquez, 1931: 129; Guerrero, 1996: 84]. El manuscrito de esta traducción se encuentra en París, en la Biblioteca Nacional, en la colección Aubin-Goupil; el texto de esta traducción se puede consultar en: [Escalada, 1995: 741-759].

[15] Sin contar la traducción de dos pequeños fragmentos traducidos por encargo del arzobispo de México, Francisco Lorenzana (1766-1771). Ambos fragmentos se pueden consultar en: [Guerrero, 1998: 515-519, 521-523]; también en: [Feliciano Velásquez, 1931: 83-91], junto con interesantes observaciones del autor.

[16] [Feliciano Velásquez, 1961: 22-55].

[17] En: *Histórica*, 3/1978, México.

no obstante había sido elaborada mucho antes por una de las eminencias de la lengua y literatura *náhuatl*, Ángel María Garibay Kintana (murió en 1967). El propósito de Garibay era seguir lo más fielmente posible al original, evitando cualquier tipo de "adornos".

En el mismo año, 1978, apareció la propuesta de Mario Rojas Sánchez[18], donde se tiende a hacer hincapié en la "traslación" de la mentalidad *náhuatl* y su modo de ver el mundo, fundidos en el mensaje de la salvación cristiana. Doce años después de la aparición de la versión de Rojas Sánchez, fue publicada una versión muy erudita de Ortiz de Montellano. Esta publicación, aparte del texto traducido, contiene una amplia introducción sobre diferentes aspectos de la lengua *náhuatl* y posteriormente un primer intento del análisis palabra por palabra de la versión original, principalmente desde el punto de vista filológico. Este enfoque es continuado por José Luis Guerrero Rosado [1996; 1998], quien en dos gruesos volúmenes abarca diferentes aspectos del fenómeno guadalupano, analizados a la luz de las investigaciones históricas y de la crítica de las fuentes. Además, encontramos todas las versiones relevantes del *Nican Mopohua* en español, junto con versiones latina, inglesa y alemana. Por cierto, el autor incluye también su propia versión, enriquecida por sus competentes comentarios y, lo que constituye el mayor mérito de su obra, la traducción literal del texto, dejando de lado todo tipo de inconvenientes en este tipo de procedimiento. Finalmente, como un valioso material auxiliar, recibimos en el segundo tomo la traducción de todas las palabras que aparecen en el original.

La última propuesta de traslación del texto de Valeriano fue presentada hace poco por Miguel León-Portilla [2002], siendo elaborada conforme a la nueva lectura de la copia más antigua de esta relación[19], basada en los más recientes logros de la paleografía mexicana. El propósito de esta traducción lo expresa claramente el mismo autor [León-Portilla, 2002: 74-75; el subrayado es mío]:

---

[18] Véase: [Rojas Sánchez, 1990: 16-71], más las observaciones contenidas en las notas en las páginas 72-87.
[19] Cfr. [Burrus, 1987].

> Respecto de la presente nueva traducción diré que quiero destacar en ella con la mayor fidelidad al texto los rasgos del **pensamiento y la estilística de la tradición prehispánica** que son perceptibles en él. (…) Mi traducción, literal hasta donde es posible, busca mostrar lo propio del **pensamiento náhuatl** (…) La versión que aquí ofrezco, ajustándose al texto que pone de manifiesto el **pensamiento náhuatl sobre la divinidad** (…).

3.

La versión polaca del relato guadalupano ha sido elaborada como una parte integral de nuestro proyecto de carácter monográfico que trata de elevar al *Nican Mopohua* al nivel de fuente principal de estudios guadalupanos[20]. Los resultados de nuestra investigación se manifestaron en el enfoque que hemos usado en la versión propuesta.

Primero se trataba de revelar, de sacar a la luz, el modo de ver el mundo, la cultura, modos de describir la realidad, la tradición y las costumbres, todo ello profundamente enraizado en las culturas mesoamericanas y presente en el texto traducido. Lo que nos interesaba y constituía *sui generis* la impronta de nuestra labor era mostrar qué contenidos se encuentran detrás de un idioma lleno de recursos estilísticos que codifican y esconden su contenido real frente a un forastero. Mostrar como a cada paso, prácticamente en cada frase, el relato guadalupano es, sobre todo, una comunicación con el mundo indíge-

[20] Cfr. [Achmatowicz, 2008a]; La versión mencionada se encuentra en el capítulo VI de la monografía, sustentada tanto por toda la exposición de nuestras investigaciones contenidas en ella, como por un material comparativo que se encuentra en el Anexo 1, donde tienen cabida siete versiones de la traducción del *Nican Mopohua* al castellano, más la versión literal, elaborada por Guerrero [1996]. Nuestra propuesta de traslación es la primera en la literatura polaca que cumple con ciertos rigores de una traducción filológica y crítica, sustentada por la parte central de nuestra monografía, que trata sobre la interpretación y los comentarios al texto de Valeriano (capítulo IV).

na, al cual tiende a traspasar la Buena Nueva, dentro de estructuras de sentido eficaces desde un punto de vista comunicacional, universalmente comprensibles y… posibles de aceptar.

A continuación ofrecemos una pequeña parte de la concreción del enfoque mencionado en su aplicación práctica, recurriendo a los elementos más relevantes para la visión religioso-filosófica del mundo de la cultura *náhuatl*.

Abajo transcribimos un fragmento del verso 28 (26):

Versión en náhuatl	Quimolhuilia: Maxicmati, ma huel yuh ye in moyolo, noxocoyouh, ca nehuatl in nicenquizca cemicac Ichpochtli Sancta Maria, in Inantzin in huel nell Teotl Dios in Ipalnemohuani, in Teyocoani, in Tloque Nahuaque, in Ilhuicahua in Tlalticpaque.
Versión palabra por palabra	Se digna decir: Por favor de enterarte, por favor muy así ya el tu tu corazón, mi fructificación, que yo la yo-perfecta siempre Virgen Santa María, la su Venerable Madre (de) el muy verdadero Dios Dios, del viviente causa de toda vida, el Creante de las personas, el dueño del Junto Dueño del Derredor, el Dueño del Cielo, el Dueño de sobre la tierra.
Rojas Sánchez	le dice: "Sábelo, ten por cierto, hijo mío el más pequeño, que yo soy la perfecta siempre Virgen Santa María, Madre del verdaderísimo Dios por quien se vive, el creador de las personas, el dueño de la cercanía y de la inmediación, del cielo, el dueño de la tierra".
León-Portilla	le dice: Sábelo, que esté así tu corazón, hijo mío, el más pequeño, en verdad soy yo la en todo siempre doncella, Santa María, su madrecita de él, Dios verdadero, Dador de la vida, Ipalnemohuani, Inventor de la gente, Teyocoyani, Dueño del cerca y del junto, Tloque Nahuaque, Dueño de los cielos, Ilhuicahua, Dueño de la superficie terrestre, Tlalticpaque.
Guerrero	le comunica: "Ten la bondad de enterarte, por favor pon en tu corazón, hijito mío el más amado, que yo soy la perfecta siempre Santa María, y tengo el privilegio de ser Madre del verdaderísimo Dios, de Ipalnemohuani (Aquel por quien se vive), de Teyocoyani (del Creador de las personas), de Tloque Nahuaque (del Dueño del estar junto a todo y del abarcarlo todo), de Ilhuicahua Tlaltipaque (del Señor del Cielo y de la Tierra)".

Versión polaca	Powiedziała mu: „Proszę abyś wiedział i aby zapadło to w twoim sercu, mój najmłodszy, najukochańszy synu, że jestem Maryja, zawsze Dziewica, wielbiona Matka najprawdziwszego Boga, Ipalnemohuani (Tego, dzięki któremu żyjemy), Teyocoyani (Stworzyciela ludzi), Tloque Nahuaque (Tego, który jest wszędzie i wszystko ogarnia), Ilhuicahua Tlaltipaque (Pana Niebios i Ziemi)”.

Este fragmento juega un papel básico para entender el más profundo mensaje de las apariciones guadalupanas. Se están exponiendo aquí dos elementos relevantes: por un lado María, Madre de Dios, y por otro Dios mismo, quien va ser en el futuro templo “mostrado, engrandecido y entregado”. Fijémonos que:

> (…) el centro de interés de la narración, (…) es Dios desde el principio. Ella se presenta como Madre de un Dios cuya serie de atributos lo hace el centro de la atención. (…) En la antigua religión la expresión “Madre de Dios”; “Madre de los Dioses”; “Nuestra Madre” significaba el aspecto femenino de la divinidad en otras palabras: era Dios bajo un aspecto determinado. Si ahora alguien se presenta como “Madre de Dios”, “Madre de los hombres”; es necesario que queden claras sus relaciones para con Dios. El hacer converger hacia Ella el centro de la atención religiosa no favorecería la Catarsis o purificación de la noción antigua. (…) Es Madre de Dios, pero es criatura; tiene en primer lugar deberes que cumplir con Él: glorificarlo; los cumple al darlo a conocer; y este mismo hecho es la manifestación de su amor hacia los hombres [Rojas Sánchez, 1990: 81].

A la vez hay que subrayar que la maternidad divina de la Reina del Cielo en relación al “Dios verdadero” se extiende a los conceptos claves, correspondientes a la figura de un dios único en la cultura *náhuatl*. María revela aquí su infinita magnanimidad no solamente aceptando la imaginaria monoteísta indígena, sino incluyéndola y reconociéndola como un patrimonio esencial para una “**Nueva** Alianza” que iba a realizarse en el “**Nuevo** Mundo”, alianza escriturada en la narración sobre Apariciones Guadalupanas. Por lo tanto, al traducir esa relación al polaco hemos seguido una solución que aparece en algunas propuestas anteriores, es decir, no solamente insertamos el

significado de los conceptos mencionados, sino que también agregamos su forma original, exponiendo asimismo que no se trata aquí de unas expresiones figurativas, sino de nombres propios de diferentes advocaciones de la idea del Dios Único.

Hay aquí otro aspecto esencial indicado por Guerrero [1996: 175], crucial para cumplir con el desafío de traducir el *Nican Mopohua* al polaco o cualquier otro idioma:

> La frase "**Madre de Dios**", "**Madre de los dioses**" no era en absoluto ajena a la religión Mexicana, pero el concepto de una **mujer real y humana**, "**Madre del verdadero Dios**", les resultaba increíble, revolucionaria. Para ellos "**Madre de Dios**" no era sino "**flor y canto**" para expresar que el Ser Supremo, sin tener limitaciones sexuales, poseía toda la riqueza que pudiera concebirse en una Madre; en cuanto al hombre, con todo y asignarle un grado nobilísimo entre los "**dioses**" como su criatura y colaborador, "**madres y padres del sol**", eso se limitaba al ámbito de los "**dioses**", de los "**teteo**", de ninguna manera se refería a Ometéotl mismo. En relación con él, lo consideraban demasiado Grande y excelso para que no digamos se encarnara, sino aún se ocupara particularmente de él.

Es necesario preguntar si en la espiritualidad y religiosidad *náhuatl* podemos encontrar algo similar a la figura de una "madre", de una "maternidad" divina, *sui generis* madre de toda la especie humana, que tras diferentes trasfiguraciones hubiese llegado a la constitución de tal concepto de divinidad que estuviese fundado en la maternidad en general y en la maternidad de una mujer real y mortal en particular. La respuesta parece ser negativa[21] y por lo tanto el aspecto

[21] Véase: [Fernández, 1992; López-Austin, 1994: 18-19, 25, 193-195, 198-201]; p. 193: "En la religión de los antiguos nahuas las diosas madres formaban un conjunto de divinidades con impresionantes atributos: divinidades de la tierra, del agua, de la Luna, de la embriaguez, del sexo y el pecado, del nacimiento de los seres, del crecimiento, de la fructificación, de la muerte, de la enfermedad y cura de las enfermedades frías (…) En el fondo, la concepción de una Madre dadora de la riqueza y de los males, amorosa, generosa, avara y terrible al mismo tiempo (…)".

de la maternidad presente en el *Nican Mopohua* requiere en la traducción de este texto un cuidado particular, tanto en cuanto a la misma presentación o autopresentación de la Virgen, como en la sorprendente abundancia de expresiones llenas de reverencia y respeto mutuo, incluso para un texto en *náhuatl*, usadas por ambos protagonistas de los coloquios en Tepeyac.

Este mismo aspecto está presente en el verso 121 (119), quizás el más relevante como una suerte de impronta y a la vez pauta para la interpretación del mensaje general del *Nican Mopohua*:

Versión en náhuatl	¿Cuix Amo nican nica Nimonatzin? ¿Cuiz amo nocehualltotitlan, necauhyotitlan in tica? ¿Cuix amo nehuatl in nimopaccayeliz? ¿Cuiz amo nocuixanco, nomamalhuazco in tica? ¿Cuix oc itla in motech monequi?
Versión palabra por palabra	¿Acaso no aquí yo-estoy tu-madre-venerable? ¿Acaso no bajo-mi-sombra, bajo-mi-amparo tu estás? ¿Acaso no yo la esencia -de-tu-salud? ¿Acaso no en-mi-regazo, en-mi-brazo tu-estas? ¿Acaso aun algo para-ti se-desea?
Rojas Sánchez	¿No estoy aquí yo, que soy tu madre? ¿No estás bajo mi sombra y resguardo? ¿No soy yo la fuente de tu alegría? ¿No estás en el hueco de mi manto, en el cruce de mis brazos? ¿Tienes necesidad de alguna otra cosa?
León-Portilla	¿Acaso no estoy aquí, yo que soy tu madrecita? ¿Acaso no estás bajo mi sombra, y en resguardo? ¿Acaso no soy la razón de tu-alegría? ¿No estás en mi *regazo,* en donde yo te protejo? ¿Acaso todavía te hace falta algo?
Guerrero	¿Acaso no estoy yo aquí, yo que tengo el honor de ser tu madre? ¿Acaso no estás bajo mi sombra, bajo mi amparo? ¿Acaso no soy yo la fuente tu alegría? ¿Qué no estás en mi regazo, en el cruce de mis brazos? ¿Por ventura aun tienes necesidad de cosa otra alguna?
Versión polaca	Czyż nie jestem tą, która ma zaszczyt być twoją uwielbianą Matką? Czyż nie ogarniam cię mym cieniem, opieką? Czyż nie jestem źródłem twej radości? Czyż nie otaczam cię ramionami i nie noszę na mym sercu? Czyżby ci jeszcze czegoś brakowało?

La declaración central, la declaración clave de la Virgen está construida de tal manera, para que su amparo contuviera valores fácilmente asociables en la mentalidad *náhuatl* con la más alta majestad, relacionados con el cargo de *Hueyhuey Tlatoani*[22]. Más, contiene una expresión prácticamente intraducible: *nimonantlitzin*, lo que literalmente traducido al español quiere decir: Yo-de-ti-madre-venerable, y lo que en polaco se tiende a reflejar a través de una expresión quizás un poco rebuscada: *Ja-która-ma-zaszczyt-być-twoją-uwielbianą-Matką*. Esta sobreabundancia de lo reverencial, perfectamente entendible para un lector u oyente nativo, resulta ser no solamente necesaria, sino profundamente justificada:

> En náhuatl no puede una gente bien educada usar el **-tzin**, que es cariño y veneración al mismo tiempo, refiriéndose a sí misma, pero puede y debe cuando con eso honra a otro. En este caso María no sólo esta diciéndole a Juan Diego que es su Madre, "su Madrecita", lo que ya es en sí una nueva y diáfana proclamación de su maternidad espiritual, sino que ¡Ella se siente honrada y agradecida por serlo! [Guerrero, 1996: 321]

En la versión polaca, propuesta por nosotros, la frase es siguiente: „*Czyż nie jestem tą, która ma zaszczyt być twoją uwielbianą Matką*?". Aquí, como también en otros fragmentos, subordinamos la forma de la traslación al contenido y mensaje presente en el original, que sitúan la relación de la maternidad trascendental y espiritual en el nivel de una interacción de igual a igual. Su objetivo fundamental, en el fragmento analizado, es el mensaje clave para Juan Diego y sus hermanos indígenas: "¡No tengáis miedo!".

Encontramos aquí otro problema de traducción. A saber, el autor de la relación guadalupana dice: *nocuixanco, nomamalhuazco*, lo que

---

[22] He aquí algunas expresiones y palabras dirigidas a un *Tlatoani* recién elegido (Cfr. [Sahagún, 1989, t. 1: 337, 344]; subr. J.A): "En vuestras **espaldas** y en vuestro **regazo** y en vuestros **brazos** pone nuestro señor Dios este oficio y dignidad (…)"; "¡Oh, señor! Entre vuestro pueblo y vuestra gente debajo de vuestra **sombra**, porque sois un árbol que se llama *púchotl* o *ahuéhuetl,* que tiene gran sombra y gran rueda, donde muchos están puestos a su sombra y a su amparo, que para eso os ha puesto en este cargo".

en la versión literal española significa: "acaso no en mi regazo, en mi abrazo tu estás", es decir literalmente en polaco: „*czyż nie jesteś w mym podołku*[23]*, w moich ramionach*". Creemos que aquí se trata principalmente de la idea que en su grado máximo reflejaría el concepto de maternidad, es decir una imagen de un niño envuelto en un pedazo de manto y abrazado y apretado contra el corazón, al pecho de su madre. La versión polaca entonces es la siguiente: „*Czyż nie otaczam cię ramionami i nie noszę na mym sercu?*", para evitar una expresión al parecer anticuada y quizás un poco humorística, „*podołek*", especialmente en este relevante lugar.

Finalmente unas palabras sobre la expresión "*in cuicatl in xochitl*" y su significado; se trata de una expresión muy frecuente en el relato en sus diferentes configuraciones, y también difícil como tarea de traslación. Consideramos este aspecto como algo excepcionalmente relevante porque la elección de las flores como la prueba de la autenticidad del mensaje y de la voluntad de la Virgen es algo muy propio para la cultura *náhuatl*.

Las flores en la cultura *náhuatl* llevan en sí el elemento divino, un *sacrum* particular. Su belleza expresa la belleza del mismo Dios; *Xochitlalpan*, la Tierra Florida es ni mas ni menos el mismo Paraíso, *Xochicayotl* significa Guerra Florida, un ritual sagrado que proporciona cautivos sacrificados, *Xochilpilli*, es decir Príncipe Florido, es dios del arte, literatura y poesía.

El canto (*cuicatl*) de unos maravillosos pájaros que al principio de la narración precede la aparición de la Virgen se une con las flores (*xochitl*) en las escenas centrales (versos 126-184; es decir cuando las flores recogidas por Juan Diego se transforman en el palacio del obispo Zumárraga en la imagen de la Virgen de Guadalupe), trans-

---

[23] Aunque esa palabra suena relativamente anticuada, sin embargo corresponde exactamente a la palabra española "*regazo*"'; Cfr. Doroszewski, W. (1997), *Słownik języka polskiego*, PWN, 1997, Warszawa, Versión electrónica: "podołek – wklęsłość, wgłębienie tworzące się z przodu w sukni lub w fartuchu, gdy się je uniesie po boku lub z dołu, albo gdy się siedzi; dolny kraj szaty, sukni kobiecej".

formándose en algo que estructura el relato hasta su final. Tanto en la traducción al español, como al polaco, los recursos disponibles se quedan insuficientes para expresar lo esotérico de la conjunción de cantos y flores. En nuestra versión polaca usamos una serie de adjetivos y expresiones (*cudowne, przypominajce te kastylijskie, świeże, rozkwitłe, pachnące; nocna rosa wypełniała je jakby perłami cudownymi*) que, sin embargo, no logran expresar todas las ideas relacionadas con la visión del mundo propia de la cultura *náhuatl*:

> Todo en el Nican Mopohua está encuadrado en este disfrasismo náhuatl: *in xochitl in cuicatl: flor y canto.* Dio principio este escrito con un canto y va a terminar con un esparcir de flores en el palacio del Obispo y así culminará y, a la vez, empezará la verdad de Tepeyacac. El canto fue el inicio de la verdad, necesitaba completarse y ahora con las flores se logra su cometido. La verdad en la tierra se expresaba con el disfrasismo: "flor y canto". Ha llegado el momento, en el Nican Mopohua, de las flores. Es el momento de la integración total. (…) *In xochitl in cuicatl:* flores y canto era la expresión con que los Antiguos mexicanos de habla náhuatl designaban la poesía. Con esta bella metáfora querían aludir a la unión de lo sutil y lo efímero de la Vida Humana con la posibilidad de sublimar y sobrepasar lo cotidiano a través de símbolos que representaban lo más altamente estimado en la cultura: la fragancia delicada de las flores y la musicalidad del canto de las aves. Flor y canto es el espejo del Dios en la tierra y el poeta, el artista de la lengua, es una persona poseída por la divinidad - tiene un *teoyollotl*, un "corazón endiosado" y funciona como un eslabón entre los humanos y el universo. Lo único verdadero en la tierra es flor y canto. La poesía flor y canto viene a ser la expresión oculta y velada, que con las alas del símbolo y la metáfora lleva al hombre a balbucir y a sacar de sí mismo lo que en una forma misteriosa y súbita ha alcanzado a percibir [Valle Ríos, 1998: 217-218].

Las flores en el relato *Nican Mopohua* aparecen en el helado ambiente de diciembre y en el semidesértico cerro Tepeyacac. Esta maravillosa abundancia de las flores en el tiempo y lugar completamente inadecuados, indica solamente una emanación trascendental de voluntad, quizás del mismo Ometéotl, lo que en la imaginación indígena aparece como algo transparente y obvio: esta verdad que viene

saliendo de la unión de la flor y del canto proviene de las esferas celestiales, por lo tanto tiene un carácter absoluto e incuestionable. Juan Diego "recoge la cosecha" de esta verdad, la coloca en el regazo de su *tilma*, allá, donde se guarda lo más apreciado, al lado de corazón, como madre a su amado niño.

En la cultura *náhuatl* el acto de entrega de las flores expresaba respeto, amor y reconocimiento. En la etiqueta cortesana, frente al gran numero de invitados, el *Tlatoani* entregaba flores a las más importantes personas, aquellas que gozaban de su amistad y confianza. Un ramo de flores era su visible símbolo. María confía a Juan Diego ese inestimable signo donde el gesto de su entrega personal por su parte, muestra en la imaginación indígena, su respeto y amor hacia su embajador. No obstante fijémonos que el verdadero destinatario de las flores es el Obispo de México, quien por lo tanto y a los ojos de los indios adquiere un carisma especial y excepcional. La expresión simbólica de este hecho está dirigida a los indígenas, para los cuales las flores destinadas por María al Obispo, lo sitúan en el más alto nivel del poder jerárquico de la naciente iglesia católica en Nueva España. El autor del relato lo subraya al introducir un neologismo *teopixcatlahtoani*, lo cual quiere decir "el gobernante de los sacerdotes" (literalmente: él-que-habla-ordena-a-los-sacerdotes) y que expresamos en polaco como "*przełożony kapłanów*"; para el concepto de "sacerdote" encontramos en el texto también una fórmula nueva: "*ixiptahuan in Tlacatl, Totecuyo*"[24], que literalmente significa "sus imágenes del Señor, el Señor nuestro", y que en nuestra versión polaca aparece como "*ci, którzy są żywym obrazem Boga, naszego Pana*" (verso 26).

Hemos tratado en este reducido espacio de mostrar de qué manera en un texto pueden subyacer múltiples elementos que a la larga imposibilitan prácticamente una traducción, por un lado satisfactoria y por el otro libre de una pesada indumentaria de aclaraciones y comentarios, que a cada rato interrumpen la lectura, invocando insoportables notas a pie de página. Sin embargo recordemos las sabias palabras de

[24] Cfr. [León-Portilla, 2002: 81].

Ortega y Gasset [1983: 449]: "(…) la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra". Ahí mismo [Ortega y Gasset, 1983: 451] expone el filósofo su pensar sobre el auténtico esplendor de la traducción, que ningún texto antiguo y relevante puede dejar por sí solo:

> Imagino, pues, una forma de traducción que sea fea, como lo es siempre la ciencia, que no pretenda garbo literario, que no sea fácil de leer, pero sí que sea muy clara, aunque esta claridad reclame gran copia de notas al pie de la página. Es preciso que el lector sepa de antemano que al leer una traducción no va a leer un libro literalmente bello, sino que va a usar un aparato bastante enojoso, pero que le va a hacer de verdad transmigrar dentro del pobre hombre Platón que hace veinticuatro siglos se esforzó a su modo por sostenerse sobre el haz de la vida.

Bibliografía

Achmatowicz, J. (2008a), *Nican Mopohua jako główne źródło studiów nad fenomenem guadalupańskim*, manuscrito mecanografiado.

Achmatowicz, J. (2008b), "Antonio Valeriano – el autor de *Nican Mopohua*", en: *Memoria del V Congreso Brasileño de Hispanistas y del I Congreso Internacional de Asociación Brasileña de Hispanistas*, Facultad de Letras de la Universidad Federal Minas Gerais, Bello Horizonte, pp. 1141-1152.

Achmatowicz, J. (2008c), "Poesía Náhuatl – arqueología de una tradición oral", *Estudios Hispánicos*, nº 16, Wrocław, pp. 123-124.

Brading, D. (2002), *La Virgen de Guadalupe, Imagen y Tradición*, Taurus, México D.F.

Burrus, E. (1987), "La copia más antigua del Nican Mopohua", *Histórica*, Centro de Estudios Guadalupanos, Año 10, nº 2, México D.F., pp. 3-20.

Clavijero, F.J. (1970), *Historia antigua de México*, t. 1-3, Editora Nacional, México D.F.

Escalada, X. (1995), *Enciclopedia Guadalupana*, Enciclopedia Guadalupana y Robles Hermanos, México D.F.

Feliciano Velásquez, P. (1931), *La aparición de Santa María de Guadalupe*, Patricio Sanz, México D.F.

Feliciano Velásquez, P. (1961), *Nican Mopohua*, Buena Prensa, México D.F.

Fernández, A. (2006), *Dioses prehispánicos de México*, Panorama, México D.F.

Guerrero Rosado, J.L. (1996), *El Nican Mopohua, un intento de exégesis*, t. 1, Realidad, Teoría y Práctica, México D.F.

Guerrero Rosado, J.L. (1998), *El Nican Mopohua, un intento de exégesis*, t. 2, Realidad, Teoría y Práctica, México D.F.

Lafaye, J. (2002), *Quetzalcoatl y Guadalupe, la formación de la conciencia nacional*, FCE, México D.F.

Lamadrid, J. (2001), *Nican Mopohua, breve análisis literario e histórico*, Porrúa, México D.F.

León-Portilla, M. (1984), *Trece poetas del mundo azteca*, UNAM, México D.F.

León-Portilla, M. (1997), *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*, FCE y El Colegio Nacional, México D.F.

León-Portilla, M. (2002), *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican mopohua"*, Colegio Nacional y FCE, México D.F.

León-Portilla, M. (2003), *Literaturas indígenas de México*, FCE y Mapfre, México D.F.

López Austín, A. (1989), *Cuerpo humano e ideología*, t. 1, UNAM, México D.F.

López Austín, A. (1994), *Tamoanchan y Tlalocan*, FCE, México D.F.

Martínez, J.L. (1984), *Nezahualcoyotl vida y obra*, FCE, México D.F.

Molina, A. (2004), *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, Porrúa, México D.F.

Ortega y Gasset, J. (1983), "Miseria y esplendor de la traducción", en: Ortega y Gasset, J., *Obras completas*, t. 5, Alianza Editorial/Revista de Occidente, Madrid.

Ortiz de Montellano, G. (1990), *Nican Mopohua*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Ciencias Religiosas, Departamento de Historia, México D.F.

Ricard, R. (1995), *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, FCE, México D.F.

Rojas Sánchez, M. (1990), *Nican Mopohua*, EDAMEX, México D.F.

Sahagún, F.B. de (1989), *Historia general de las cosas de Nueva España*, t. 1-4, Alianza Editorial Mexicana, México D.F.

Torre Villar, E., Navarro de Anda, R. (1999), *Testimonios históricos guadalupanos*, FCE, México D.F.

Valle Ríos, J. (1998), *El Nican Mopohua está escrito con visión histórica del pueblo Azteca y Méxica – Tenochca*, Pbro. Juan Valles Ríos, México D.F.

Tomasz Pindel
Uniwersytet Jagielloński

Tłumacz i jego błędy, czyli o krytyce przekładu w prasie

Słowa kluczowe: krytyka przekładu, błędy tłumacza, recepcja przekładu.

Abstract:
It is more common nowadays for book reviews, published in the high circulation press, to contain elements of evaluation of translated text, although they are rarely based on a serious analysis, and limit themselves to pinpointing translator's mistakes. The article comments on the translator's model mistakes and their significance for the text, as well as the reviewers' typical practices.
Keywords: Translation criticism, translator's mistakes, translation reception.

Resumen:
Las reseñas de libros en la prensa de gran tiraje contienen cada vez con mayor frecuencia una valoración de la traducción, aunque a menudo ésta no se basa en ningún análisis y se limita a poner de relieve los errores del traductor. El artículo comenta algunos casos de errores típicos en la traducción y su importancia en relación con la totalidad del texto para después abordar las prácticas típicas de los críticos.
Palabras clave: recepción de la traducción, crítica de la traducción, errores del traductor.

Każdy tłumacz doskonale zna ten strach. Kiedy praca nad tekstem jest już zakończona, gdy dobiegły już kresu zmagania z oryginałem, jego językowymi zawiłościami i subtelnościami kontekstu kulturowego, kiedy wersja w języku docelowym została już wygładzona stylistycznie, a nieprzetłumaczalne motywy oddane w sposób zrozumiały dla czytelnika, kiedy już całość przeszła przez ręce redaktora i korektora – wówczas następuje ów długo wyczekiwany moment i tekst przekładu zostaje opublikowany. I teraz tłumacz czeka. Czeka na recenzje, które zajmą się, rzecz jasna, głównie pracą autora, ale może jakiś wnikliwy komentator poświęci nieco uwagi przekładowi i – oto jest pytanie – wytknie jakiś błąd czy nie wytknie?

Praca tłumacza rzadko spotyka się z uważną analizą recenzentów publikujących w dziennikach i innych periodykach adresowanych do szerokiego odbiorcy. Co wcale nie znaczy, że oceny tej pracy pojawiają się równie rzadko. Przeciwnie. Na podstawie lektur tego rodzaju recenzji zaryzykowałbym twierdzenie, że często i coraz częściej obok oceny książki jako takiej pojawiają się uwagi na temat jakości tłumaczenia. Uwagi te jednak mają dość specyficzny charakter i bazują na szczególnych kryteriach, odległych od tego, co można by nazwać fachową krytyką przekładu.

Poniższy tekst stanowi subiektywną próbę wskazania kilku rzucających się w oczy cech recepcji przekładu w prasie i skupia się na pewnych mechanizmach: to raczej próba zasygnalizowania tendencji niż regularne badania przeprowadzone na reprezentatywnym materiale. Przykłady zaczerpnąłem głównie z recenzji przekładów literatury hispanojęzycznej, jako tej, której translacją i recenzowaniem sam się zajmuję.

1. Nieformalna typologia błędów

Każdy uważny czytelnik prasowych recenzji zdaje sobie sprawę, że ocena jakości przekładu bardzo często sprowadza się do wypunktowania jednego bądź kilku konkretnych błędów tłumacza, co stanowi podstawę do sformułowania sądu wartościującego. Dlatego też, zanim

przejdziemy do analizy wybranych przykładów recenzji, warto sporządzić podręczną listę rodzajów błędów popełnianych przez tłumaczy. Dla wygody typy owe ilustruję przykładami.

a) Niezrozumienie/przeoczenie językowe

To przypadek chyba najczęstszy. Mam tu na myśli pomyłki raczej drobne, wynikające z niezrozumienia bądź niepoprawnego przeniesienia na grunt języka docelowego sformułowań czy wyrażeń języka oryginału. Jakkolwiek odpowiedzialność spada tu, rzecz jasna, zasadniczo na tłumacza, to często tego rodzaju błędy są lub przynajmniej mogą być wypleniane w trakcie korekty, bo też niejednokrotnie stanowią rezultat przegapienia czy pośpiechu. Żeby nie zaczynać od wrzucania kamieni do cudzego ogródka, podam przykład z własnego tłumaczenia powieści Pabla Tusseta *Najlepsze, co może się przydarzyć rogalikowi*:

> „Ojej, przepraszam, nie dziw się, bo wiesz, jesteśmy parą faktycznie homoseksualną, wiesz?" [Tusset, 2004: 14]

– mówi bohater powieści. „Para faktycznie homoseksualna" to w oryginale „pareja de hecho homosexual". Błąd polega na przeoczeniu: w polskiej wersji określenie „faktyczna" odnosi się do homoseksualności, podczas gdy po hiszpańsku *pareja de hecho* to po prostu 'para nieformalna, wolny związek, konkubinat'. Zwykły związek frazeologiczny nie został poprawnie odczytany.

W tym przypadku pomyłka nie ma większego znaczenia dla treści i zauważalna będzie pewnie tylko dla czytelnika znającego język oryginału. Zdarzają się jednak przypadki niezrozumienia o poważniejszych konsekwencjach. I znów przykład z własnego dorobku. W opublikowanym w *Literaturze na świecie* fragmencie przekładu powieści *Noc jest dziewicą* Jaimego Bayly'ego pojawia się następujący passus:

> jakieś rozchełstane chłopaki grają na żywo. nie brzmi to źle: powiedzmy, że uszy od tego nie bolą. czasami śpiewają tu takie zera, że, naprawdę, nie wiem, co sobie wyobrażają: w takich przypadkach człowiek z nostalgią wspomina niezrozumianego rochabusa. ale tego wieczora grają ewidentnie lepiej. da się posłuchać [Bayly, 2004: 39].

Problematycznym słowem okazał się *rochabús*. Mimo intensywnych poszukiwań w słownikach i Internecie oraz konsultacji z rdzennymi użytkownikami języka nie zdołałem znaleźć żadnej definicji. W tej sytuacji zdanie, które w oryginale brzmiało:

> „a veces suben a cantar unos impresentables que, la verdad, no sé qué se alucinan: en esos casos uno recuerda con nostalgia al incomprendido rochabús" [Bayly, 1997: 15],

zostało przełożone tak, jakby *Rochabús* było nazwą wykonawcy muzycznego, za którym tęskni narrator, słuchając marnych muzyków (sprawę utrudnia fakt, że w książce nie występują wielkie litery). Kilka lat później, kiedy powieść Bayly'ego miała ukazać się w formie książkowej, sprawdziłem ponownie owo wątpliwe miejsce i wówczas Internet okazał się już pomocny: *rochabús* to dla Peruwiańczyków opancerzony wóz z armatką wodną, który rozpędza manifestantów. A zatem narrator nie wspomina żadnego wykonawcy, tylko ma ochotę rozpędzić śpiewaków strumieniem wody… W tym przypadku niezrozumienie sensu wyrazu zupełnie wypaczyło treść zdania.

Przypadek ten unaocznia oczywisty fakt, że niezrozumienie tekstu może mieć różny charakter: o ile wyrażenie *pareja de hecho* jest najzupełniej pospolite, to z dotarciem do znaczenia słowa *rochabús* było już znacznie trudniej. Bywa jednak i tak, że to, co dziś jawi się jako zrozumiałe i łatwe, w momencie tłumaczenia mogło stanowić dla tłumacza znacznie większy problem. Zobrazować to może zdanie z polskiego przekładu opowiadania *Pan Kostek z Connecticut* Jeromego Davida Salingera:

> „Ale Mary Jane jęknęła coś niezrozumiałego o swoim Kleeneksie i popędziła z powrotem do kabrioletu" [Salinger, 1964: 23].

Dziś powszechnie wiadomo, że kleenex to marka chustek do nosa, ale tłumaczący zza żelaznej kurtyny ów tekst w latach 60. Krzysztof Zarzecki miał prawo nie znać realiów życia w USA.

b) Niezręczność stylistyczna

To jeden z najczęściej występujących problemów: nie ma związku z przenoszeniem treści z jednego języka do drugiego, tylko stanowi zwykłą konsekwencję niedostatecznej sprawności tłumacza w języku docelowym. Przykłady można mnożyć, acz podkreślić trzeba fakt, że odpowiedzialnością za tego rodzaju potknięcia dzielą się tłumacz z korektorem.

c) Zgubienie kontekstu kulturowego

W tym przypadku tłumacz z niewiedzy bądź przegapienia nie przenosi treści zrozumiałych dla czytelnika oryginału do tekstu przekładu, tym samym uniemożliwiając docelowemu odbiorcy pełną lekturę. Przy czym niekoniecznie jest tak, że nieprzełożone zostają wyłącznie konteksty właściwe innej kulturze. Czasami tłumacz nie umie rozpoznać elementów występujących także w kulturze docelowej, czyli po prostu uniwersalnych. W polskim przekładzie powieści Marcela Figuerasa *Kamczatka* pojawia się właśnie taka sytuacja:

> Wtedy ostatecznie wygasło moje zainteresowanie sportem, a za to obudziło uczucie empatii do bohaterów kreskówek, którzy wpadali w przepaście, rozbijali pianina głową lub byli ścigani przez roje wściekłych pszczół; odtąd wolałem Kojota od Correcaminosa, Silvestre'a od Tweedy i Lucasa od Bugsa [Figueras, 2005: 149].

Wyliczanka postaci z filmów rysunkowych okazuje się dla polskiego czytelnika częściowo niezrozumiała i to, niestety, wyłącznie z winy tłumaczki (i niedociekliwego korektora) – autor bowiem nawiązuje do doskonale znanych postaci z kreskówek wytwórni Warner Brothers. Kojot, Bugs i Tweety są rozpoznawalni, ale Correcaminos po polsku nazywa się Struś Pędziwiatr, Silvestre to po prostu kot Sylwester, zaś Lucas to nie kto inny tylko kaczor Duffy. Mimo dość oczywistego kontekstu tłumaczka, najwyraźniej nieznająca wzmiankowanych bajek, po prostu nie sprawdziła, o jakie postaci chodzi.

d) Niezrozumienie tekstu i intencji autora

W tym punkcie nie mam na myśli drobnych pomyłek czy przeoczeń językowych, a problem poważniejszy: sytuację, w której tłumacz nie odczytuje prawidłowo tekstu oryginału, nie rozumie intencji autora, a tym samym – nie oddaje jej w tekście docelowym. Uchybienie takie może mieć bardzo poważne konsekwencje – dzieło, bądź jego istotny aspekt, pozostaje kompletnie niezrozumiałe dla odbiorcy. Przypadek taki można zaobserwować chociażby w polskiej wersji tłumaczenia powieści Roberta Bolaño *Chilijski nokturn*. Narrator i bohater tej historii – chilijski ksiądz Urrutia Lacroix – napotyka na swojej drodze dwóch zagadkowych mężczyzn, którzy wywierają na niego istotny wpływ. Panowie nazywają się Odeim i Oido, narrator zwraca uwagę na dziwne brzmienie tych nazwisk – tym samym budząc ostrożność czytelnika, który, jeśli zada sobie nieco trudu, odkryje, że nazwiska owe czytane wspak dają słowa *miedo* i *odio* – czyli 'strach' i 'nienawiść'. W polskim przekładzie nazwiska pozostają niezmienione i tym samym polski czytelnik nie ma szans zrozumieć ich symbolicznego znaczenia: to, że strach i nienawiść stanowią ważne motywy postępowania księdza, jest jednym z kluczy do interpretacji jego zachowania i życiowych wyborów.

Jak widać z powyższego przeglądu, błędy mogą mieć różny charakter: czasami są nieistotnymi detalami, czasami mają duże znaczenie w odczytaniu tekstu. Różna jest też odpowiedzialność autora przekładu – o ile w przypadku niezrozumienia intencji autora „wina" tłumacza jest jednoznaczna, to już przy stylistycznych niezręcznościach odpowiedzialność biorą na siebie tłumacz z redaktorem/korektorem pospołu. Istotne wydaje się jednak to, że spośród skomentowanych powyżej przykładów tylko ten ostatni w istotny sposób wpływa na całość odbioru dzieła: błędnie przełożone imiona postaci z kreskówek, przeinaczony sens zdania z armatką wodną czy niezrozumiały *Kleeneks* sprawiają, że czytelnik nie zrozumie danego zdania, ale nie zaburzają percepcji całości. O ile, rzecz jasna, nie występują nagminnie. Jeden błąd to potknięcie i przypadek – cała ich seria to już rzecz karygodna. A zatem przy ocenie jakości przekładu na podstawie

błędów tłumacza należałoby brać pod uwagę dwie rzeczy: 1) rodzaje błędów (i ich konsekwencje) oraz 2) częstotliwość błędów.

Zobaczmy teraz, jak to wygląda w praktyce.

2. Krytyka przekładu – przykład pozytywny

Co zatem powinien zawierać solidny tekst recenzji poruszający kwestię jakości przekładu?

- Charakterystykę dzieła (skoro mowa będzie o tym, *jak* zostało przełożone, to trzeba określić, *co* było tego przekładu przedmiotem – czyli z jakiego rodzaju zadaniem tłumacz miał do czynienia);
- ocenę przekładu;
- uzasadnienie tej oceny – i to uzasadnienie rzeczowe, w którym sformułowania wartościujące będą poparte dowodami.

Za przykład tekstu wzorowo podchodzącego do kwestii oceny przekładu niech posłuży esej Jerzego Jarniewicza „Zbieranie Herberta" [Jarniewicz, 2008: 332-341]. Autor omawia tu najnowsze wydanie wierszy zebranych polskiego poety w angielskim przekładzie. Tekst rozpoczyna się od informacji na temat wydawniczych kulis tego przedsięwzięcia: w wyniku nieporozumień i różnych machinacji nie wykorzystano w książce istniejących i uważanych za kanoniczne tłumaczeń Johna i Bogdany Carpenterów, a pracę powierzono młodej tłumaczce Alissie Valles. Jak zauważa Jarniewicz, historia ta miała oczywiście wpływ na recepcję tomu, bowiem przynajmniej część nieżyczliwych przekładowi opinii związana była z owym personalnym i pozaliterackim kontekstem. Autor analizuje kilka recenzji, wykazując „nieliterackość" niektórych z nich, i tak wprowadza czytelnika w istotę sporu. Następnie sam zestawia wybrane fragmenty wierszy w dwóch tłumaczeniach i porównuje je, sygnalizując pewne istotne różnice (np. przy doborze słów), w wyniku czego dowodzi, że różnice te wynikają z innego sposobu odczytania poezji Herberta. Sądy wartościujące pojawią się dopiero na końcu tekstu i są bardzo wyważone:

Jarniewicz sugeruje, że skoro Valles odczytuje Herberta inaczej niż wcześniejsi tłumacze, mogła gdzieniegdzie pójść nieco dalej.

Esej Jarniewicza stanowi przykład bardzo obiektywnej i rzeczowej recenzji pracy tłumacza: zawiera komentarz, a zarazem zdystansowanie się od pozaliterackiej dyskusji wokół przekładu, następnie prezentuje szereg przykładów, które wykorzystane zostają do sformułowania opinii na temat strategii tłumacza.

Tyle że „Zbieranie Herberta" to tekst specyficzny: ukazał się w *Literaturze na świecie*, a więc piśmie programowo zajmującym się krytyką przekładu i dysponującym dużą ilością miejsca: szkic ma dziesięć stron – w prasie codziennej, tygodnikach czy miesięcznikach to rozmiar absolutnie nieosiągalny. Jego tematem jest przekład właśnie – a nie dzieło jako takie. Jednak na przykładzie tym można zauważyć kilka kluczowych spraw: po pierwsze, dokonano rzeczowej analizy przekładu przez zestawienie wersji oryginalnej i tekstu tłumaczenia; po drugie, autor wykazał, że wybory tłumaczy są elementem pewnej strategii, czyli czemuś służą i coś ze sobą niosą; po trzecie, ocena ma charakter obiektywny, podparty przykładami i wyważony.

Jak to wygląda w przypadku recenzji w dziennikach, tygodniach i miesięcznikach?

3. Krytyka przekładu – stan faktyczny

Poniższe przykłady pochodzą z miesięcznika *Nowe Książki* – periodyku poświęconego recenzowaniu literackich nowości. Nie jest to pismo specjalistyczne, w sensie: naukowe, jego adresatem pozostaje bowiem ogólna publiczność czytająca. Analizując recenzje pod kątem oceny przekładu, można wyróżnić następujące postawy:

a) recenzja pomijająca kwestię przekładu milczeniem

Recenzent, formułując sądy o tłumaczeniu, opiera się zazwyczaj tylko na tekście docelowym – trudno bowiem, żeby za każdym razem czytał i oryginał, i przekład, a potem jeszcze je porównywał, nie o to zresztą w recenzjach chodzi. Już sam ten fakt na dobrą sprawę zamy-

ka możliwość sensownej wypowiedzi na temat pracy tłumacza. Może bełkotliwie brzmiąca po polsku powieść została równie bełkotliwie napisana przez autora? A może przepiękna polszczyzna przekładu, skłaniająca recenzenta do zachwytów ma się nijak do tekstu oryginału, który był napisany prostym, transparentnym językiem – czyli tłumacz wcale z zadania się nie wywiązał?

W tej sytuacji najprostszym i poniekąd logicznym wyjściem jest zaniechanie wszelkich komentarzy. Tak dzieje się dość często: brak miejsca i brak kompetencji to jedno, ale też często ocena taka nie ma specjalnie sensu. Napisany prostym językiem kryminał można przełożyć co najwyżej poprawnie, a poprawności przekładu nie ma sensu stwierdzać w recenzji. Zresztą wszystkie wypowiedzi dotyczące stylu autora odnoszą się przecież do pracy tłumacza: jeśli recenzent stwierdza, że powieść czyta się gładko, a zdania są urokliwe – wiadomo, że to także zasługa tłumacza. Z drugiej strony w recenzji np. tomu poezji, pominięcie tłumacza wydaje się już karygodne: w pewnego rodzaju tekstach piętno autora przekładu jest na tyle istotne, że nie sposób go lekceważyć.

Często jednak zdarza się, że recenzenci pewne opinie na temat przekładu zamieszczają. Oto typowe wypadki:

b) recenzja chwaląca przekład

czyli casus taki, że recenzent wypowiada się pozytywnie na temat przekładu, często nie podając właściwie żadnych danych pozwalających uzasadnić taką ocenę. I tak na przykład Adam Komorowski (w którego przypadku akurat można zakładać znajomość oryginału) na łamach *Nowych książek*, pisząc o powieści Ángeli Becerry *Przedostatnie marzenie*, stwierdza:

> Udziwnienie bohaterów, będące faktycznie ustępstwem autorki na rzecz medialnych stereotypów, jest tym bardziej widoczne, że jej powieść została świetnie przełożona przez Elżbietę Komarnicką. W wypadku tego romansu zostaliśmy postawieni wobec paradoksu: bogactwo języka obnażyło stereotypowość wykreowanych przez nią postaci [Komorowski, 2008: 65].

Czyli przekład jest dobry, bo język bogaty – i tyle. Postawa taka wydaje się generalnie akceptowalna i miła (w każdym razie dla tłumacza), a wynikać może z chęci recenzenta podkreślenia wagi pracy tłumacza.

Znacznie bardziej problematyczny wydaje się inny, często spotykany typ:

c) recenzja punktująca błędy tłumacza

I tu zaczyna się problem. Tekstów, w których recenzent radośnie oznajmia, że przyłapał tłumacza na błędzie, jest mnóstwo – i czasami przyłapanie takie służy za podstawę do wydania negatywnej opinii o całości: przekład jest spartaczony, bo tłumacz słowo X przełożył błędnie na Y, a nie na Z. Czy jest to błąd poważny? Czy ma konsekwencje dla odczytania tekstu? Czy to przypadek odosobniony czy nagminny? Czy recenzent zajrzał do tekstu oryginału, by się upewnić? – na te pytania zazwyczaj odpowiedzi brak.

Bywa, że takie przyłapanie pozostawione zostaje bez komentarza, acz i tak wrażenie robi negatywne. Czyni tak np. Hanna Serkowska w recenzji *Najgorszych baśni braci Grim* Luisa Sepúlvedy i Maria Delgady Aparaína. Ostatni akapit tekstu poświęcono tłumaczce i brzmi on tak:

> Jedno pytanie do autorki świetnego polskiego przekładu – czy przeproszenie za „eschatologiczny zwrot", po którym następują odniesienia do rzeczy i zjawisk obscenicznych, jest częścią parodii stylu uczonych, którym zdarza się popełniać błędy? Czy może hiszpańskie słowo „eschatología" należało przełożyć jako „skatologia"? [Serakowska, 2008: 66]

Zostawiając na boku fakt, że hiszpańskie słowo w recenzji zapisano błędnie, trzeba sobie zadać kluczowe pytanie: no dobrze, ale co z tego przyłapania wynika? Bo tak, to prawda, że na „skatologiczny" i „eschatologiczny" hiszpański ma jedno słowo, i jest dość prawdopodobne, że w tym przypadku chodzi jednak o skatologię – ale nawet jeśli tak, to jaki wpływ ma ten drobny błąd na całość dzieła? Prawda jest taka, że żaden. Błąd to czy też celowy zabieg – sprawa ogranicza się raptem do jednego passusu, jaki jest więc sens poświęcać jej cały akapit recenzji?

Zdarzają się jednak przypadki jeszcze dziwniejsze, które włączyłbym do zbiorowej grupy pod nazwą:

d) recenzja impresyjna

Jak widać w typach b i c, recenzenci często nie czują konieczności uzasadniania swoich sądów. Czasem jednak kryteria oceny stają się zupełnie niezrozumiałe:

> Powieść przetłumaczyła Magda Potok. Jest to przekład ze wszech miar poprawny. Jednak warto w tym miejscu zaznaczyć, że tłumaczce przypadła rola niewdzięczna. Pisarz miał bowiem sporo szczęścia, trafił w Polsce na tłumacza, dla którego język tej prozy (tak bliski rzeczywistej wypowiedzianej narracji) okazał się jego własnym żywiołem. Jest nim Wojciech Charchalis. Tak należało (to do wydawcy) trzymać. Z całym szacunkiem dla pracy Magdy Potok [Komorowski, 2004: 63].

Recenzja dotyczy powieści *Carlota Fainberg* Antonia Muñoza Moliny, a ustęp powyższy wydaje się bardzo zaskakujący. Co właściwie chciał powiedzieć recenzent? Przekład jest przecież „poprawny", tłumaczka zasługuje na szacunek. No ale jednak coś jest nie tak. Co? Tego nie wiemy. Oczywiście dobrze jest, jeśli jednego autora tłumaczy jeden tłumacz, ale nie zawsze się da i nie zawsze wydawcy tym się przejmują. A może miała tu miejsce jakaś pozaliteracka intryga? – no ale wtedy trzeba by ją opisać, jak uczynił to Jarniewicz ze sporem o Herberta. Można interpretować to tak, że autor uważa, iż Charchalis zrobiłby to lepiej, ale takiego osądu nie da się podeprzeć żadnymi dowodami i trochę to tak, jakby w recenzji powieści Mankella napisać, że jednak Akunin poprowadziłby tę intrygę ciekawiej.

Wydaje się bowiem, że nadrzędną cechą wątków przekładowych w recenzjach książkowych jest impresyjność właśnie. O ile recenzent, chwaląc lub ganiąc dzieło, czuje się w obowiązku opinie swoje uzasadnić, to już pracę tłumacza zbywa się czysto impresyjnymi uwagami. Coś się komuś podobało lub nie – i tyle. Na dowód co najwyżej garść wytropionych przypadkiem „wpadek" tłumacza.

Bez wątpienia pozytywnym zjawiskiem okazuje się rosnąca świadomość roli tłumacza. Coraz rzadziej nazwiska autorów przekładu

są pomijane, coraz częściej, nawet w obiegowej świadomości, odpowiedzialność za jakość dzieła przypisuje się tłumaczowi. Wydaje się jednak, że wciąż jeszcze świadomości tej nie towarzyszy rzetelność w jej opisywaniu i ocenianiu.

Bibliografia

Bayly, J. (2004), „Noc jest dziewicą", Pindel, T. (tłum.), *Literatura na świecie*, 9-10, Warszawa, s. 37-67.

Bayly, J. (2007), *La noche es virgen*, Anagrama, Barcelona.

Bolaño R. (2006), *Chilijski nokturn*, Topczewska, A. (tłum.), Muza, Warszawa.

Figueras, M. (2005), *Kamczatka*, Fijałkowska, A. (tłum.), Muza, Warszawa.

Jarniewicz J. (2008), „Zbieranie Herberta", *Literatura na świecie*, 9-10, Warszawa, s. 332-341.

Komorowski, A. (2004), „Być wysłuchanym", *Nowe Książki*, 9, Warszawa, s. 62-63.

Komorowski, A. (2008), „Anachroniczność orgazmu", *Nowe Książki*, 11, Warszawa, s. 64-65.

Salinger, J.D. (1964), *9 opowiadań*, Zarzecki, K., Glinczanka, A. (tłum.), PIW, Warszawa.

Serakowska, H. (2008), „Profesor na patagońskiej pampie", *Nowe Książki*, 11, Warszawa, s. 65-66.

Tusset, P. (2004), *Najlepsze, co może się przydarzyć rogalikowi*, Pindel, T. (tłum.), Amber, Warszawa.

Marzena Chrobak
Uniwersytet Jagielloński

Bracia Malinche, czyli o tym, jak Fortuna sprzyja śmiałym tłumaczom

Szkice

Słowa kluczowe: historia przekładu ustnego, literatura kubańska, Malinche, Alejo Carpentier, historia podboju Meksyku.

Abstract:
In my essay I present a gallery of portraits and silhouettes of military interpreters: La Malinche, Hernán Cortés' interpreter during the conquest of Mexico, 1519; Manuel, a Cuban student involved in traffic with Russian generals, 2000; an anonymous Indian woman, Nicolas Federmann's interpreter during the conquest of Venezuela, 16th c.A.C.; Iraqui interpreters for Polish troops, 2003; Gaius Valerius Proculus, Cesar's interpreter, 4th c.B.C.). By these examples, taken from chronicles and novels (A. Carpentier, *La aprendiz de la bruja*, J. Díaz, *Las cuatro fugas de Manuel*), I try to define the specifity of military interpreter's profession.
Keywords: history of interpretation, Cuban literature, Malinche, Alejo Carpentier, conquest of Mexico.

Resumen:
En mi trabajo presento una serie de esbozos de traductores "militares": la Malinche, traductora de Hernán Cortés durante la conquista de México en

1519 y Manuel, un estudiante cubano que se vio implicado en unos negocios con generales rusos en el año 2000. Menciono tanto a la India anónima que traducía para Nicolás Federmann durante la conquista de Venezuela en el siglo XVI, como a los traductores iraquíes del ejército polaco en 2003 y al traductor de Julio César en las campañas de las Galias en el siglo VI a. C. Basándome en los ejemplos extraídos de distintas crónicas, así como también en la literatura (A. Carpentier, *La aprendiz de la bruja*, J. Díaz, *Las cuatro fugas de Manuel*), trato de señalar el carácter específico de la profesión del traductor militar.

Palabras clave: historia de la interpretación, literatura cubana, la Malinche, Alejo Carpentier, historia de la conquista de México.

W lutym 1519 roku Hernán Cortez wypłynął z Kuby, by odkrywać i zasiedlać nowe połacie Nowego Świata. Z tubylcami zamierzał porozumiewać się za pośrednictwem trzech „języków", Indian porwanych przez swojego poprzednika i pospiesznie poduczonych hiszpańskiego. Fortuna – sprzyjająca śmiałym, jak mówi przysłowie – sprawiła, że pozyskał niebawem dwóch tłumaczy nieporównywalnie lepszych: na Półwyspie Jukatańskim zakonnika Géronima de Aguilara, hiszpańskiego rozbitka władającego płynnie, po ośmiu latach niewoli wśród Indian, majańskim dialektem chontal, a następnie kobietę o imieniu Malinalli, otrzymaną w darze od pokonanych w bitwie Majów z Tabasco. Jako niewolnica Majów znała dialekt chontal, lecz jej rodzimym językiem był nahuatl, *lingua franca* środkowego Meksyku, oficjalny język imperium Mexików. Kobieta ta otrzymała podczas chrztu imię Marina, została tłumaczką oraz nałożnicą Corteza i odegrała ogromną, jeśli nie decydującą rolę w podboju Meksyku. W historiografii europejskiej przyjęło się nazywać ją Malinche.

W niespełna pięćset lat później, latem 2000 roku, przystępowałam do zbierania materiałów na temat donii Mariny, pragnąc uczynić ją jedną z bohaterek mojej rozprawy habilitacyjnej. Lista powieści i esejów jej poświęconych osiągnęła wkrótce imponujące rozmiary. Objęła osobliwości takie jak *Inkasy, czyli zniszczenie królestwa Peru* Jeana François Marmontela czy krótką wzmiankę w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Jana Potockiego. Jak natrętny moskit dręczyła

mnie jednak myśl, że podczas rocznego stypendium na Kubie w 1987 roku otarłam się o informację na temat sztuki teatralnej poświęconej Malinche, pod sugestywnym tytułem *Uczennica czarnoksiężnika* (albo coś podobnego). Autora nie pamiętałam. Wyszukiwarki internetowe okazywały się bezużyteczne. Pewnego jesiennego popołudnia podjęłam męską decyzję uporządkowania gromadzonych od lat skarbów czy też niepotrzebnych papierzysk – jak mawiali o nich niektórzy; jednym słowem: archiwum filologa, traduktologa, nauczyciela języków obcych. Zeszyty do geografii z klasy VI szkoły podstawowej i klasy II liceum zachowałam. Pożółkły numer *National Geographic* z artykułem o zapasach złota USA przechowywanych w forcie Knox (z czasów prac nad tematem El Dorado) – z ciężkim sercem wyrzuciłam. Stosy *Le Nouvel Observateurów* i *Nesweeków*, pracowicie kolekcjonowane podczas pobytów w Lyonie i w Londynie, poddałam ostrej selekcji. Gdy dotarłam do pudła z rozpadającymi się egzemplarzami *Revolución y cultura*, byłam już zmęczona. Postanowiłam ocenić potencjalną przydatność poszczególnych numerów na podstawie spisu treści, lecz wcześniej otworzyłam jeden, nie pierwszy z brzegu, na chybił trafił. Mój wzrok padł na czarno-białe zdjęcie. Nad kobietą o ciemnych włosach pochylał się mężczyzna odziany w biały habit. Napis obok zdjęcia głosił: „Narzucenie wiary chrześcijańskiej Indiance: fray Bartolomé Olmedo (Eugenio Domínguez) i Malinche (Nieves Riovalles)". Artykuł, pod niewiele mówiącym tytułem „Para reordenar la memoria americana" [Cancio Isla, 1986: 17-23], omawiał kubańską premierę sztuki *La Aprendiz de bruja* (*Uczennica czarownicy*). Jej autorem był Alejo Carpentier, jeden z najwybitniejszych twórców z Wyspy, znany przede wszystkim jako prozaik; jego genialną powieść *Powrót do źródeł czasu* analizowałam w pracy magisterskiej… Tę jedyną w swym dorobku sztukę napisał w 1956 roku na prośbę przyjaciela Jeana Louisa Barraulta w języku francuskim; po 30 latach została przetłumaczona na język hiszpański i wydana w Meksyku… Pod koniec listopada wybierałam się do Paryża. W katalogu komputerowym Bibliothèque Nationale bez trudu odnalazłam hiszpańskie tłumaczenie. W miesiąc później trzymałam w ręce jego kserokopię.

Do studiów nad postacią sztuka teatralna znakomicie się nadaje. Powieściopisarz zmuszony jest rozwinąć – a przynajmniej zarysować – wszystkie cechy bohatera, podczas gdy dramaturg ma prawo – czy wręcz obowiązek – skupić się na najważniejszych cechach i najważniejszych wydarzeniach jego życia. W trzech aktach sztuki Alejo Carpentier przedstawił spotkanie Mariny z nową religią i nową cywilizacją, pragnienie zrozumienia konkwistadorów, dochowanie im wierności w najkrytyczniejszych momentach, rozczarowanie niewdzięcznością Corteza, próbę podsumowania życia i określenia własnej tożsamości. Mnie jednak fascynowały inne kwestie. Po pierwsze, rola Mariny w rozmowie z Montezumą, w wyniku której zgodził się on zostać więźniem Hiszpanów. Po drugie, doświadczenie bojowe. Naoczni świadkowie – przede wszystkim Bernal Diaz de Castillo, autor *Pamiętników żołnierza Corteza*, wyraźnie zafascynowany tą postacią – a za nimi kronikarze konkwisty podkreślali, że Marina znajdowała się stale u boku wodza, uczestniczyła w wielu starciach zbrojnych Hiszpanów z Indianami. Indiańscy rysownicy odmalowali ją w kodeksach w wirze walki, pośród konnych rycerzy, z wolutami wydobywającymi się z ust na znak, że mówi, jeden raz z tarczą w ręku, później, podczas odwrotu, śpiącą na siedząco, z głową opartą na dłoni, z tobołkiem i z tarczą [Chavero, 1892: plansze 15, 21, 22, 23, 26]. Dlaczego Cortez narażał ją na śmierć? Czy działo się to za jej zgodą? Jakiej siły głosu trzeba, by wykrzykiwać rozkazy wodza w bitewnej wrzawie, w huku arkebuzów i dział, przy szczęku mieczy ze stali i z obsydianu, rżeniu koni, jazgocie piszczałek i łomocie bębnów wojennych? Jakiej siły charakteru i ducha?

Kilka aluzji w sztuce Carpentiera świadczy o tym, że autor dostrzegał specyfikę profesji tłumacza wojennego, szczególnie trudnej dla kobiety. Nakreślił kobiecą postawę Mariny w czasie zmagań wojennych: przerażenie rzezią w Choluli, gdy usiłuje przekrzyczeć odgłos salw modlitwą, a także czułość i opiekuńczość wobec rannych Hiszpanów oblężonych w Tenochtitlanie. Naszkicował stosunek otoczenia: pogardę ze strony ziomków i niektórych Kastylijczyków, podziw innych, stałą nieufność jednych i drugich. Zauważył konieczność nauki specjalistycznego języka:

AGUILAR [śmiejąc się na całe gardło]
Czyli myślałaś, że koń i jeździec to jedna istota?
[Śmieje się]
Skoro tak mówisz… Przemyślność człowieka i siła konia. Marzenie! W starożytności nazywało się to „centaur".
MARINA
Jak?
AGUILAR
Nie. Nie zapełniaj sobie pamięci niepotrzebnymi słowami. Nauczyłaś się naszego języka z łatwością, która graniczy z cudem. Ale lepiej, żebyś zapamiętywała tylko słowa, które mogą ci się do czegoś przydać. Nigdy nie zobaczysz centaura. Za to…
[Pokazuje coś za kulisami]
Jak się nazywa ta rzecz?
MARINA
Kolubryna.
AGUILAR
A tamta?
MARINA
Falkonet.
AGUILAR
Doskonale!
MARINA
Tam ukrywacie grzmot i piorun. To służy do niszczenia rzeczy z daleka [Carpentier, 1990: I, 1].

W całej sztuce ani razu nie pada słowo „odwaga", choć to podstawowa cecha, jaką powinien posiadać tłumacz wojskowy. Echo tej świadomości znajdujemy u konkwistadora Nowej Grenady Nicolasa Federmanna, który narzeka na swoją tłumaczkę:

Powiedziałem im to wszystko przez Indiankę, którą przywiodłem z prowincji Variquecemeto i na którą musieliśmy się zdać, chociaż nie znała za dobrze języka cuyba, co niemałą było dla nas przeszkodą, tak przez język, w którym, jak rzekłem, nie była zbyt biegła, jak i przez to, że brak jej było odwagi niezbędnej, by mówić stanowczo to, co jej nakazano. Czuła także lęk przed przeciwnikami i wrogami swojej nacji [Federmann, 1988: 199].

Posłuchajmy jeszcze relacji innego Kubańczyka, dwudziestowiecznego powieściopisarza opowiadającego o Manuelu, młodziutkim kubańskim studencie fizyki, stypendyście na Ukrainie, którego pragnienie ucieczki z bloku wschodniego rzuciło do Niemiec Zachodnich, do warsztatu Irańczyka sprzedającego limuzyny rosyjskim generałom:

> Manuel zszedł po drabinie za swoim szefem, a gdy dotarł do piwnicy, ktoś przystawił mu do głowy pistolet.
> „Powiedz mu, że jesteś zaufanym człowiekiem", polecił Ibrahim. Manuel podniósł ręce, „Jestem zaufanym człowiekiem", powiedział po rosyjsku, lecz gość zmusił go do przejścia do rzędu skrzyń nie odrywając lufy od jego skroni. Opuszczając głowę ze strachu i pod naciskiem pistoletu, Manuel zauważył, że ostatnia skrzynia jest otwarta i pełna kałasznikowów pokrytych gęstym smarem. Kilka kroków dalej stał stół oświetlony stożkową lampą, przy którym siedział generał i dwóch cywili. Generał, ostrzyżony na zero, miał owłosioną skórę, błyszczącą od potu; wyższy cywil był ubrany w popielaty, jedwabny garnitur, kontrastujący ze splątaną rudą czupryną; drugi, krótko ostrzyżony blondyn, miał na sobie koszulę z podwiniętymi rękawami, a pod pachą czarną, skórzaną kaburę, z której wystawał rewolwer. (…)
> „Wódki?" zapytał Rudy Michaił. Ibrahim nie raczył odpowiedzieć. Manuel pokręcił głową i omiótł wzrokiem pokój, starając się uwolnić od wrażenia niszczycielskiej siły, którą emanował generał Gromow. Piwnica była duża, jedną część oświetlała stożkowa lampa, w drugiej panował półmrok, w trzeciej cień, do którego powrócił kapitan w czarnym mundurze. W tym momencie Ibrahim zwrócił uwagę na siebie, dzwoniąc kluczykami. Gromow otrząsnął się z zamyślenia i wbił w nich obscenicznie badawczy wzrok. „Mercedes?", zapytał. „Audi", sprostował Ibrahim. Generał zgasił papierosa z taką furią, że został z niego tylko strzęp, rąbnął pięścią w stół, a kapitan wyskoczył z mroku, mierząc w Ibrahima z pistoletu maszynowego.
> Gromow zaczął mówić bardzo szybko. Manuel, pobudzony strachem, tłumaczył w tym samym tempie na ucho Ibrahimowi. Mówi, że potrzebuje mercedesa, natychmiast, że wraca do Moskwy za dwa tygodnie, że zobowiązałeś się dostarczyć go dzisiaj, że nie można cię brać na poważnie. Ibrahim rzucił pogardliwe spojrzenie kapitanowi, który w niego celował, uśmiechnął się złośliwie do generała Gromowa i schował

spokojnie kluczyki do kieszeni. „Koniec z interesami", oświadczył, „ani mercedes, ani audi". Nie odwracając się, Gromow dotknął prawą dłonią lufy pistoletu i kapitan wrócił do cienia. Ibrahim wyjął kluczyki ze spokojem osoby rozpoczynającej kolejną partię pokera i spojrzał generałowi w oczy, mówiąc jednocześnie do Manuela. „Powiedz mu, że jestem dziesięć razy bardziej poważny niż on, jego gówniany kraj i pobite wojsko", powiedział, „Nigdy nie kłamię, nie obiecywałem, że przywiozę dziś mercedesa, tylko audi". Manuel poczuł ukłucie w podbrzuszu, przełknął ślinę i nie był w stanie wymówić słowa.

„Tłumacz!", krzyknął Ibrahim, waląc w stół. Manuel zająknął się i postanowił zacząć od drugiej części wypowiedzi szefa. Na to generał napadł na Michaiła, oskarżając go o to, że obiecał mu mercedesa na dziś i nazywając podstępnym psem. Blondyn siedzący naprzeciw podniósł dłoń do kabury, ale Rudy powstrzymał go krótkim, spokojnie, Jozef, i dodał, dlaczego nie porozmawiamy jak dżentelmeni? „Bo nie jesteś dżentelmenem, Rudy", wygarnął mu Gromow, „kałasznikowy są, pociski do moździerza są, a gdzie jest mercedes?" „W warsztacie naszego przyjaciela Ibrahima", odparł Michaił, ugryzł kiszonego ogórka i łyknął wódki, „Chcesz zobaczyć go teraz zaraz?"

Generał zapalił trzeciego papierosa i wypuścił dym nosem. Nie wychodzę na ulicę z kundlami, i nie chodzę do warsztatów kundli. Manuel poczuł się, jakby stał naprzeciwko wściekłego zwierzęcia, wymyślił zdanie i przetłumaczył je szefowi na ucho. „Generał Gromow chce wiedzieć, kiedy będzie gotowy mercedes." „Za dziesięć dni", odpowiedział Ibrahim, pobrzękując ponownie lśniącymi kluczykami do audi. Gdy Manuel przełożył mu obietnicę, generał uśmiechnął się po raz pierwszy. Nie spuszczając wzroku z kluczyków, Michaił położył na stole plik banknotów stumarkowych. „Trzydzieści tysięcy", powiedział, „przelicz". Ibrahim nie potrzebował tłumaczenia ani nie przeliczył pieniędzy, spuścił kluczyki na otwartą, szczupłą dłoń Michaiła, schował banknoty do wewnętrznej kieszeni kurtki i wstał. „Wypijemy?" zaproponował generał, podnosząc jedną ręką szklankę, a drugą butelkę. „Powiedz mu, że nie piję", powiedział Ibrahim, „i że nigdy nie będę pił ze złodziejami". Manuel przetłumaczył: „Mój szef nie pije, religia mu zabrania" i ruszył za nim w kierunku wyjścia [Díaz, 2002: 76-77].

Przekład wojenny czeka na swą historię. Nie będzie łatwa do opowiedzenia, gdyż wielu jej aktorów nie wróciło z pola walki,

a tych, którzy ocaleli, obowiązuje tajemnica wojskowa. Nagabywani, powtarzają formułę: „If you know what that means, I don't need to tell you. If you don't know what it means, I'm not allowed to tell you" [Bruce, 2006]. Traktowani z nieufnością przez obie strony konfliktu, uznani przez krajanów za zdrajców, jeśli pracowali dla okupanta lub rozjemcy, zapomniani przez pracodawców, gdy mandat sił pokojowych dobiegnie końca. „Dla irackiego rządu jesteśmy uciekinierami i szpiegami, dla Polski – ciężarem" – żalą się tłumacze polskiej armii, którym w Iraku grozi śmierć za współpracę z obcymi wojskami, a w naszym kraju – bieda i poniewierka [Górka, 2008: 5].

Przekład wojenny czeka na swą historię. Być może rozpocznie ją Gajusz Juliusz Cezar, który ścigając niedobitków armii Ariowista, natknął się na swego tłumacza wleczonego w łańcuchach przez Germanów. Gajusz Waleriusz Procullus opowiedział mu, że „trzykrotnie wróżono w jego obecności przez rzucanie losów, czy mają go uśmiercić przez spalenie, czy zachować na późniejszy czas. Z łaski losu ocalał" [Cezar, 2004: I, 47].

Nie dla wszystkich śmiałych tłumaczy Fortuna okazała się tak łaskawa.

Bibliografia

Bruce, C. (2006), „East and West at Arm's Length. A Conversation with Bernard Lewis", *Humanities*, 27/4, [on-line] http://www.neh.gov/news/humanities/2006-07/eastandwest.html – 02.01.2008.

Cancio Isla, W. (1986), *Revolución y cultura*, 12, La Habana, s. 17-23.

Carpentier, A. (1990), *La aprendiz de la bruja*, w: *Obras completas*, I, 1, Mexico–Madrid–Bogota.

Cezar, J.G. (2004), *Wojna galijska*, Konik, E. (tłum.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich/De Agostini Polska, Wrocław.

Chavero, A. (ed.) (1892), *Lienzo de Tlaxcala*, México, versión facsimil México 1979, plansze 15, 21, 22, 23, 26.

Díaz, J. (2002), *Las cuatro fugas de Manuel*, Espasa, Madrid, w: Chrobak, M. (2003) „Kronikarz utopii. O Jesúsie Díazie", *Fa-art*, 3-4, s. 76-77.

Federmann, N. (1988), *„Historia indiana" o primer viaje de Nicolas Federmann*, w: *Descubrimiento y conquista de Venezuela*, t. 2: *Cubagua*

y la empresa de los Belzares, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, s. 199.

Górka, M., Zadworny, A. (2008), „Aaaaa… gdzie ta praca dla tłumacza z Iraku", *Gazeta Wyborcza*, 29-30.11., s. 5.

Xavier Farré Vidal
Uniwersytet Jagielloński

Los inmigrados de Lojze Kovačič en la traducción al español

Palabras clave: Lojze Kovačič, extrañamiento, traductor frente a editor/ mercado editorial.

Abstract:
There are many levels of lecture of the *The Newcomers,* a novel by Slovenian writer Lojze Kovačič. The protagonist, Alojz, lives in a fragmented and rootless world, undertaking a physical and spiritual journey. The novel, of a clearly autobiographical character, is written in Slovenian, a language that the author learned when he was 12 years old and which he later adopted for his creation. The foreignness of the experience of life is therefore reflected by the exoticism of the language. The article reflects on the technique of transferring this exoticism into the Spanish translation of this novel.
Keywords: Lojze Kovačič, strangeness (otherness), translator vs publisher/ publishing market.

Streszczenie:
W powieści słoweńskiego pisarza Lojzego Kovačiča pojawia się kilka poziomów lektury. Główny bohater Alojz żyje w niespójnym, pozbawionym korzeni świecie. Stoi w obliczu podróży zewnętrznej i wewnętrznej. Powieść, o wyraźnie autobiograficznym charakterze, jest napisana po słoweńsku – w języku, którego autor nauczył się, mając 12 lat, i który później stał

się językiem jego twórczości literackiej. Egzotyka życia znajduje więc swoje odbicie w egzotyce języka. W artykule jest mowa o technice tłumaczenia tej egzotyki w hiszpańskim przekładzie powieści.
Słowa kluczowe: Lojze Kovačič, inność, tłumacz wobec wydawcy/rynku wydawniczego.

Los inmigrados (Prišleki) de Lojze Kovačič apareció en esloveno en el año 1984, desde aquel momento fue ya considerada una obra mayor de la literatura eslovena, y ya, años más tarde, fue calificada como la mejor novela eslovena del siglo XX. Es una trilogía en la que el autor nacido en Basilea plasma en una ficción sus avatares biográficos que le llevan de retorno a Eslovenia. Kovačič, como ya se ha indicado anteriormente, nació en la ciudad suiza de Basilea en el año 1928, su madre era alemana y su padre, esloveno. Como lengua materna y única hasta los doce años tiene el alemán. Debido a las nuevas leyes que se promulgaron en Suiza en 1939 (uno de los episodios más oscuros de ese país considerado como la encarnación de la neutralidad por excelencia) se decretó la expulsión de todas las personas que no tuvieran la nacionalidad suiza. El padre de Kovačič, a pesar de tener la oportunidad (regentaba un negocio textil, y tenía una posición bastante afianzada en la estructura social del país alpino) nunca quiso nacionalizarse. Por ese motivo, toda la familia tuvo que huir del país helvético. El lugar escogido en los albores de lo que será la II guerra mundial fue Eslovenia, que ya había cambiado de situación política desde que el padre de Kovačič la abandonó. Se fue cuando todavía pertenecía al Imperio Austrohúngaro, y vuelve a un país que forma parte del Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos (el Reino dura desde 1.12.1918 hasta 2.12.1945, aunque a partir del 3 de octubre de 1929 pasa a denominarse Reino de Yugoslavia). Se encontrará con una realidad que se convertirá en un extrañamiento constante, una realidad en la que no sabrá encontrar su sitio.

El pequeño Kovačič o Alojz en el libro, de 12 años, va a entrar en un mundo completamente nuevo, va a tener que enfrentarse a una estructura social que hasta ahora le había sido desconocida, se va a adentrar en ciudades que en nada le pueden recordar a Basilea y,

sobre todo, va a tener que aprender una nueva lengua, una lengua que le es extraña, incomprensible. Esa lengua, el esloveno, después se convertirá en su lengua de creación literaria.

Todos estos elementos configuran un texto literario de difícil clasificación, a medio camino entre la realidad y la ficción, en un proceso de maduración del protagonista, saltando entre las realidades que configuran las lenguas (la propia y la que va adquiriendo). Una *bildungsroman* donde hay una alienación, un extrañamiento al cuadrado, si podemos definirlo de esta manera. Son unos elementos que quedan reflejados en la lengua en que está escrita la novela. Lo primero que llama la atención es la cantidad de frases inacabadas (con puntos suspensivos) que contiene, podríamos asegurar que alcanza hasta un 40-45%. Toda la novela está relatada desde la perspectiva de un niño. Siguiendo los dictados del libre flujo de la conciencia de James Joyce o de William Faulkner, Kovačič crea un texto lleno de pensamientos truncados, de observaciones simultáneas, como una gran tela pictórica, como un fresco donde todo lo que tiene cabida es la capacidad de sorpresa y de asombro desde la perspectiva y en la voz de Alojz. Por otra parte, para adentrar mucho más al lector en el mundo personal de Alojz, continuamente tenemos frases en alemán (las notas a pie de página para traducir las frases del alemán llegan a casi 300 en la edición original), pero no es un alemán estándar, es un alemán lleno de incorrecciones (muchas veces es el padre de Alojz que habla en esa lengua). Y si el alemán ya expresa un grado de extrañeza, éste se duplica con el uso muy particular que hace Kovačič del esloveno. Es un esloveno deliberadamente forzado, doblegado a veces hasta los límites de la gramaticalidad, lleno de construcciones germánicas, de construcciones que se intuyen pero que no aparecen en ningún diccionario de la lengua.

De esta manera, el lector no tan sólo se enfrenta a una situación ya de por sí trágica (el exilio, o "re-exilio" en función de los personajes), sino que a través de la construcción del texto y de la lengua utilizada experimenta las mismas sensaciones de extrañeza que puede estar experimentando el protagonista. El lector como un extraño ante el texto y ante sí mismo.

Enfrente de un texto de este tipo, el traductor se encuentra en una situación de toma de decisiones determinante. Un ejemplo es la traducción alemana de Kovačič (junto a la española y la holandesa, las únicas traducciones que existen del libro, no obstante, al alemán se ha traducido toda la trilogía y no tan sólo la primera parte como es el caso de las dos lenguas apuntadas) [Kovačič, 2004]. El traductor opta por utilizar un lenguaje estándar en la traducción, unas soluciones que no expresan la extrañeza del original. Evidentemente, también desaparecen las notas a pie de página escritas en alemán, que además se corrigen. El resultado es una novela que no deja de ser una obra más de iniciación de su personaje. Si bien es cierto que, a pesar de haber sufrido una "mutilación" seria, la obra sigue expresando la extrañeza del protagonista a su llegada a Eslovenia, las incorrecciones que comete cuando empieza a hablar en esloveno, así como también expresa el grado de incomprensión que provoca las dificultades de integración que sufre al encontrarse con los chicos de su edad en Eslovenia, con unas experiencias vitales completamente diferentes a las suyas.

La traducción alemana presenta un caso claro de domesticación de la obra a traducir. Tal como afirma en su célebre ensayo Walter Benjamin, en uno de sus fragmentos más citados, siguiendo a Pannwitz: "nuestras versiones, incluso las mejores, parten de un principio falso, pues quieren convertir en alemán lo griego, indio o inglés en vez de dar forma griega, india o inglesa al alemán. Tienen un mayor respeto por los usos de su propia lengua que por el espíritu de la obra extranjera… El error fundamental del traductor es que se aferra al estado fortuito de su lengua, en vez de permitir que la extranjera lo sacuda con violencia. Además, cuando traduce de un idioma distinto del suyo está obligado sobre todo a remontarse a los últimos elementos del lenguaje, donde la palabra, la imagen y el sonido se confunden en una sola cosa; ha de ampliar y profundizar su idioma con el extranjero" [Benjamin, 1923: 317]. Por otra parte, tal como afirma Susan Bassnett, es cierto que hay muchos menos estudios dedicados a la traducción de la prosa que a la traducción de la poesía [Bassnett, 1980: 109], aunque hayan pasado treinta años de tal sentencia, la situación no ha variado en exceso, si nos atenemos a los estudios sobre textos

narrativos concretos. Esto provoca que, aparte de los análisis que se puedan hacer de aspectos claramente lingüísticos, como el trasvase de los giros idiomáticos, la totalidad de la obra y las consecuencias de la misma queden en un segundo término, encumbradas. La misma teórica, siguiendo las huellas de Wolfgang Iser, también determina lo siguiente: "Iser goes on to state that the sentence does not consist solely of a statement «but aims at something beyond what it actually says», since sentences within a literary text "are always an indication of something that is to come, the structure of which is foreshadowed by their specific content". If the translator, then, handles sentences for their specific content alone, the outcome will involve a loss of dimension" [Bassnett, 1980: 115].

En la traducción al alemán tenemos precisamente la pérdida de una dimensión, y en este caso, de capital importancia. Al plantearse una traducción donde se borrarán las marcas de extrañamiento, convierte la traducción en un texto más plano. No entramos aquí a determinar la calidad lingüística del texto resultante, sino la globalidad de los aspectos que confieren a *Los inmigrados* una particularidad sin la cual pierde buena parte de su valor.

En otro orden de hechos, y ya que la obra literaria no es un producto completamente independiente, sino que se encuentra inserido en una superestructura determinada por el mercado editorial, cabe decir que una traducción de este tipo puede derivar en unas consecuencias determinadas. Hubo editores en España que rechazaron esta obra precisamente a causa de la traducción. O más bien, a causa del producto resultante. A saber, una obra en la que tan sólo se exponía el viaje de un niño hacia la patria de su padre y las experiencias que vivió en la misma.

Así pues, la tarea del traductor en este caso concreto debería dirigirse hacia otros elementos. En la traducción al español me propuse tener en cuenta sobre todo los elementos globales que entrañaban extrañeza. El lector español tenía que percibir la tensión que se creaba en el texto original pero dentro de su propia lengua. Ya desde el principio de la obra, el lector español se encuentra ante un mundo que le es completamente ajeno, saltan los pensamientos a la par

que las frases, las situaciones, y las soluciones adoptadas permiten al lector reconocer de entrada un estilo literario concreto, un tono característico, que es el que va a dominar a lo largo de las casi 300 páginas del libro:

> Así dejamos Basilea. Gerbesgäsli… rue Helder… Steinenvorstadt… Nadelberg… rue de Bourg… Vino mucha gente a casa, sobre todo policías. Unos de uniforme, otros de paisano. Entre estos últimos, había algunos que parecían vendedores del mercado central, otros, con sus anchos sombreros de terciopelo negro, eran como bailarines de varietés. A través de la Luisenplatz dos policías uniformados nos acompañaron, con el equipaje esencial, a la estación. La gente se paraba y miraba. Pasamos por un puentecito sobre un riachuelo, donde apenas una hora y media antes había estado jugando con guijarros amarillos en una roca artificial. Finalmente, nos vamos… ¡Adiós Basilea!
>
> Viajamos desde la una de la tarde… Iba de aquí para allá, entrando y saliendo… Las ventanas a ambos lados del vagón ofrecían una vista interesante de las casas y de la gente… En el pasillo tenía todas las ventanas para mí. De vez en cuando mamá me gritaba que no me apoyara demasiado, porque me ensuciaría, y entonces volvía al compartimento con ella y con Vati[1], que estaban sentados con Gisela. A ella no la escuchaba, me daba vergüenza… apreté la oreja contra el vidrio para apagar su voz… Era mi primer viaje de verdad en tren… En realidad mi primer viaje en tren lo hice cuando tenía cinco años y fui con Vati al balneario de Urach y de vuelta a Basilea, pero sólo lo recuerdo por la tapicería dorada del vagón de primera… Era ahora cuando veía cómo era Basilea al entrar en un auténtico vértigo. Primero como una gruesa serpiente de color verde grisáceo que corre hacia atrás medio por la tierra, medio por el aire… hacia una inmensa trompeta succionadora allí detrás… un auténtico despedazamiento, una tormenta, un huracán [Kovačič, 2007: 13-14].

[1] Del alemán Vater, es tal como Alojz se refiere durante toda la novela a su padre.

Un capítulo importante en el libro lo constituye el uso completamente lírico del lenguaje, lleno de comparaciones, de metáforas que se erigen a su vez como metáforas de la misma novela, en un nivel de conexiones de extrema dificultad. Si antes hablábamos de la traducción de prosa, aquí podríamos afirmar que estamos mucho más cerca de la traducción de poesía. Una forma completamente estructurada, como si fuera una enorme sinfonía de sinestesias constantes que absorben al lector y lo llevan a una esfera casi irreal. Muchas veces, estas metáforas se relacionan directamente con algunas reflexiones sobre la lengua, sobre la otra lengua, el esloveno, en la que paradójicamente está escrito el libro. Kovačič realiza un ejercicio de extrañeza dentro de la extrañeza, le está mostrando al lector una visión desde fuera de su propia lengua (en Alojz) pero dentro de ésta (en la escritura de Kovačič). Evidentemente, éste es un aspecto que al ser indisoluble de la lengua en que está escrita la novela, es intraducible. No obstante, es posible trasladar los elementos de extrañeza aunque se encuentren en un código, en una lengua, diferentes:

> …dijo algo en una lengua extraña, delicada, como si tuviera en la boca un manjar nuevo, poco común, como filtrado. Le miraban a la cara, las gafas, los labios, el pelo… «Was hast du gesagt?»[2] dijo mamá. Nuestra lengua era ruda y dura, pero comprensible. Entonces todos se giraron hacia mamá, también aquellos que estaban sentados detrás [Kovačič, 2007: 26].
>
> Una lengua que no entiendes resulta de vez en cuando agradable… es como una especie de niebla en la cabeza… Está bien, en realidad no hay nada mejor… Es maravilloso mientras las palabras no se han separado de los sueños… No siempre… Lo podía mirar todo como en un teatro… [Kovačič, 2007: 76]
>
> En el bosque no había «Tannenbäume»[3]. Crecían altos, resinosos, llenos de agujeros, coníferos… y eran una tercera fila de árboles… ¡Totalmente nueva! ¡Exótica!, de fantasía, aunque los podía palpar… más bien mezclada por el desorden que provocaba la lengua. Le tenía que dar un

[2] "¿Qué has dicho?".
[3] "Abetos".

> nuevo nombre… qué sé yo, medio en mi lengua, medio en la extranjera… por la impresión que el abeto me causó… «palal», «lluvial», «habital»… [Kovačič, 2007: 79]

J. Levy, en su artículo "Las dos normas de la traducción artística" afirma, en cuanto a la traducción estilística de una obra literaria, que "una perspectiva traductológica es necesaria, sobre todo, en la búsqueda de equivalencias estilísticas. La conservación del estilo es una exigencia muy problemática que no se puede realizar en su totalidad. Hasta el momento se ha trabajado principalmente según dos métodos: a) conservación de los medios del modelo, b) sustitución del estilo foráneo por uno equivalente en la lengua nativa. El primer objetivo no contempla suficientemente las diversas características formales y la tradición de cada literatura; el segundo (como ha desarrollado, por ejemplo, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff) se apoya en analogías de difícil ponderación. El principio de esta última es parecido a la sustitución de la forma foránea por la nativa" [Lévy, 1963]. Evidentemente, como en muchos otros aspectos de la teoría de la traducción, aquí también se plantea una solución binaria. Cuando en realidad, en la traducción de una obra literaria se conjugan a la vez todas las posibilidades (binarias o no) que existen, en función de la obra (incluso de un fragmento de la misma), del lenguaje o de las posibilidades que tiene el traductor en su propia lengua. Al emprender la traducción de *Los inmigrados*, percibí que la segunda opción expresada más arriba era de difícil ejecución, pero tampoco hay una presencia absoluta de la primera. De hecho, se conservan medios del primer modelo pero transformados según la sustitución que se plantea en el segundo. Es decir, en algunos momentos ha habido de crearse una serie de compensaciones, muy frecuentes en el caso concreto de las traducciones de lenguas eslavas a las lenguas románicas. La complejidad sintáctica, la libertad con la que se pueden mover los diferentes complementos dentro de la frase en una lengua eslava es un escollo para cualquier traductor al castellano. En el libro de Kovačič se llega a un extremo con una voluntad concreta. Así, al no poder trasladar siempre esta libertad bajo el peligro de caer en una incomprensión absoluta se

ha traspasado esta extrañeza en elementos lexicales. Giros que por ejemplo pertenecen a otra lengua (en este caso, el catalán) o cambios leves de registros. Se podrían aducir varias muestras que aparecen sin cesar en la versión en español, como la siguiente:

> Ne, ne bom več kopal!… V jezi sem zalučal rovačo do proge in odšel k hiši… Karel, ki je ravno razpregal Lisko pri hruški je zavpil "Curik!" in se pognal za mano. Zdirjal sem se in on je stekel in ker je imel v roki ravno verigo, je zanahnil z njo od daleč, da se me je ketna ovila okrog hrbta do prsi… Mislil sem, da bom skozlal pljuča, srce… Padel sem, kot sem bil dolg in širok čez cement pri vodnjaku… Mama je bila naenkrat zunaj, kričala je "Mörder!". Dobesedno nesla me je nekaj tistih metrov do vrat mimo Mice, ki je prišla ven in je gledala… V sobi me je spravila iz hlač. Čez prsi so se mi vili skeleči redči odtisi rink, ki so vidno zatekali, kot da bi me ugriznili. A najhuje je bilo, da me je bolel hrbet in sem moral obležati na trebuhu. Sploh nisem prišel do sape… Nisem naredil manj kot Ciril ali Ivan… samo nisem znal delati s tako lahkoto, poletom, spretnostjo, toje bilo res [Kovačič, 1984: 86].

> ¡No, no voy a cavar más!… En medio de la rabia tiré la azada en la gavia y me fui para casa… Karel, que acababa de sacar a Liska junto al peral, gritó «Tzuric» y se dirigió hacia mí. Me apresuré y él se puso a correr, y como casualmente tenía una cadena en la mano, la lanzó desde lejos, y aquella cadena me rodeó alrededor de la espalda hasta el pecho… Pensé que iba a vomitar los pulmones, el corazón… Caí todo lo largo que era en el cemento al lado del pozo… Mamá apareció allí fuera, gritó: «Mörder!». Literalmente me llevó unos cuantos metros hasta la puerta pasando al lado de Mica, que había salido y lo miraba todo… En la habitación me quitó los pantalones. A través del pecho se enrollaban ardientes y rojas marcas de anillos que se hinchaban a ojos vistas como si me mordieran. Y lo peor era que me dolía la espalda y tenía que estar estirado sobre la barriga. Todavía no había recuperado el aliento… No había hecho menos que Ciril o que Ivan… tan sólo que no sabía trabajar con tanta facilidad, entusiasmo, habilidad, eso era cierto [Kovačič, 2007: 87].

Antes hablábamos de una incomprensión del texto que puede llegar a percibir un lector del original. En ningún momento esto ocurre.

Pero sí que hay un elemento fundamental que le confiere a la novela de Kovačič una singularidad aportando, asimismo, un valor añadido en la obra, y que en muy pocas obras y en muy pocas tradiciones literarias seguramente se habrá dado. Kovačič forza hasta tal extremo la lengua que da paso a una lectura muchas veces intuitiva por parte del lector. Es un ejercicio realizado con una maestría absoluta. Los lectores se encuentran ante una construcción que no entienden, en vano podrán encontrar en un diccionario y no siempre podrán deducir del alemán (aquí sería necesario hacer un inciso, el alemán es en Eslovenia una lengua relativamente familiar, pero en la actualidad sólo en las zonas fronterizas con Austria, en otras zonas se tendrá mayor o menor conocimiento de lenguas como el italiano, el croata, o el húngaro, pero ya no del alemán; en consecuencia, podríamos descartar que un lector supuestamente ideal de la obra fuera un esloveno con conocimientos de alemán), y no obstante, a pesar de casi rozar la incomprensión, el lector intuye perfectamente lo que puede significar el texto. Es otro nivel de construcción de la novela basado en la mentalidad y el lenguaje que puede utilizar el niño, llevándolo hasta su máxima expresión, si nos es válido utilizar esta construcción paradójica.

Antes también se ha indicado el papel del mercado en la literatura. No es un papel en absoluto baladí. La función del editor, el prestigio o no de la editorial, la construcción del lector modelo que estos mismos editores y editoriales llevan a cabo afectan directamente a la traducción de cualquier obra. La traducción de *Los inmigrados* se publicó en una prestigiosa editorial, Siruela, con un excelente catálogo de traducciones. El acceso que tuvo la editorial a la obra fue a través de la traducción alemana, que ya hemos comentado anteriormente. El prestigio y la traducción intermedia son fundamentales en un proceso de borrado o de atenuación de una serie de marcas de extrañeza que el texto traducido tenía al principio. En este engranaje aparece todavía otro factor más, la crítica. ¿Hasta qué punto un crítico puede valorar una traducción si desconoce la lengua de salida? ¿Puede juzgar un texto de las características de Lojze Kovačič si es un autor completamente desconocido todavía en España? El temor a una incomprensión

por parte de la crítica (¿por qué el texto está lleno de indecisiones lingüísticas, de un lenguaje y una sintaxis forzados?) también determina las decisiones del traductor o posteriormente de la editorial. Está claro que todo depende del cristal con que se mire y de la voluntad interpretativa del lector.

A pesar de las voces en contra que se puedan alzar ante la siguiente afirmación, también existe una voluntad textual, y en este caso, la tarea del traductor es desentrañarla, interpretarla poniendo en juego todas las herramientas de las que dispone en función del contexto que le ha determinado y le determina. Y en última instancia, intentar reflejar esa voluntad en un texto que tiene que formar parte del caudal literario en una nueva cultura. En este sentido, la extrañeza vital y literaria del esloveno de Lojze Kovačič llega al lector español con ciertas modificaciones pero con un mismo objetivo.

Bibliografía

Kovačič, L. (1984), *Prišleki*, Slovenska Matica, Ljubljana; reed. 2007, Beletrina, Ljubljana.

Kovačič, L. (2004), *Die Zugereisten/I*, Olof, K.D. (trad.), Drava, Berlin.

Kovačič, L. (2007), *Los inmigrados*, Farré Vidal, X. (trad.), Siruela, Madrid.

Benjamin, W. (1923), *La tarea del traductor*, en: Vega, M.A. (2004) *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra, Madrid.

Bassnett, S. (1980), *Translation Studies*, Methuen, London.

Lévy, J. (1963), *Las dos normas de la traducción artística*, en: Vega, M.A. (2004) *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra, Madrid.

Maja Koszarska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Wiedźmin" czy *brujo*?

Kilka uwag o tłumaczeniu neologizmów

Słowa kluczowe: neologizmy, tłumaczenie literackie, literatura fantasy.

Abstract:
Translation of neologisms is a challenge. It requires an accurate decoding of new words in their original context, a transfer of that speech into a different linguistic environment and its reformulation in a new expression, which recaptures the intention of the original message. Our work attempts to present the nature of neologisms, which constitute one of the characteristics of the fantasy literature. Our study is based on a comparative analysis of examples of neologisms from *Ostatnie życzenie* by Andrzej Sapkowski and their Spanish versions. The results are compared in terms of linguistic and stylistic equivalence, in order to show the possibilities of loss of the transtextual elements and the ways of recompensing these elements by substitution, amplification and by other techniques.
Keywords: neologism, literary translation, fantasy literature.

Resumen:
La traducción de los neologismos es un reto. En primer lugar, se necesita entender adecuadamente las palabras en el contexto del texto original. En segundo lugar, hay que usar una estrategia de traducción adecuada para

trasladar estas palabras a otro ambiente lingüístico y cultural, conservando al mismo tiempo la intención y el concepto del autor del original. El objetivo de este esbozo será trazar las características de los neologismos y presentar algunas observaciones en cuanto a la traducción basándonos en la "literatura fantástica" y en un análisis comparativo de *Ostatnie życzenie* de Andrzej Sapkowski con su traducción al español. El análisis se basa en cotejar el texto original con la traducción, tomando como base las equivalencias estilísticas y lingüísticas. Asimismo, también se presenta una selección de soluciones utilizadas y sus posibles consecuencias.
Palabras clave: neologismos, traducción literaria, literatura fantástica.

Tłumaczenie literackie zajmuje niewątpliwie szczególne miejsce w procesie wymiany kulturowej. Wraz z rozwojem środków masowego przekazu oraz nauczania języków obcych mamy obecnie do czynienia z proliferacją tłumaczeń literatury z każdego zakątka świata, co powoduje napływ na polski rynek tłumaczeń, często pospiesznych i niedokładnych, z drugiej strony jednak pozwala polskiej twórczości przedostać się na półki zagranicznych księgarń. W gronie współczesnych polskich pisarzy, którzy zaistnieli na hispanojęzycznym rynku wydawniczym znalazł się również Andrzej Sapkowski. Jego saga o wiedźminie została przyjęta z entuzjazmem przez krytykę i sporą rzeszę czytelników także dzięki rzetelnemu przekładowi autorstwa Joségo Maríi Faralda. Sukces dzieł Sapkowskiego na hiszpańskim rynku stanowił inspirację dla tej krótkiej analizy problemu tłumaczenia neologizmów, które są nieodłącznym elementem literatury fantastycznej i jednym z wyzwań, jakie staje przed jej tłumaczami.

Ponieważ saga o wiedźminie składa się aż z siedmiu tomów, w niniejszym szkicu ograniczymy się tylko do niektórych przykładów tłumaczenia neologizmów zaczerpniętych z pierwszej części cyklu pt. *Ostatnie życzenie*. Zostały one podzielone na dwie grupy: fantastycznych stworzeń i antroponimów.

Znawcy literatury fantasy dobrze wiedzą, że jedną z nieodzownych technik twórczych w przypadku dzieł tego gatunku stanowi kreacja równoległego do rzeczywistości empirycznej świata, w którym obok ludzi pojawiają się bestie, elfy, wróżki i inne fantastyczne po-

staci. Stąd na podstawie danego dzieła jesteśmy w stanie sporządzić bestiariusz, w którym znajdziemy zarówno mityczne i baśniowe stworzenia, jak i zwierzęta nowe, powstałe w wyobraźni autora. Te ostatnie wymagają nazwania. Tworzenie neologizmów okazuje się więc warunkiem *sine qua non* dla kreowania koherentnego świata fantazji, co możemy zaobserwować również w *Ostatnim życzeniu*. Jednakże ich obecność stawia przed sporym wyzwaniem tłumacza pragnącego przełożyć tekst oryginalny z polskiego na jakikolwiek inny język docelowy. Z pomocą przychodzi tutaj Peter Newmark [1995: 193-198], który stwierdza wprawdzie, że neologizmy stanowią jeden z najtrudniejszych problemów tłumaczeniowych, ale podaje kilka zasad, mogących ułatwić odnalezienie odpowiedniego ekwiwalentu czy wybór procedury tłumaczeniowej.

Problem tłumaczenia neologizmów tkwi w niejednorodności tej kategorii leksykalnej. Jak podkreśla Krzysztof Hejwowski [2006: 112], istnieją cztery grupy neologizmów: neologizmy strukturalne, czyli nowe jednostki leksykalne stworzone z istniejących morfemów przy użyciu typowych procesów słowotwórczych; neologizmy kolokacyjne: nowe zestawienia istniejących wyrazów; neologizmy semantyczne: wyrazy już istniejące, które występują w nowym, niespotykanym wcześniej znaczeniu; oraz zapożyczenia. W wypadku prozy Sapkowskiego najczęstsze są neologizmy z pierwszej i trzeciej grupy, dlatego sporadyczne przykłady neologizmów kolokacyjnych oraz zapożyczeń nie występują w niniejszej analizie.

Znając wskazówki Newmarka [1995: 117-119], tłumacz, natknąwszy się w tekście oryginalnym na neologizm, powinien po pierwsze go rozpoznać, a po drugie wybrać jedną z trzech możliwości: może uciec się do transferu, czyli przenieść wyraz z języka oryginalnego do języka docelowego bez zmian; może zastosować naturalizację, która w pojęciu Newmarka polega na przeniesieniu neologizmu z dostosowaniem go do zasad wymowy, morfologii i ortografii przyjętych w języku docelowym; może w końcu stworzyć ekwiwalentny neologizm w języku docelowym. Newmark przestrzega jednak, iż ta ostatnia opcja implikuje odtworzenie efektu, który wywołuje neologizm

w języku oryginalnym, włączając w to, jeżeli zajdzie taka potrzeba, warstwę morfologiczną, fonoestetyczną etc. [Newmark, 1995: 197].

W wiedźmińskim świecie obok postaci zaczerpniętych ze znanych mitologii czy demonologii współistnieją stworzenia wymyślone przez autora, których nazwy powstały w wyniku inspiracji skomplikowaną i mało znaną przeciętnemu czytelnikowi terminologią biologiczną, najczęściej entomologią, jak zapewnia sam autor [Sapkowski, 2002]. Dlatego też tłumacz dzieł Sapkowskiego staje przed podwójnym wyzwaniem: po pierwsze sklasyfikowania zamieszkujących wiedźmiński świat stworów, po drugie postarania się o przełożenie ich na język docelowy przy jednoczesnym zachowaniu spójności świata przedstawionego w utworze. Stąd użycie odpowiednich procedur tłumaczeniowych, jak transfer, naturalizacja czy odpowiedni ekwiwalent, jest niezwykle istotne. Pomyłka może doprowadzić do naruszenia spójności świata przedstawionego. Aby przekonać się, jak teoria przekłada się na praktykę, przestudiujmy wybrane fragmenty:

> I było coś, co żyło tylko po to, by zabijać. (…) Mantikora, wyvern, **mglak**, **żagnica**, **żyrytwa**, **przeraza**, leszy, wampir, ghul, **graveir**, wilkołak, **gigaskorpion**, strzyga, **zjadarka**, kikimora, **wipper** [Sapkowski, 1993: 121].

Wersja w języku hiszpańskim, zaproponowana przez tłumacza Joségo Maríę Faraldę, przedstawia się następująco:

> Y había algo que vivía sólo pata matar. (…) Manticora, wywerno, **nebulor**, **abejorro**, **girador**, **espanto**, silvia, vampiro, ghul, **gravier**, lobisome, **gigaskorpion**, estrige, **tragaldabas**, kikimora, **vipper**[1] [Sapkowski, 2004: 109-110].

Wyliczone powyżej fantastyczne stworzenia można podzielić na mityczne i legendarne, zaczerpnięte z różnych źródeł, oraz bestie powstałe w wyobraźni autora. Nazwy „mantikora", „wyvern", „leszy", „wampir", „ghul", „wilkołak", „strzyga", „kikimora" stanowią nawią-

[1] Porządek enumeracji w wersji hiszpańskojęzycznej został nieznacznie zmieniony, co nie przeszkadza jednak w połączeniu nazw oryginalnych i ich tłumaczeń.

zanie do istniejących już podań, stąd najczęstszą procedurą tłumaczeniową będzie tu tłumaczenie przyjęte, a jeżeli takiego nie ma, transfer lub naturalizacja. Jednak bardziej interesująca nas kwestia dotyczy tłumaczenia neologizmów stworzonych przez Sapkowskiego. Jako wyrazy semantycznie puste lub mało znane dają one autorowi możliwość wykreowania własnych, oryginalnych i właściwych światu przedstawionemu potworów. W zacytowanym powyżej fragmencie znajdziemy zarówno określenia całkowicie nowe, jak i te zainspirowane terminologią biologiczną. Do porównania nazw oryginalnych z ich tłumaczeniem w języku docelowym posłuży nam zamieszczona poniżej tabela:

Nazwa polska	**Nazwa hiszpańska**
mglak	nebulor
zjadarka	tragaldabas
gigaskorpion	gigaskorpion
żagnica	girador
żyrytwa	abejorro
przeraza	espanto

Trzy pierwsze wyrazy z tabeli: „mglak”, „zjadarka” i „gigaskorpion”, to neologizmy strukturalne stworzone przez autora na potrzeby sagi o wiedźminie. Brzmią one znajomo, gdyż – by je utworzyć – autor posłużył się zasadami polskiej derywacji. W konsekwencji, mimo że słowa te nie figurują w słowniku, polski czytelnik będzie w stanie rozszyfrować ich źródłosłów i stworzyć odpowiednią konotację. Dla czytelnika oryginału oczywistym jest, że „mglak” ma coś wspólnego z „mgłą”, „zjadarka” to zwierzę o sporym apetycie (widoczna zbieżność z czasownikiem „zjeść”), a nazwa „gigaskorpion” to oczywista kombinacja przedrostka „giga-” i słowa odnoszącego się do konkretnego zwierzęcia. Porównując wersje oryginalne z ich tłumaczeniem na język hiszpański, da się zauważyć użycie dwóch procedur. W wersji hiszpańskojęzycznej „mglak” i „zjadarka” zostały zastąpione ekwiwalentnymi i semantycznie zbliżonymi neologizmami. Tłumacz zachowuje oryginalny pomysł autora, tworząc neologizm strukturalny

nebulor, derywat od rzeczownika *niebla* – hiszpańskiego odpowiednika wyrazu „mgła". W hiszpańskiej wersji nazwy „zjadarka" oryginalne znaczenie i zamysł autorski także zostały zachowane. Jednakże należy podkreślić, iż *tragaldabas* (dosłownie 'żarłok') nie jest neologizmem strukturalnym, a semantycznym. W tym wypadku tłumacz posłużył się wyrazem już istniejącym, któremu nadał nowe znaczenie. Przykład „gigaskorpiona" jest szczególnie interesujący. Mamy tu do czynienia z niezwykle „poprawnym", w odniesieniu do zasad polskiej derywacji, neologizmem, a jego znaczenie nie powinno budzić najmniejszej wątpliwości. Co ciekawe, w wersji hiszpańskiej wyraz ten pojawia się w takiej samej formie jak w tekście oryginalnym. Tłumacz decyduje się na transfer, podczas gdy utworzenie podobnego derywatu – *gigaescorpión* – w języku hiszpańskim jest nie tylko możliwe, ale i derywacyjnie poprawne. Stąd możemy przypuszczać, że mamy do czynienia z kompensacją. Procedura ta jest niezwykle przydatna, gdy z powodu nieprzystawalności systemów językowych nie możemy przenieść jednego z elementów znaczeniowych, efektu dźwiękowego, efektu pragmatycznego itp. z języka wyjściowego do języka docelowego. Wówczas możemy zrekompensować tę stratę w innej części zdania lub tekstu [Newmark, 1995: 127]. Możemy więc przypuszczać, że użycie bardziej egzotycznej nazwy „gigaskorpion" stanowi kompensację utraty tej cechy w przypadku przetłumaczenia nazwy „zjadarka" z użyciem neologizmu semantycznego, a nie strukturalnego. W konsekwencji tłumacz zachowuje równowagę między tym, co znane, a tym, co obce w nazewnictwie Sapkowskiego.

Pozostałe nazwy w tabeli: „żagnica", „żyrytwa" i „przeraza", stanowią neologizmy semantyczne, zaczerpnięte z terminologii biologicznej, które w wiedźmińskim świecie zyskują nowy desygnat, stając się tym samym koherentną częścią alternatywnej rzeczywistości sagi. W ten sposób „żagnica" nie jest już rodzajem ważki, „żyrytwa" przestaje oznaczać rodzaj wodnego owada, a desygnatem „przerazy" nie jest już ryba głębinowa. Analizując wybrane przez tłumacza procedury, możemy stwierdzić, że był on całkowicie świadomy strategii używanych przez autora w procesie kreacji specyficznej onomastyki użytej w *Ostatnim życzeniu*, dlatego w wersji hiszpańskojęzycznej

możemy zaobserwować użycie bardzo precyzyjnych ekwiwalentów lub odpowiedników zaczerpniętych z entomologii. Na przykład wodny pluskwiak żyrytwa, znany w Polsce jako pszczoła wodna, w języku docelowym nie został zastąpiony odpowiednikiem *chinche de agua*, a neologizmem semantycznym *abejorro*. Wprawdzie rdzeń hiszpańskiej nazwy nawiązuje do rzeczownika *abeja*, czyli ‘pszczoła’, jednakże sam rzeczownik *abejorro* (dosłownie ‘chrząszcz’ lub ‘trzmiel’) jest dla czytelnika hiszpańskojęzycznego mniej egzotyczny, a co za tym idzie mniej fantastyczny niż tajemnicza „żyrytwa”, słowo rzadko występujące w potocznej polszczyźnie. Należy jednak zauważyć, iż tak w wersji oryginalnej, jak i w przekładzie mamy do czynienia z neologizmem semantycznym, co usprawiedliwia wybraną procedurę. Podobny zabieg obserwujemy w przypadku tłumaczenia rzeczownika „przeraza”. Nazwa ta została przetłumaczona dosłownie jako *espanto*, jednakże w obu wypadkach rzeczowniki nie odnoszą się do swoich desygnatów empirycznych, a zaczynają pełnić funkcje neologizmów. Aby przetłumaczyć nazwę „żagnica”, tłumacz wybiera hiszpański rzeczownik *girador*, odnoszący się do charakterystycznego sposobu poruszania się insektów, który stanowił inspirację dla oryginalnego neologizmu semantycznego. Ujmując najprościej, neologizmy użyte do tworzenia nazw fantastycznych stworzeń zostały odtworzone w tłumaczeniu z dbałością o uzyskanie tego samego efektu, jaki nazwy te mogą wywołać u czytelnika oryginału.

Jedynie w nielicznych wypadkach użycie mniej egzotycznego neologizmu semantycznego może doprowadzić do załamania się koherencji świata przedstawionego, tak jak w następującym przykładzie:

> Inny prosi, bym zabił **wojsiłka** i dostarczył mu kostkę z jego dłoni, bo zmielona i wsypana do polewki podobno wzmaga potencję… [Sapkowski, 1993: 167]

Ten sam fragment w języku hiszpańskim wygląda następująco:

> Otro me pide que le mate **una libélula** y le suministre los huesecillos de sus manos, porque molidos y añadidos a la sopa al parecer aumentan la potencia… [Sapkowski, 2004: 150]

Czytając samo tłumaczenie, bez możliwości porównania go z oryginałem, możemy dojść do wniosku, że świat Sapkowskiego jest nieco absurdalny, ponieważ *libélula*, czyli 'ważka', posiada w nim nie tylko kości, ale i dłonie. Bez wątpienia nazwa „wojsiłek" została stworzona na podstawie rzeczownika „wojsiłka", który określa owada podobnego do ważki. Jednakże autor celowo zmienia rodzaj entomologicznego rzeczownika, tworząc w ten sposób neologizm. W dodatku przeciętny polski czytelnik nie kojarzy wojsiłki, stworzony na tej bazie „wojsiłek" wydaje się więc bardzo tajemniczy, w przeciwieństwie do formy zaproponowanej jako tłumaczenie. Rzeczownik *libélula* jest bowiem tak potoczny jak jego polski odpowiednik „ważka". W konsekwencji w wersji hiszpańskiej możemy zaobserwować drobną zmianę perspektywy i znaczenia, która może, choć nie musi, zakłócić odbiorcy przekładu percepcję przedstawionego świata. Dlatego, mimo że bestiariusz przedstawiony w sadze może wydawać się szczegółem bez większego znaczenia, jego odpowiedni przekład na język docelowy jest istotny dla utrzymania koherencji paralelnego świata fantasy.

Drugą grupę onomastyczną w *Ostatnim życzeniu* i całej wiedźmińskiej sadze stanowią antroponimy, czyli nazwy własne odnoszące się do osób. Zgodnie z teorią translatologiczną główną cechą antroponimów jest ich rola identyfikacyjna. Stąd w wypadku imion i nazwisk najczęstszą procedurą tłumaczeniową będzie transfer lub naturalizacja [Torre, 1994: 99-103]. Problem pojawia się wówczas, gdy mamy do czynienia z imieniem intencjonalnym, wprowadzonym celowo przez autora, aby pozwolić zidentyfikować bohatera, ale także aby przekazać dodatkowe informacje na temat postaci lub stworzyć efekt komizmu. W tym wypadku pojawia się pewien dysonans, ponieważ z jednej strony należałoby takie imię przetłumaczyć, aby przekazać czytelnikowi właściwy sens, z drugiej jednak takie tłumaczenie może doprowadzić do zachwiania spójności tekstu, w którym obok imion przeniesionych pojawiają się imiona przetłumaczone na język docelowy [Hejwowski, 2006: 91]. W *Ostatnim życzeniu* znaczące okazują się nie tylko imiona, ale przede wszystkim tak zwane przydomki czy przezwiska, które zostały stworzone przez autora jako neologi-

zmy strukturalne. Dlatego tłumacz powinien najpierw rozszyfrować znaczenie takiego antroponimu, by następnie przełożyć go na język docelowy za pomocą odpowiedniego i naturalnego ekwiwalentnego neologizmu [Newmark, 1995: 290].

Jak stwierdził Maciej Szelewski [2003: 127-128], analizując funkcję onomastyki w dziełach Sapkowskiego, autor posługuje się imionami intencjonalnymi w postaci przydomków i przezwisk, aby przekazać dodatkową informację na temat bohatera, ale i w celu uzyskania dodatkowego efektu humorystycznego. Najlepszym tego przykładem jest postać z opowiadania *Mniejsze zło* o wdzięcznym przydomku „Nosikamyk". Antroponim ten, ewidentny neologizm strukturalny, przekazuje nam informację dotyczącą zawodu postaci, która rzeczywiście „nosi kamienie" w kamieniołomach. W wersji hiszpańskiej możemy zaobserwować, iż tłumacz jest świadomy onomastycznej gry autora i tłumaczy przydomek za pomocą innego neologizmu: *Narigúdez*. W przekładzie możemy stwierdzić drobne niezrozumienie na poziomie fonetyczno-morfologicznym. Nie chodzi bowiem o osobę, która ma nos jak kamyk, a o pracownika kamieniołomów. W wersji hiszpańskiej nasza postać zostaje obdarzona ostrym nosem, czemu po polsku odpowiadałby raczej „Ostronos" niż „Nosikamyk". Ten drobny błąd nie ma wielkiego znaczenia dla całości dzieła, ale w dosyć ciekawy sposób zmienia wydźwięk humorystyczny fragmentu, w którym występuje:

> **Nosikamyk**, skupiony i poważny dłubał w nosie. (…)
> – **Nosikamyk**, wyjmij palec z nosa i zrób co kazałem [Sapkowski, 1993: 80-83].

> **Narigúdez**, concentrado y serio, se rebuscaba en las narices. (…)
> – **Narigúdez**, sácate el dedo de la nariz y haz lo que te he dicho [Sapkowski, 2004: 73-75].

We fragmencie oryginalnym Nosikamyk to postać mało rozgarnięta, co podkreśla jego przezwisko wskazujące na pracownika fizycznego. Zmiana przezwiska na *Narigúdez* powoduje skupienie czytelnika na innym aspekcie: dłubaniu w nosie, co współgra

z hiszpańską wersją przydomku, nadając fragmentowi zupełnie inny wydźwięk komiczny. Można więc stwierdzić, że pomimo drobnej zmiany efekt humorystyczny oraz neologizm zostały w przekładzie zachowane. Należy tu podkreślić rzetelność pracy tłumacza, który konsekwentnie, jeśli chodzi o intencjonalne imiona własne, stara się zastępować je ekwiwalentnymi i w większości przypadków adekwatnymi neologizmami, zachowując tym samym spójność świata stworzonego przez autora.

Na zakończenie tej krótkiej analizy warto przedstawić najistotniejszy i podstawowy problem, przed którym stanął tłumacz *Ostatniego życzenia* na język hiszpański: przekład kluczowego dla całej sagi neologizmu „wiedźmin". Słowo to sprawia problemy także w kwestii klasyfikacji. Można je bowiem zdefiniować jako antroponim odnoszący się do głównego bohatera lub też nazwę określającą grupę specyficznych ludzi-mutantów. W dodatku jest to neologizm interkulturowy, który zawiera w sobie informacje na temat polskiej kultury i rzeczywistości językowej.

W tym miejscu należy zaznaczyć, iż problem tłumaczenia słowa „wiedźmin" jest tym istotniejszy w wypadku *Ostatniego życzenia*, że jest to pierwszy tom sagi, złożony z opowiadań wprowadzających czytelnika w wiedźmiński świat. Jego przekład będzie miał zatem wpływ na tłumaczenie dalszych tomów.

Sapkowski w tytule pierwszego z kolei opowiadania *Wiedźmin* wprowadza ów neologizm w celu określenia zawodu głównego bohatera. Słowo to nie występowało wówczas w żadnym słowniku, gdyż w języku polskim żeńska forma „wiedźma" nie posiada męskiego odpowiednika. Stąd wyraz „wiedźmin" został wprowadzony do polszczyzny właśnie za pośrednictwem pierwszego opowiadania o Geralcie z Rivii. Kreując swojego bohatera, Sapkowski miał dużą swobodę w konstruowaniu znaczenia stworzonego neologizmu, dlatego też dzisiejszy sens słowa „wiedźmin" w języku polskim opiera się wyłącznie na sadze o Geralcie.

Właśnie wspomniana cecha językowo-kulturowa polszczyzny przyczyniła się do powstania problemu tłumaczeniowego w momencie przekładu *Ostatniego życzenia* na język hiszpański, co za-

uważa sam José María Faraldo w artykule poświęconym twórczości Sapkowskiego. Stwierdza tam fakt braku męskiego odpowiednika „wiedźmy" w języku polskim [Faraldo, 2002: 3]. W odróżnieniu od polskiego język hiszpański takim odpowiednikiem dysponuje. Obok formy żeńskiej *bruja* istnieje również męska forma *brujo*. Tłumacz miał więc do wyboru: zastąpić polski neologizm ekwiwalentną formą, która w języku hiszpańskim neologizmem nie jest, lub stworzyć własny neologizm na podstawie hiszpańskiego *brujo*, wprowadzając przy tym drobną dwuznaczność. Podając jako usprawiedliwienie niedorzeczność i dziwne brzmienie możliwych neologizmów takich jak *brujero* lub *brujeador*, tłumacz postanowił pozostać przy hiszpańskim odpowiedniku, który wprawdzie neologizmem nie jest, ale brzmi lepiej i wydaje się lepiej uzasadniony w hiszpańskojęzycznej wersji utworu. Jest to błąd, ale świadomy i honorowy [Faraldo, 2004].

Mimo że uznajemy wyjaśnienia tłumacza za wiążące, warto przyjrzeć się komplikacjom, które przynosi jego decyzja. Po pierwsze Sapkowski stworzył neologizm „wiedźmin" nie bez powodu. Pozwoliło to autorowi na wykreowanie nowej klasy postaci w świecie fantasy: *oustidera*, który nie jest ani czarownikiem, ani szamanem. Znajduje się gdzieś pomiędzy, co powoduje problemy z akceptacją przez resztę społeczeństwa. Po drugie użycie hiszpańskiej formy *brujo* (dosłownie 'czarodziej') pociąga ze sobą ryzyko pewnego zamieszania terminologicznego. W świecie Sapkowskiego istnieją bowiem czarodzieje i magowie, którzy nie są wiedźminami. Stąd jasny dla polskiego odbiorcy obraz rzeczywistości społecznej przedstawiony w sadze, gdzie wiedźmini stanowią osobną grupę, może okazać się niejasny dla odbiorcy hispanojęzycznego. W dodatku zasygnalizowany problem terminologiczny ulega skomplikowaniu w kolejnych tomach, gdzie pojawia się termin „wiedźminka", który określa kobietę wiedźmina. W związku z dokonanym wyborem tłumaczeniowym nie ma innej opcji jak przetłumaczyć żeńską formę „wiedźminka" jako *bruja*, co doprowadza do jeszcze większego skomplikowania w zakresie onomastyki.

W końcu użycie neologizmu „wiedźmin" wpływa na recepcję całości sagi o przygodach Geralta i usprawiedliwia konstrukcję pierw-

szego tomu, w którym czytelnik stopniowo poznaje wyjaśnienie nowego terminu, przechodząc inicjację poprzedzającą pełne poznanie świata powieści. Użycie w tym kontekście istniejącego już w języku docelowym wyrazu *brujo* zmienia całkowicie proces recepcji dzieła, zamieniając inicjację czytelnika w weryfikację znaczenia, jakie przypisuje on temu rzeczownikowi. Być może użycie neologizmów hiszpańskich *brujero* lub *brujelero* byłoby lepszym rozwiązaniem, szczególnie że wydają się one czytelnikowi tak samo dziwne, jak dziwny był wyraz „wiedźmin" zanim dzieła Sapkowskiego odniosły spektakularny sukces.

Nie ulega wątpliwości, iż w przypadku literatury fantasy tłumaczenie neologizmów jest jedną z kluczowych kwestii, decydujących nie tylko o jakości przekładu, ale również o zachowaniu spójności alternatywnego świata miecza i magii. Mimo że możemy nie zgadzać się z niektórymi wyborami tłumacza, z pewnością to jego sumienna praca, także w kwestii przekładu fantastycznego nazewnictwa, przyczyniła się do sukcesu dzieł Sapkowskiego na hiszpańskim rynku wydawniczym.

Bibliografia

Faraldo, J.M. (2002), „Andrzej Sapkowski y la saga de Geralt de Rivia: aventura, postmodernidad y fantasía moral", *Gigamesh*, nº 33, Barcelona, s. 2-5.

Faraldo, J.M. (2004), „Una conversación sobre el autor de la saga de Geralt de Rivia, su contexto cultural y sus traducciones", [on-line] http://www.cyberdark.net/portada.php?edi=6&cod=274 – 12.01.2005.

Hejwowski, K. (2006), *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, PWN, Warszawa.

Kaczor, K. (2006), *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Newmark, P. (1995), *Manual de traducción*, Cátedra, Madrid.

Sapkowski, A. (1993), *Ostatnie życzenie*, superNOWA, Warszawa.

Sapkowski, A. (2001), *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, superNOWA, Warszawa.

Sapkowski, A. (2004), *El último deseo*, Bibliópolis, Madrid.
Szelewski, M. (2003), *Nazewnictwo literackie w utworach Andrzeja Sapkowskiego i Nika Pierumowa*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
Tomaszkiewicz, T. (red.) (2004), *Terminologia tłumaczenia*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
Torre, E. (1994), *Teoría de la traducción literaria*, Síntesis, Madrid.

Olgierda Furmanek
Wake Forest University, North Carolina, USA

Usefulness of the backtranslation process in poetry translation

Keywords: translation process, backtranslation, poetry.

Streszczenie:
Najczęstszym powodem retranslacji jest potrzeba identyfikacji elementów przetłumaczonych niewłaściwie w celu dokonania korekty. Tekst docelowy, przetłumaczony ponownie na język oryginału, jest następnie porównywany z tekstem wyjściowym. Wiele najnowszych publikacji zwraca uwagę na fakt, że retranslacja powinna być traktowana raczej jako narzędzie pomocy dla tłumacza aniżeli jako zagrożenie. W tej pracy proponuję spojrzenie na możliwość stosowania retranslacji w procesie tłumaczenia poezji. Czy retranslacja może okazać się przydatna w tłumaczeniu literackim? Dyskusja została przeprowadzona na podstawie tłumaczeń wybranych utworów współczesnej poetki hiszpańskiej Any Marii Fagundo na polski oraz ich retranslacji. W świetle teorii pojęć uniwersalnych Anny Wierzbickiej próbuję odpowiedzieć na pytanie, czy istnieje uzasadnienie obecności retranslacji w procesie tłumaczenia poezji.
Słowa kluczowe: proces tłumaczenia, retranslacja, pojęcia uniwersalne, poezja.

Resumen:
El propósito más común de la retraducción (o retrotraducción) es identificar los lugares dudosos para verificar la exactitud de la traducción y corregir los

posibles errores. Una retraducción implica utilizar el texto traducido a la lengua de llegada como documento fuente y traducirlo nuevamente a la lengua de partida para comparar los dos. Últimamente muchas publicaciones ven la retrotraducción más bien como una herramienta de ayuda que una amenaza a la profesión del traductor. El artículo explora la retraducción desde el punto de vista de la traducción literaria. ¿Es la retraducción útil para el proceso de la traducción de la poesía? La base del análisis son las traducciones de la selección de poemas de una poeta española contemporánea, Ana María Fagundo, hacia el polaco y sus retraducciones. A la luz de la teoría de conceptos universales de Anna Wierzbicka, se analiza la cuestión de si la retraducción tiene un lugar justificado en el proceso de la traducción de la poesía.
Palabras clave: proceso de traducción, retraducción (retrotraducción), conceptos universales, poesía.

This article, without entering in disagreement with the cognitive approach to the translation process attempts to explain the possibility of transferring poetry deeply rooted in the Canarian context into a Central European perception, in accordance with Wierzbicka's theory of universal concepts, through the possible application of backtranslation in poetry.

As Whalley describes the poetic process, "The artist can discover reality only by making a work of art. By embodying in physical material his feeling of reality, by incarnating his feeling for reality, the artist discovers and realizes both himself and the world" [1965: 41]. This applies not only to the creation, but also to rewriting of a poem. Rewriting occues in every reading of the poem or of any text whatsoever, and especially in a translating situation, in which a constant *va-et-vient* reoccurs.

In order to even initiate this process the translator must read the text many times, and then continue to do so in different languages – the text in the source language and the text that is being created out of the source language text in the target language. In translation, the intensity of creation seems to be higher because the translator's mind is forced to work in a crosscultural space. In such moments our vision of the world is further developed, meanings are interspersed, and our

mode of perception is reorganized. Schopenhauer gives an excellent description of this at the level of foreign languages:

> Therefore, it becomes clear that new concepts are created during the process of learning a foreign language to give meaning to new signs. (…) It also confirms that one thinks differently in every language, that our thinking is modified and newly tinged through the learning of each foreign language, and that polyglotism is, apart from its many immediate advantages, a direct way of educating the mind by correcting and perfecting our perception through the immersion in diversity and refinement of concepts. At the same time, polyglotism increases the flexibility of thinking since, through the learning of many languages, one learns to separate the concept from the word. (…) This separation requires that we melt down our thoughts entirely and recast them into a different form, instead of rendering them word-for-word [Schopenhauer, 1992: 34-35].

This is exactly what constantly occurs as one translates. The translator / interpreter must melt his or her concepts into the primary matter to reformulate them in another language. When this happens, translators are confronted with the origins of the concepts and are forced to ask if the meanings discovered are in reality what they expected to find in their cognitive networks. In translation, the dynamic increases through various dichotomies: the acts of doing/acting, conscious/subconscious, word/image, participating/substituting, interpreting/transcribing, and creating/reformulating. It is a process of continuous re-creation; *poesis* is fabrication, creation, construction. As Schopenhauer puts it, "Through its incarnate presence in performance the word interprets human life and speaks forth a new existence that includes those who see and hear it. The poem makes us, and it makes us anew" [1992: 144].

The creative function of the poem in the reader becomes more complicated during a reading in translation. It is true that interaction with any type of text influences us, since it causes emotional (happiness, sadness, anger) or intellectual (learning, memories, plans, conclusions) reactions. The process of writing poetry can be defined as an ensemble of specific procedures that create new aes-

thetic codes in given sociocultural situations. Translation of poetry can be defined as the specific procedures that discover existing, and create new, codes in given sociocultural situations. The images evoked in different languages demonstrate how perception of the world differ depending on the language. The reader/listener is exposed to an interaction of codes that are not only linguistic, but also para- and extralinguistic.

Meanings depend on the language from which they arise, and of the experiences one has in that language. Meaning is not only the linguistic denotation of a dictionary, but also its connotation – which is the meaning put into practice, the meaning realized in contexts that are intralinguistic (utterance) and extralinguistic (conditions of utterance – time, space, feelings, and so on). Efficient communication not only depends on semantics and on syntactical-grammatical form, but also on already existing knowledge (common knowledge for the sender and receiver of the message) and cooperation (having and satisfying hopes). The para- and extralinguistic factors are just as important as those purely linguistic. The emotional charge of the translator's connotations determines terminological options and creates a particular background and mood for work. Little is known about the influence of emotions which constitute the extralinguistic factor of multilingual communication, and also of their influence on the writing/translating process. Acoording to Schopenhauer [1992: 33], "Poems cannot be translated, they can only be transposed and this is always awkward". Schlegel [2002: 214] confirms: "I have tried to render the nature of the original according to the impression it made on me". Bonnefoy [1992] also suggests: "Reading is empathy, shared existence. (…) We should in fact come to see what motivates the poem: to relive the act which both gave rise to it and remains enmeshed in it, and released from that fixed form, which is merely its trace, the first intention and intuition can be tried out anew in the other language (…) it is to find oneself" (my emphasis). The intention of the poet, the intended effect, the proposed impact of the reading on the mind, the purpose of the poem, should thus come first when considering a poem for translation".

In this article, I focus on the concepts and intentions, and not on the terms, nor the way the meanings are expressed. For my analysis, I refer to Wierzbicka's concept of cultural scripts and of a universal semantic metalanguage, also called the Natural Semantic Metalanguage (NSM). The first idea is that intuitively intelligible words are admissible in the formulae, and second, that the only admissible words are those that have exact semantic equivalents in all languages, so that all our explications and scripts can be readily transferred to comparing cultural scripts across languages and cultures. "Empirical investigations of the last few decades, undertaken by many scholars across a wide spectrum of languages, show that there are about sixty such «universal words» and that they have their own, fairly simple universal grammar" [Wierzbicka, 2006: 80]. The Natural Semantic Metalanguage "offers a potential means to ground all complex concepts in ordinary language and to translate concepts from one language to another without loss or distortion of meaning", claims D'Andrade [2001: 243]. Poetry implies creation, construction, and elaboration of new codes, however this carries a possibility that the evoked meanings do not depend on terms used by the poet and pertaining to a particular sociocultural script, but rather on the shared human universal concepts contained in the metalanguage.

Having defined my basic hypothesis in accordance with Wierzbicka's findings, I chose a tool that allows me to confirm it: backtranslation. My main question addressed the possibility of using the backtranslation procedure to improve poetry translation. Could the use of backtranslation help to control the process of translating poetry and its outcome? Backtranslation has been given little attention in literary translation theory. It has also been despised by translators in general. A quote from a professional translation agency explains that backtranslation is "translation of a translation. It is a common misconception that the quality of a translation can be judged by having a second translator translate a translated text back into its source language. In fact, the opposite is true; the worse the translation, the closer the back translation will adhere to the original. The reason for this is that a bad translation normally follows very closely the wording

of the original, but not the meaning. The best examples of this are the word-for-word translations produced by the different online machine translation tools, such as Babel Fish" [Barinas].

Not all professionals agree with such a definition. Another quote from a freelancer's Web site presents an opposite view:

> Back translation is the translation of a translation from the target language back to the source language, presumably without prior or current access to the source text. (…) back translation is a quality assurance method that can be used in various ways and with various degrees of rigor, depending on the specific objective. The most common objective is to identify actual or potential trouble spots in the translation *as well as in the original text* in order to remedy them. Such trouble spots include parts where the meaning may have shifted in the translation or parts that may represent a comprehension challenge to the intended reader, even if correctly translated [Fuad M. Yahya (emphasis in original)].

Many publications have recently been calling for a revised look at what a backtranslation could offer rather than considering it as a threat to the profession [Wen-Ling Wang, 2006; Paegelow, 2008]. Grunwald and Goldfarb suggest that backtranslations are valuable tools, but cannot replace the editors. Backtranslation increases the cost of translation by about 80 percent. In addition, it takes time to make the necessary comparisons and correct errors. However, given the importance of accurate translations, the additional investment is more than justified. Because quality control personnel at translation companies are unlikely to speak every language their company translates, backtranslation can also play an important role in identifying qualified translators [Grunwald, Goldfarb, 2006].

This presents the opinion of the language industry, but how is backtranslation viewed in literary translation? Is backtranslation really useful for poetry? Is it important for the poet? Is it important for the translator? The material on which I base my investigation consists of seven selected poems by Ana Maria Fagundo, a contemporary Spanish poet. I performed the initial translation from Spanish to Polish. Back translation was produced by two different individuals,

natives of peninsular Spanish and unfamiliar with the Spanish version, working from the Polish version to translate the poems back into Spanish. The first translation (1a) was performed by an experienced and renowed renowned translator of Polish poetry into Spanish, Abel Murcia Soriano. The second translation (1b) was provided by a translation novice with less than five years of translation experience, and no experience in poetry translation, Anna Dworniczuk (please see appendix). In the analysis I focus on two concepts that could cause difficulties while adapting Fagundo's work into Polish: geographical context and word gender.

The predominant spatial aspect of Fagundian poetry is the Canarian topography references. Does it matter for a translator into Polish that there are no volcanos and no flora similar to *tajinastes* (endemic Canarian species) in Poland, even in case of such context-specific poetry as that of Ana Maria Fagundo? A translator's possible solution for transfer in this situation could be not a forced adaptation but an expansion: an edition with photographs of the islands; comparative maps of Poland and Canary Islands; or an introduction explaining the climat, geography, and biology of the islands.

The second translational dilemma refers to word's gender, in particular the gender of the word "word" (*la palabra*). Aside from Fagundo's efforts to express the relations that exist between the word and the poet, and the word and reality, what is particularly attractive about Fagundo's conception of the word is the evolving image of the word itself. It is the constant search for the identity of the changing word as it moves through her poetic trajectory. This can be designated as "word interrelation", since the word as it is ultimately perceived is no longer exclusively an instrument, a mean, or a vehicle, but rather the poet's mate. Throughout Fagundo's poetic itinerary, the word moves from being an instrument of knowledge and instrument of communication, to a level of identification with the one expressing it. One of Fagundo's poems, titled *Encounter (Encuentro)* from *Invention of light (Invención de la luz)*, reveals Fagundo's dialogic personalism. She first seeks comprehension of herself by investigating her own identity and reality, so as to finally reach consciousness

through an encounter with the word. When the poet tries the word and understands that she can enter into an alliance with it, a most interesting process of integration, communion, and exchange begins. We have multiple examples of the poet's impersonalized presentation of the word, of the description of her attitude toward the poetic word in *Sun, shadow, in the instant (El sol, la sombra, en el instante)*. Perhaps it is an attempt to see if the word is worthy of being her adversary, her close friend or, perhaps, the mate into which it will gradually be transformed, as we can see, for example, in *About the Word (De la palabra)*:

> The bride, the beloved, the elderly adolescent,
> barely aware

Is the fact that *słowo* (word) in Polish is neuter a roadblock in those poems where Fagundo treats the word *la palabra* as her fiancé, her female lover, her female companion? Making *słowo* feminine would be forced in Polish, and making it male would be awkward as well. Can a neuter be a lover, a mate, a girl, and an older woman, or as such become an androgynous figure not intended by the poet?

The seeming difficulties of translating the geographical context and gender of the word "word", which constitute two proposed characteristics for my analysis of the translation process, were the criteria for selection of the poems to be analyzed. This approach was based on the core of Bonnefoy's proposition, which may not seem scientific but has, however, proven to be true in my own translation work. Bonnefoy was initially a strong advocate of the belief that one should translate only the poets that one feels close to. He later readjusted his advice and suggested that the translaor should only translate a poem when a great poet speaks to him, and should follow the energy that is released during his reading of the poem. He concludes, "If a work does not compel us, it is untranslatable". This was confirmed in my own project. I began with the idea of choosing poems that dealt with the concept of the word and those dominated by a strong presence of the Canarian landscape. I classified the poems accordingly and began to translate. However, some poems were exactly as Bonnefoy

describes – "untranslatable", due to the reason he mentions – "no appeal". I did not feel compelled and I was not able to translate those particular poems even though they did not seem to be more difficult from a gender standpoint than the others, nor contain an abundance of Canary Islands images too foreign to be conveyed in Polish.

Provided backtranslations differed greatly, one was almost similar with the original and the other seemingly incorrect at times. On one hand, that proved backtranslation doubtful as a verification tool. As assumed in view of Wierzbicka's theory, this confirmed that the translator should not attempt to find precise equivalencies for the concepts while backtranslating. On the other hand, Ana Maria Fagundo was asked to evaluate the results of the work of the backtranslators and comment on the need of using a backtranslation from languages with which the poet is not familiar. In full awareness of the fact that the poem had undergone double interpretation, she agreed that it could still be treated as a type of translation credibility verification by the author.

Wierzbicka's theory of universal concepts, which is cross-cultural and free of any ethnocentricity, even as far as the very instruments used in her research, offers us a certain key to understanding why translating poetry is possible is spite of apparent necessary but unattainable reconciliations. There is no need to find exact equivalences or to force adaptations, if they simply do not exist. Instead, including a translator's note or providing additional context as stated before – such as maps or photographs would be more appropriate. However, I do not think that a translator would translate Fagundo's poetry more precisely into Polish if he or she is familiar with the Canary Islands. It really does not matter what images the translators have since they are not able to produce the same experience that Fagundo had in the Islands; our connotations are built on what is familiar to us. If the poetry's purpose were to enrich one's knowledge of the world or to promote the Canary Islands, or even to help understand another culture or traditions, it would require a sociocultural and geographical education – but it is not. Such a knowledge development might be a side effect of reading poetry; however, the primary goal of poetry

is to evoke, to create, to make an impression, since the origin of the word "poetry", *poesis*, which means elaboration, creation, construction. Therefore we create with what we possess at a particular moment, and if a certain poem in translation entices us to this creation, its function has been fulfilled regardless of the type of impression.

In conclusion, Bonnefoy's statement appears to be true in regard to the level of translator's loyalty toward the source text and the usefulness of backtranslation for identifying trouble spots in the forward translation of poetic texts: "The translator needs to be on his guard and to test the ontological necessity of his new images even more than their term-for-term (and therefore external) resemblance to those of the original poem" [Bonnefoy, 1992: 188]. Backtranslation can be useful for this purpose. At the same time, however, backtranslation should be approached with caution and flexibility so as to give the translator freedom to create new images with cultural scripts specific to the target language.

I would like to express my gratitude to Abel Murcia Soriano, who generously gave his time to provide backtranslation of the poems selected for this project.

Bibliography

Barinas Translation Consultants, [on-line] http://www.barinas.com – 3.10.2006.

Bonnefoy, Y. (1992), "Translating Poetry", in: Schulte, R., Biguenet, J. (eds.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 186-192.

D'Andrade, R. (2001), "A Cognitivist View of the Units Debate in Cultural Anthropology", *Cross Cultural Research*, 35 (2), pp. 242-257.

Fuad M. Yahya, [on-line] http://www.arabicfreelance.com/index.html – 3.10.2006.

Grunwald D., Goldfarb, N.M. (2006), "Back Translation for Quality Control of Informed Consent Forms", *Journal of Clinical Research Best Practices*, vol. 2, no. 2, pp. 1-6.

Paegelow, R.S. (2008), "Back Translation Revisited: Differences that Matter (and Those that do Not)", *ATA Chronicle*, 37, no. 8, pp. 22-25.

Schlegel, A.W. (2002), "Poetic Translation an Imperfect Approximation", in: Robinson, D. (ed.), *Western Translation Theory*, St Jerome, Manchester, pp. 216-218.

Schleiermacher, F. (2002), "On the Different Methods of Translating", in: Robinson, D. (ed.), *Western Translation Theory*, St Jerome, Manchester, pp. 225-238.

Schopenhauer, A. (1992), "On Language and Words", in: Schulte, R., Biguenet, J. (eds.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 32-34.

Whalley, G. (1965), *Poetic Process*, World Publishing, Meridian Books, Cleveland, OH.

Wang, W.-L., Lee, H.-L., Fetzer, S.J. (2006), "Challenges and Strategies of Instrument Translation", *Western Journal of Nursing Research*, vol. 28, no. 3, pp. 310-321.

Wierzbicka, A. (2006), "Russian Cultural Scripts. The Theory of Cultural Scripts and Its Applications", in: Chruszczewski, P.P., Garcarz, M., Górski, T. (eds.), *At the Crossroads of Linguistic Sciences*, Tertium, Kraków, pp. 77-112.

APPENDIX[1]

Ana María Fagundo
DESEO
ISLA EN GRITO

Tłumaczenie
Olgierda Furmanek

Backtranslation
a. Abel Murcia Soriano
b. Anna Dworniczuk

DESEO

Siempre he querido que fuera así, sin
[tristeza,
sin bordes de angustia donde las horas
[se alarguen
y se llenen de vacío,
donde los grillos canten porque ha
[anochecido de pronto
y no se sabe si habrá otro amanecer
cuando la luz irrumpa entre las aguas
y los trigos se doren
o maduren los plátanos
o crezca alguna hierba
en la ruptura de una piedra cualquiera.

Sí, siempre he querido que el dolor no
[bordee
el gesto que se engarza a otro gesto,
el tacto de una piel en otra piel,
el misterio de un latir en otro latir.

Siempre he querido que el júbilo sea un
[instante concreto,
invulnerable,

PRAGNIENIE

Zawsze chciałam, żeby tak było, bez
[smutku
bez granic boleści, gdzie godziny
[się wydłużają
i napełniają pustką,
gdzie świerszcze śpiewają, bo noc szybko
[nadeszła
i nie wiadomo czy będzie inny świt,
kiedy światło wytryśnie między
[wodami
i zazłocą się zboża
lub dojrzeją platany
i wzejdzie jakieś ziele
w pęknięciu jakiegokolwiek kamienia.

Tak, zawsze chciałam, żeby ból nie
[ograniczał
gestu, który sczepia się z innym gestem,
dotyku skóry w innej skórze,
tajemnicy jednego bicia serca w innym
[biciu.

Zawsze chciałam, żeby rozradowanie
[było konkretną chwilą,
niepodatną na zranienie,

[1] The structure of the poems in this Appendix had to be adjusted due to the formatting requirements.

eterno en su tiempo finito.
Sí, así lo he querido siempre;
he querido que el roce de las manos sea
[un canto,
el tacto de los ojos un poema,
el silencio la palabra profunda
que lo diga todo.
He querido aunar la luz y el misterio
como en un beso,
un tacto,
una cópula infinita de cuerpos
que se identifican en la materia sin
[materia.

Sí, siempre he querido que el amor no
[conozca la tristeza
ni sepa que está bordeando el dolor,
que en él se asienta
a pesar del júbilo,
a pesar de la luz,
a pesar del instante infinito de los
[cuerpos.

del libro *Configurado tiempo*

wieczną w swym skończonym czasie.
Tak, zawsze chciałam, żeby tak właśnie
[było,
chciałam, żeby muśnięcie się rąk było
[śpiewem,
dotyk oczu wierszem,
cisza słowem głębokim,
które wypowie wszystko.
Chciałam połączyć światło i tajemnicę
jak w pocałunku,
dotyku,
nieskończonym złączeniu ciał,
które utożsamiają się w materii bez
[materii.

Tak, zawsze chciałam, żeby miłość nie
[znała smutku,
żeby nie wiedziała, że wyznacza granice
[bólowi,
w którym zasiada
pomimo rozradowania,
pomimo światła,
pomimo nieskończonej chwili ciał.

ze zbioru *Ukształtowany czas*

1a. DESEO

Siempre he querido que fuera así, sin
[tristeza
sin límites en ese malestar donde las
[horas se alargan
y llenan el vacío,
donde los grillos cantan porque la noche
[ha llegado pronto
y no se sabe si habrá otro amanecer,
cuando la luz brote entre las aguas
y se dore el grano
o maduren los plátanos
y salga alguna hierba
en la ruptura de una piedra cualquiera.

Sí, siempre he querido que el dolor no
[limite
el gesto que se transplanta a otro gesto,
el tacto de una piel en otra,
el secreto del latir de un corazón en
[otro.

Siempre he querido que alegrarse fuera
[un momento concreto,
ajeno a las heridas,
eterno en su tiempo finito.
Sí, siempre he querido que fuera
[precisamente así,
he querido que el roce de las manos
[fuera un canto,
el tacto de los ojos un verso,
el silencio un profundo silencio
que lo dijera todo.
He querido unir la luz y lo secreto
como en un beso,
en el tacto,
en la unión infinita de los cuerpos
que se identifican en la materia sin
[materia.

1b. EL DESEO

Deseé siempre que así fuera, sin penas
sin límites de dolor, donde las horas
[se hacen eternas
colmándose de vacío,
allá donde los grillos cantan, pues la
[noche cayó veloz
y se desconoce si habrá otro alba,
cuando la luz mane del agua
y resplandezca el cereal
o maduren los plátanos
y las hierbas silvestres broten
de las ranuras de una roca cualquiera.

Sí, deseé siempre, que el dolor
no limitase
el gesto que se enlaza con otro gesto,
la caricia de una piel sobre otra piel,
el secreto de un único latir en otro latir.

Deseé siempre, que el gozo fuera un
[instante determinado,
inmune al dolor,
eterno en su tiempo agotado.
Sí, deseé siempre, que precisamente así
[fuera,
deseé que el roce de las manos fuera un
[canto,
la caricia de los ojos fuera poesía,
el silencio, un habla profunda
que todo expresa.
Deseé unir la luz con el secreto
como en el beso,
en la caricia,
en la unión interminable de dos
[cuerpos,
que se funden dentro de la materia sin
[la materia.

Sí, siempre he querido que el amor no
[conociera la tristeza,
que no supiera que marca los límites del
[dolor
en que se asienta
a pesar de la alegría,
a pesar de la luz,
a pesar del infinito instante de los
[cuerpos.

Sí, deseé siempre, que el amor
[desconociese la tristeza,
que no supiese que delimita el límite del
[dolor,
del que forma parte,
a pesar del gozo,
a pesar de la luz,
a pesar del eterno instante carnal.

ISLA EN GRITO

Garfios de lava están desgarrando el
[aire.
Los cardones gritan,
sus picudos cuchillos rompen los
[acantilados.
Chillan los verdes verodes
redondos alaridos que perforan las
[cumbres.

Vociferan las nubes como algodones
[fantasmas.
Brama el celeste del cielo
su líquido acero puro.

El mar hinca con afán una y otra vez
su blanco colmillo de espuma
en la piel de la arena.
Las flores rugen sus alucinados colores
-hibiscos, buganvillas, rosas y
[madreselvas-
contra una isla ausente de ges-
tos.

Un son siniestro corta al sol,
lo despedaza
y caen contra el suelo enloquecido
trozos de luz,
mariposas blancas desaladas,
inocentes risas de niño,

KRZYCZĄCA WYSPA

Haki lawy rozrywają powietrze.
Euforbie krzyczą,
ich szpiczaste noże rozdzierają klify.
Jęczą zielone werody
wyrazistymi jękami, które przebijają
[szczyty.

Wrzeszczą chmury jak upiory
[z bawełny.
Wyje niebieskość nieba
swoja ciekłą czysta stalą.

Morze z mozołem wbija raz po raz
swój biały kieł piany
w skórę piasku.
Kwiaty ryczą swoimi halucynującymi
kolorami
-hibiskusy, bugenwille, róże
[i wiciokrzewy-
przeciwko wyspie bez gestów.

Złowrogi dźwięk tnie słońce,
kawałkuje je
i padają na oszalałą ziemię
skrawki światła,
białe bezskrzydłe motyle,
niewinne śmiechy dziecka,

negros pétalos,
oquedades sin fondo.

La palabra intenta el lugar de la ternura,
la brisa salvadora del recuerdo
pero el sol roto y disperso
deja su apenas luz,
su apenas calor,
en resquicios de nieve,
en grutas húmedas,
en áridos parajes sin historia
y se disuelven sus rayos
cegados por palabras que no
[son,
palabras que no pueden ya ser.

del libro
El sol, la sombra, en el instante

czarne płatki,
pustki bez dna.

Słowo szuka miejsca łagodności,
zbawiennej bryzy wspomnienia,
ale słońce połamane i rozproszone
zostawia swe zaledwie światło,
swe zaledwie ciepło,
w szparach śniegu,
w wilgotnych grotach,
w wyschniętych okolicach bez
[historii
i rozpuszczają się jego promienie
zablokowane słowami, które nie
[istnieją,
słowami, które już nie mogą być.

ze zbioru *Słońce, cień, w chwili*

7a. ISLA QUE GRITA

Ganchos de lava rasgan el aire.
Las euforbias gritan,
sus agudos cuchillos desgarran los
[acantilados.
Gimen las verdes verodes
con claros gemidos que atraviesan las
[cumbres.

Gritan las nubes como fantasmas de
[algodón.
Aúlla el azul del cielo
su líquido y puro acero.

El mar clava con esfuerzo una y otra
[vez
su blanco colmillo de espuma
en la piel de la arena.
Las flores rugen sus alucinados colores

7b. ISLA QUE GRITA

Los garfios de la lava desgarran el aire.
Euforbias chillan,
sus cuchillos puntiagudos rajan los
[acantilados.
Gimen los verdes verodes
con gemidos agudos, que traspasan las
[vértices.

Vociferan la nubes como espectros de
[algodón.
Aúlla el celeste del firmamento
con su acero liquido puro.

El mar arduamente clava una tras otra
de espuma blanco diente
en la piel de la arena.

Las flores rugen con sus colores
[alucinantes

hibiscos, buganvillas, rosas
[y madreselvas-
contra una isla sin gestos.

Un horrible sonido corta el sol,
lo trocea
y caen a la tierra enloquecida
pedazos de luz,
blancas mariposas sin alas,
inocentes risas de niño,
pétalos negros,
vacíos sin fondo.

La palabra busca el lugar de lo suave,
la brisa salvadora del recuerdo,
pero un sol roto y disperso
deja su apenas luz,
su apenas calor,
en las grietas de la nieve,
en las húmedas grutas,
en yermos lugares sin historia
y se disuelven sus rayos
bloqueados por palabras que no
[existen,
palabras que ya no pueden ser.

los hibiscos, buganvillas, rosas y las
[madreselvas
contra la isla sin gestos.

El sonido maligno corta el sol,
lo descuartiza
y sobre la tierra enloquecida caen
pedazos de luz,
mariposas blancas de sus alas
[despojadas,
inocentes risas infantiles,
pétalos negros,
vacíos sin fondo.

La palabra busca un lugar de serenidad,
la libertadora brisa del recuerdo
y el sol partido y esparcido
a penas deja su claridad,
a penas su calidez,
entre las ranuras de la nieve,
en las húmedas cuevas
en los resecos alrededores sin
[historia
y sus rayos se derriten
bloqueados por los palabras que no
[existen,
palabras, que ya no podrán existir.

Olgierda Furmanek
Wake Forest University, North Carolina, USA

Entrevista con Ana María Fagundo

Ana María Fagundo Guerra nació en Santa Cruz Tenerife, Canarias (España) el 13 de marzo de 1938. Desde 1967 hasta 2002 fue catedrática de Literatura Española del siglo XX en la Universidad de California (campus de Riverside) en Estados Unidos. Ha publicado numerosos trabajos sobre la literatura española, hispanoamericana y norteamericana. Asimismo ha sido fundadora-directora de la revista *Alaluz* (1969-2001). Doce son los poemarios que ha publicado hasta el momento: *Brotes* [1965], *Isla adentro* [1969], *Diario de una muerte* [1970], *Configurado tiempo* [1974], *Invención de la luz* [1978], *Desde Chanatel, el canto* [1981], *Como quien no dice voz alguna al viento* [1984], *Retornos sobre la siempre ausencia* (1989), *El sol, la sombra, en el instante* [1994], *Trasterrado marzo* [1999], *Palabras sobre los días* [2004] y *Materia en olvido* [2008]. Por muchos críticos fue considerada una mística de la palabra ya en los años 80 del siglo pasado, además de que sus poemas siguen siendo leídos, apreciados e incluidos en las antologías de la poesía española contemporánea.

Olgierda Furmanek: Sus poemas han sido traducidos a varios idiomas. ¿Cuándo empezó el interés hacia su poesía fuera de España y en qué lenguas es accesible hoy día?

Ana María Fagundo: El primer poema mío traducido fue al inglés y salió en 1962 en la revista *The Spectrum*, de la Universidad de Redlands (California), donde yo estudiaba. El poema llevaba por título *Alma* (*Soul*). Ese poema nunca fue recogido en ningún libro mío. Unos quince años después salieron varios poemas en portugués. Con el paso de los años se han ido traduciendo poemas míos a distintas lenguas, a saber, inglés, francés, portugués, italiano, alemán, polaco, lituano y chino.

Olgierda Furmanek: Entiendo que en el pasado, los traductores elegían traducir su poesía sin que a veces lo supiera usted, y así, aparecían sus poemas en idiomas que usted no conocía. ¿Cómo se siente uno al ver un poema que es suyo, pero que a la vez casi no reconoce?

Ana María Fagundo: He dicho repetidas veces que yo escribo y he escrito siempre porque no podía no hacerlo, o sea, que la creación de mi poesía es ajena a lo que de ella puedan decir otros. Lo importante para mí siempre ha sido poder escribir el poema. Por eso, cuando alguien comenta mi obra, la traduce o la musicaliza yo siento una profunda gratitud hacia la persona que lo haya hecho y, claro, mucha alegría porque algo que yo escribí porque no podía no hacerlo, haya interesado a otra persona y le haya llegado hasta el punto de querer verterlo en su idioma materno. También siento curiosidad por oírlo leído en voz alta en dicho idioma. Si lo recuerda, la primera vez que nos vimos me mostró varios poemas míos traducidos por usted al polaco. Estábamos en un congreso de literatura y yo le dije que me gustaría oír los poemas en su idioma. Y no sólo hicimos eso, sino que su hermano consiguió una grabadora para que yo leyera los poemas en cuestión en castellano y usted en polaco. Todavía conservo esa cinta.

Olgierda Furmanek: Sé que en este momento está colaborando con uno de sus traductores al inglés, idioma que conoce usted muy bien ya que posee el título de Doctora en Literatura Comparada

(Literaturas inglesa, española y americana) y además publicó la *Antología bilingüe de poesía norteamericana* [1950-1980]. ¿Cuál es la diferencia entre el tener la posibilidad de evaluar la traducción y el no tenerla, y en qué exactamente consiste el proceso de asistir al traductor de una manera paralela a su trabajo?

Ana María Fagundo: Cuando uno no conoce el idioma al que ha sido traducida su poesía lo único que puede hacer es confiar en que el traductor/traductora haya logrado captar y traducir no sólo el pensamiento sino el sentimiento y las sensaciones del poema. Traducir es un arte y no es nada fácil ejercerlo; no sólo hay que conocer bien el idioma original del poema sino el propio para saber cómo trasladar el texto de forma rigurosa y poética. En todo caso, el poema deberá seguir siendo poema y es por eso, que el traductor auténtico es también, en cierta manera, un poeta.

En cuanto a la segunda parte de su pregunta debo decirle que estoy pasando unos meses hermosos e interesantes al asistir, a través del correo electrónico, a mi traductor al inglés con su versión de *Materia en olvido* (*Matter In Oblivion*). Mi traductor conoce bien mi obra porque me ha traducido antes. En esta ocasión él me manda uno o dos poemas traducidos y yo los leo repetidas veces, en silencio y en voz alta, luego le digo si hay algo que yo crea que no ha podido verter adecuadamente al inglés. Otras veces, soy yo la que le pido alguna aclaración por el uso de términos para mí desconocidos o de acepciones que yo no conocía. En otros casos, el poema tiene una traducción al inglés perfecta y no se le podría cambiar ninguna palabra. Mi traductor (el profesor Philip O. Gericke) aparte de conocer muy bien mi obra, como ya he dicho, es un hombre de fina sensibilidad y gran conocedor de su propio idioma, el inglés, y del castellano, aparte de que ha sido catedrático de Literatura Medieval en la Universidad de California, en Riverside, durante muchos años. A fecha de hoy sólo le falta traducir un poema para terminar el libro y me parece que ha hecho una labor magnífica.

Olgierda Furmanek: Cuando yo estaba trabajando en la traducción de algunos de sus poemas al polaco me recordó que la grafía, la

estructura de sus versos, el lugar exacto donde empiezan en cada verso es muy importante. ¿Se podría decir entonces que sus poemas son un tipo de caligramas, sólo que menos lúdicos? ¿Por qué esa forma?

Ana María Fagundo: Para mí el poema es pensamiento y cuerpo. Ambos, pues, son sumamente importantes. La estructuración del poema, la colocación visual de las palabras sobre la página, la musicalidad del texto y, por supuesto, el lenguaje son fundamentales para que el poema sea poesía y no una serie de palabras más o menos ingeniosas o interesantes. El verso respira, es, vive sobre la página en blanco e, idealmente, en el corazón, los sentidos y las emociones del posible lector u oyente y, por ello, hay que cuidar al máximo todos los detalles del poema. Yo soy de las que cree que al poema conseguido no se le puede cambiar nada, ni una palabra, ni una posición determinada del verso, ni tan siquiera un signo de puntuación. El poema, en cierto sentido, es como una escultura perfecta a la que no le sobra ni le falta nada. En verdad la poesía participa de todas las otras artes: pintura, música, escultura… Para mí es fascinante, por ejemplo, ver cómo poemas míos que escribí hace años o recientemente, han sido musicalizados (Gary Bachlund, "Tres canciones de Ana María Fagundo", en: www.bachlund.org) y algún otro ha sido objeto de un cuadro (Eduardo Camacho *El paseo*, del libro *Como quien no dice voz alguna al viento*, 1984). Si usted recuerda el poema "Fantasía" que cierra el poemario *Palabras sobre los días* [2004], verá que es un viaje fantasioso por la pintura europea.

Se podría deducir por lo anteriormente expuesto que para mí la poesía no es ni ha sido nunca un juego lúdico, un invento para deslumbrar a posibles lectores o una forma de estar en el candelero de la crítica. La poesía para mí, si usted me permite la expresión, es una forma de orar ante el inmenso universo y eso significa recogimiento, honradez, serenidad y silencio. He dicho en más de una ocasión que, en el fondo, yo no sé qué es todo esto que llamamos "vida" pero sí sé que he venido a esta dimensión para decir mi poema.

Por último añadiría que yo nunca he sido una poeta prolífica y de fácil y espontáneo verbo, al contrario, suelo trabajar cada poemario durante cuatro o cinco años. Cuando creo que el libro está terminado lo someto a la última prueba que consiste en leerlo en voz alta y grabarlo para oírlo posteriormente y después mandarlo a la editorial.

Olgierda Furmanek: La cuestión de la identidad es uno de sus temas principales. Siempre escribió su poesía en castellano, porque, como dijo en su poema "La patria común", la lengua es la verdadera patria de uno. Después de jubilarse volvió a Madrid porque estaba convencida de que uno vive plenamente sólo en el entorno donde se habla su lengua materna. ¿No contradice esto el hecho de traducir su obra a idiomas que son partes y expresiones de culturas muy diferentes de la idiosincrasia hispana como el chino, el lituano o incluso el polaco?

Ana María Fagundo: Es verdad que distintas razas y países tienen sus propias idiosincrasias pero, en el fondo, todos tenemos un mismo destino: nacer, vivir y morir. Cada cultura puede tener su peculiar manera o visión de la existencia pero hay cosas que no cambian en la especie humana como son la belleza, la emoción y el afán de conocimiento. Las artes – la poesía en particular – tendrán siempre un sitio indeleble en cualquier ser humano sensible, sea de nacionalidad polaca, lituana, china o la que fuese. Por otra parte, creo que si la poesía se traduce a otros idiomas distintos del original y todavía sigue siendo poesía es que estamos ante una verdadera obra de arte. En una palabra, la poesía no tiene fronteras y aunque no goce de ese idioma universal e intraducible de que goza la música, la verdadera poesía lo es en el idioma original y lo será también en el idioma al que ha sido traducida.

Olgierda Furmanek: Hay vínculos muy específicos entre la literatura en castellano y en polaco, pero todavía en Polonia se conoce poco la creación de origen canario. ¿Cuál de sus poemarios consideraría el más relevante, el más importante para el público polaco?

Ana María Fagundo: La verdad es que dentro del panorama literario español Canarias no ha aportado grandes figuras, excepto Benito

Pérez Galdós, el gran novelista español del siglo XIX. Por eso creo que el conocimiento de la literatura producida en Canarias no tiene especial relevancia. Es más, yo soy de las que piensan que el excesivo énfasis para promocionar la literatura de las diferentes comunidades autónomas de España, es, cuando menos, improcedente. Si durante un siglo vemos las figuras importantes de la literatura, por ejemplo española, sólo nos quedaríamos con cinco o seis grandes nombres. Pretender, pues, que las literaturas regionales den significativos y cuantiosos ejemplos de escritores magníficos es absurdo. El escritor, el poeta en particular, lo que tiene que ser, es verdadero poeta. Es verdad que varios críticos de mi obra han apuntado la canariedad de mi poesía pero eso no significa, necesariamente, localismo o regionalismo. Creo que el poeta debe intentar elevar a categoría universal la fuente de su inspiración de forma que rebase fronteras. Mi querida Emily Dickinson veía *New England* como ha dicho uno de sus críticos pero su poesía supera los límites de su experiencia vital en el pueblecito de Amherst en el siglo XIX para enmarcarse en lo universal. Otro ejemplo podría ser Juan Ramón Jiménez a quien se le ha llamado "el andaluz universal". Claro, andaluz universal pero también español universal y, en suma, poeta universal.

En cuanto a la pregunta sobre qué poemario mío podría interesar al público polaco citaría los siguientes: *Como quien no dice voz alguna al viento* [1984], *El sol, la sombra en el instante* [1994], *Trasterrado marzo* [1999] y el último, *Materia en olvido* [2008], que para algún crítico es el mejor de los doce poemarios que he publicado.

Diciembre 2008

Ana María Fagundo

EN CELEBRACIÓN DE LA PALABRA

Celebra hoy aquí. Ella es testigo
de un trino amaneciente de pájaro en la senda,
un ritmo de piano,
un tic tac pausado de reloj
en la pared constante de los sueños.

Un canto hoy aquí, un silencio henchido de palabras;
un cuenco de nada que se llena de música,
una estancia que estalla de presencia.
Celebra porque existes.
Camina porque sueñas.
Dilo aunque no sepas por qué la voz,
a dónde van los versos.
El triunfo es el decirlo, el no dejar el sueño.
Persigue a la palabra. Acósala. Tensa su músculo.
Muerde su ilusa silueta. Fatígala de canto.
Irrádiala de estela. Haz que ella se rinda,
que evidencie que es tuya,
que corre sangre inmensa en tu musculatura,
apriétala (es tu angustia)
extrae de ella la senda que te permita caminar
en solitario, acompañada siempre,
no dejes que te deje,
no ausentes tú su ausencia,
convócala a la misa de aurora
que hoy celebran tus ojos
y dale el primer banco en esta gran iglesia
de la vida,
porque vida es la que te canta lejana,
vida es la que te duele entre las cejas
y que ella diga, porque lo dices tú,
esta deriva alborozada de la noche,
date a luz de la palabra

ŚWIĘTUJĄC SŁOWO

Świętuj tutaj dziś. Ono jest świadkiem
wschodzącego trelu ptaka na ścieżce,
rytmu pianina,
przerywanego tykania zegara
na nieustannej ścianie snów.

Śpiew tutaj dziś, cisza spuchnięta słowami;
zagłębienie niczego, co się wypełnia muzyką,
pokój rozsadzany obecnością.
Świętuj, bo istniejesz.
Idź, bo śnisz.
Powiedz to, nawet jeśli nie wiesz dlaczego głos,
dokąd zdążają wersy.
Zwycięstwo to wypowiedź, nie porzucenie snu.
Ścigaj słowo. Nękaj je. Napnij jego mięsień.
Ugryź jego błędną sylwetkę. Znuż je śpiewem.
Rozświetlij je smugą. Spraw, by się poddało,
żeby przyznało, że jest twoje,
że w twych mięśniach biegnie jak bezbrzeżna krew,
ściśnij je (jest twoją udręką),
wydobądź z niego ścieżkę, która ci pozwoli iść
w samotności, ale zawsze z kimś,
nie pozwól, by cię zostawiło,
nie pozbawiaj się jego nieobecności,
wezwij je na Mszę o jutrzni,
którą dziś świętują twe oczy
i daj mu miejsce w pierwszej ławce tego ogromnego kościoła
życia,
bo właśnie życie jest tym, kto woła cię z oddali
życie jest tym, co boli cię między skroniami,
i spraw, niech powie, bo mówisz to ty,
ten radosny dryf nocy,
poródź to słowo,

haz que triunfe una vez más la voz
con su oscura,
con su iluminada esperanza.

(*El sol, la sombra, en el instante*)

EL CAMINO DE MI PALABRA

Y mi palabra ya fue, ya es
el sonido de una vida que se aleja.

Y mi palabra es, ya fue,
un río a cuyo mar
se dirigirán sus aguas.

Y mi palabra es un canto silvestre,
un llanto de espesuras y de sauces,
una bella ilusión que muere alegre,
una dulce ficción que vive en pena.

Y mi palabra es, ya fue, será
una noche serena, la soledad sonora,
el aire que da alas y enamora.

Y mi palabra
es para mí mi amada
y yo ya soy, ya fui, y seré su amada.

Luciérnaga que da luz entre el musgo,
ola gigante que bramando vive,
lira que dichosa canta
mi palabra ya fue, ya es, será
ensalzada isla entre las algas.

Mi palabra,
polvoriento camino enamorado,

spraw, niech zatryumfuje raz jeszcze głos
ze swoją ciemną,
ze swoją jaśniejącą nadzieją.

(*Słońce, cień, w chwili*)
Przetłumaczyła Olgierda Furmanek

DROGA MOJEGO SŁOWA

A moje słowo już było, już jest
dźwiękiem życia, co się oddala.

A moje słowo jest, już było,
rzeką, do której morza
podążą jej wody.

A moje słowo jest leśnym śpiewem,
płaczem gąszczów wierzbiny,
pięknym złudzeniem, które umiera radosne,
słodką fikcją, co żyje stroskana.

A moje słowo jest, już było, będzie
wyciszoną nocą, dźwięczną samotnością,
powietrzem, co daje skrzydła i rozkochuje.

A moje słowo
jest dla mnie moim ukochaniem
i ja już jestem, już byłam, i będę jego ukochaną.

Robaczkiem świętojańskim, co świeci pośród mchu,
ogromną falą, co rycząca żyje,
lirą, co uradowana śpiewa,
moje słowo już było, już jest, będzie
wzniesioną wyspą pośród alg.

Moje słowo,
zakurzona, zakochana droga,

sombra,
luz,
deseo,
ya fue,
ya es,
será,
una lucha enconada,
una rosa inmortal,
una nada de luces y de sombras.

(*Trasterrado marzo*)

cień,
światło,
pragnienie,
już było,
już jest,
będzie,
uparta walka,
chwalebna róża,
nic światłocienia.

(*Marzec na wygnaniu*)
Przetłumaczyła Olgierda Furmanek

Sabina Deditius
Uniwersytet Śląski

Świat Wysp Kanaryjskich oczami Alonso Quesady na przykładzie tłumaczenia na polski opowiadań ze zbioru *Kanaryjczyk*

Słowa kluczowe: Alonso Quesada, Wyspy Kanaryjskie, odmienność kultur, zabiegi tłumaczeniowe, metafora.

Abstract:
This paper presents three translation strategies applied to selected fragments of the texts from *Insulario* [1982] by Alonso Quesada (1886-1925), whose works have never been earlier translated into Polish. Particular attention is paid to the difficulties in translation of the realistic background details of the early 20th century on the Canary Islands and in bringing this world closer to a contemporary Polish reader.
Keywords: Alonso Quesada, Canary Islands, cultural differences, translation strategies, metaphor.

Resumen:
En el presente artículo se muestran tres estrategias de traducción aplicadas a fragmentos de texto que forman parte del libro *Insulario* [1982] de Alonso Quesada (1886-1925), cuya obra no se había traducido antes al polaco. Se presta especial atención a las dificultades para traducir la realidad de las Islas Canarias de principios del siglo XX y familiarizar al lector polaco contemporáneo con ese mundo.

Palabras clave: Alonso Quesada, Islas Canarias, diversidad cultural, estrategias de traducción, metáfora.

Alonso Quesada to pseudonim artystyczny Rafaela Romero Quesady (1886-1925), prozaika i poety należącego do grupy kanaryjskich poetów modernistycznych skupionych wokół szkoły Tomasa Moralesa. Spod skrzydeł tejże szkoły wyszło wielu wytrawnych poetów ważnych dla literatury Wysp Kanaryjskich oraz dla całej hispanojęzycznej literatury modernistycznej. Autor właściwie całe swe życie spędził w rodzinnym mieście Las Palmas, stolicy Gran Canarii, z wyjątkiem dwóch podróży do Madrytu i Alcoy. Alonso Quesada pierwsze kroki literackie stawiał w publicystyce. Pracował w redakcji różnych lokalnych gazet, niektórych przeznaczonych dla młodego odbiorcy, jak *El Gran Galeoto* (1904) czy dwutygodnik *Satírico bilioso*, oraz w innych, mających ogromny wpływ na życie kulturalne miasta, np. *Ecos*, którym kierował w 1916 roku. W tym okresie pojawiały się także jego teksty pisane wierszem lub prozą w *El Florilegio*, *El Tribuno*, *La Ciudad*. Najbardziej znane utwory Quesady to: zbiór wierszy *El lino de los sueños* [1915] oraz opowiadania, będące formą dzienników z życia autora na Wyspach Kanaryjskich: *Crónicas de la ciudad y de la noche* [1919], *La Umbría* [1922], *Los Caminos dispersos* [1944], *Lunar* [1950], *Smoking Room* [1972], *Las inquietudes del Hall* [1975], *Insulario* [1982], *Memoranda* [1982]. *Insulario* stanowi zbiór opowiadań-dzienników, wydanych w formie książki w 1982 roku, które ukazywały się już wcześniej w prasie hiszpańskiej w latach 1919-1920 [Quesada, 1988].

Większość opowiadań Alonso Quesady to właściwie „lekkie refleksje" na temat życia miejskiego, dokumentujące losy ludzi mieszkających na wyspie Gran Canaria na początku XX wieku. Autor przyjmuje postawę zdystansowanego obserwatora-kpiarza, który wymierza ostrze krytyki w ludność lokalną, piętnując jej grubiaństwo, złe zachowanie, poczucie wyższości wobec przybyszy czy też próżność, ze swoistym poczuciem humoru kreśli karykaturalny obraz typowego Kanaryjczyka, ganiąc postaci stałego bywalca kasyna, nie-

okrzesanego handlarza itp. Jego obserwacje przepełnia refleksyjny ton z nutą nostalgii. Oprócz tubylców bohaterami wielu opowiadań są cudzoziemcy, którzy z powodu I wojny światowej pozostają na wyspie lub przejeżdżają przez Las Palmas bez konkretnego celu. Obraz społeczeństwa wyspy Gran Canaria uzupełniają Anglicy z kolonii, przebywający tu, by leczyć się w jej korzystnym klimacie. Ironia, z jaką pisarz traktuje swoich bohaterów, pozwala dostrzegać pewne uniwersalne wady oraz postawy ludzkie i nie odnosić ich tylko do Kanaryjczyków czy Anglików, których kulturę i literaturę pisarz wysoko cenił. Quesada ośmiesza również pewien styl pisarski przyjęty przez część poetów modernistycznych, którzy zdegradowali do granic śmieszności postulat wolności wypowiedzi wprowadzony do hiszpańskiego języka poezji przez twórców takich jak José Martí czy Ruben Darío.

Przekład wybranych opowiadań ze zbioru *Insulario* (wydany w 2004 roku w Krakowie przez Księgarnię Akademicką pod tytułem *Kanaryjczyk*) okazał się dla młodych adeptów sztuki tłumaczenia nie lada wyzwaniem. Zainspirowani przez Panią Profesor dr hab. Jadwigę Konieczną-Twardzik podczas zajęć z teorii i praktyki przekładu na Uniwersytecie Śląskim (2002) podjęliśmy się tejże pracy, która wykazała, iż zderzenie dwóch światów, współczesnej kultury polskiej końca XX wieku z kulturą kanaryjską początków XX wieku, przyniosło konieczność rozstrzygnięcia wielu problemów translacyjnych. Ponadto swoisty poetycki styl pisarza, nasycony ironią, metaforą, dziwaczną składnią, przyjmujący postać piruetów słownych, sprawia, iż miejscami tekst traci na spójności, co zaburza właściwy jego odbiór.

W niniejszym artykule chciałabym skoncentrować się na tych problemach translacyjnych, z którymi zetknęłam się podczas pracy nad przekładem *Insulario* na język polski. Pragnę tu przytoczyć słowa Krzysztofa Hejwowskiego: „Tłumaczenie nie jest żadną operacją transkodowania, tj. zastępowania jednego kodu językowego drugim. Tłumaczenie nie jest też prostą operacją zastąpienia jednego tekstu drugim, ponieważ każdy tekst jest niczym okno pozwalające nam zobaczyć ogromną, skomplikowaną rzeczywistość i dopiero znajomość tej rzeczywistości (bez której możemy patrzeć, ale nie widzieć)

pozwala tłumaczowi dokonać pełnego tłumaczenia tekstu" [Hejwowski, 2007: 29]. Tłumacz jest odbiorcą tekstu oryginalnego, wstępnie wykonuje więc operacje podobne do tych, które czyni „zwykły" odbiorca, jednakże tłumacz nie może poprzestać na tym etapie, musi drążyć dalej. Na podstawie m.in. swojej znajomości kultury wyjściowej, wiedzy fachowej na temat opisywanych zjawisk i znajomości innych tekstów stara się on zrekonstruować jak największą część bazy kognitywnej nadawcy tekstu. Innymi słowy proces tłumaczenia opiera się na wielu przypuszczeniach, hipotezach, bowiem musi się poniekąd „odgadywać", co chciał powiedzieć autor tekstu, wyobrazić sobie to, co zrozumieli odbiorcy oryginału, a następnie napisać tekst w drugim języku w taki sposób, aby interpretacja odbiorców tłumaczenia była jak najbardziej zbliżona do interpretacji odbiorców oryginału. Z tego też powodu tłumacz ma obowiązek nie tylko dysponować umiejętnościami językowymi, ale przede wszystkim sprawnościami komunikacyjnymi, których podstawowym elementem pozostaje poszukiwanie sensu i stawianie się w roli innych ludzi. Tłumaczenie nie jest operacją na tekstach ani na językach, lecz na umysłach – jednym realnym, danym tłumaczowi i co najmniej trzech „wirtualnych", modelowanych przez tłumacza: umyśle autora tekstu, umyśle modelowego odbiorcy tekstu oryginału oraz umyśle projektowanego czytelnika przekładu [Hejwowski, 2007: 48-55].

W przypadku przekładu utworów Quesady mamy do czynienia z przyswajaniem kulturze polskiej kultury nowej i od niej odmiennej. Jest oczywiste, że tłumacz ma obowiązek rozszerzać swą wiedzę na temat tłumaczonych tekstów w oparciu o dostępne mu źródła, których w tym wypadku nie brakowało. Dla nas bardzo ważną rolę odegrała pomoc znawcy twórczości Alonso Quesady, Antonio Henríqueza Jiméneza, bez którego wskazówek przekład byłby niemożliwy, a już na pewno w wielu miejscach nietrafiony. Antonio Henríquez Jiménez to filolog, badacz literatury kanaryjskiej, obecnie pracuje w Centrum Kształcenia na Odległość afiliowanym przy Uniwersytecie w Las Palmas. Dzięki jego wyjaśnieniom mogłam zrozumieć pewne nazwy rzeczy i zjawisk typowe dla Wysp Kanaryjskich, których bardzo często żaden słownik nie podaje.

Przy omawianiu interesujących mnie zagadnień opierać się będę na materiale egzemplifikacyjnym pochodzącym przede wszystkim z opowiadań: *Shylock Sentymentalny* (*Shylock Sentimental*), *Cielito piekielne* (*Cielito infernal*), *Płatki róży* (*Las hojas de rosa*), *Samolot odleciał* (*El avión se fue*) *oraz Skóra z Rosji* (*Piel de Rusia*), choć podobne zjawiska odnajduję również w pozostałych opowiadaniach.

Poniżej przedstawiam wybrane trzy przykłady zabiegów tłumaczeniowych, które zastosowałam podczas pracy nad przekładem *Kanaryjczyka*. Są to: konwersja, przypis i rozwinięcie definicyjne [Pisarska, 1996: 113-131].

1. Konwersja

Polega na znalezieniu takiego terminu, zjawiska, które w umyśle odbiorcy może stworzyć takie same skojarzenia, co termin oryginalny. W jednym z opowiadań, *Shylock Sentymentalny*, Quesada przedstawia autentyczną postać Żyda, Mr. Henriego Lazarusa, nieakceptowanego przez kanaryjską społeczność, zwłaszcza przez lokalnych awanturników, którzy obrzucali go kamieniami: „Se llevaba las piedras, pedacitos recónditos del alma de un pueblo español, hidalgo, caballeresco y ciervista". Pod słowem *ciervista*, które zostało oddane przymiotnikiem 'konserwatywny', kryje się postać Juana de La Cierva y Peñafiel, ówczesnego hiszpańskiego polityka, wywodzącego się ze skrajnie prawicowej partii konserwatywnej, którego politykę ostro krytykował Quesada. De la Cierva pełnił funkcję ministra finansów (1919) oraz obrony narodowej (1921-1922) w rządzie konserwatysty Antonio Maury, a ponadto był ministrem spraw wewnętrznych (1907-1909), infrastruktury (1931) i edukacji narodowej (1904-1905). To pojęcie skrywa zatem znaczenie słów: konserwatysta i prawicowiec. Tłumaczenie niestety zostało pozbawione konotacji z osobą polityka, jednakże pozostawienie w tekście polskim słowa „cierwistyczna" i opatrzenie go przypisem wyjaśniającym zakłóciłoby odbiór myśli, którą chciał autor przekazać. Dlatego zdecydowałam się na użycie przymiotnika „konserwatywny", gdyż choć po części oddaje on

postawę, którą charakteryzuje przywiązanie do istniejącego stanu rzeczy oraz niechętny stosunek do zmian i nowości.

Kolejny przykład obrazuje sytuację nieco bardziej skomplikowaną, gdyż dotyczy metafory. Ponieważ korzenie metafory tkwią w ludzkim doświadczeniu, uwarunkowanym kulturowo, to również metafora okazuje się uwarunkowana kulturowo i przedstawia często nierozwiązywalne problemy w przekładzie, który jest procesem międzykulturowym. Metafora wiąże się z konkretnymi „systemami wartości" i pozostaje „blisko związana z postrzeganiem zmysłowym" [Tabakowska, 2001: 92]. Z kognitywnego punktu widzenia metafory dzielą się zasadniczo na pojęciowe (*conceptual metaphors*) oraz obrazowe (*image metaphors*) [Lakoff, Johnson, 1980] – pierwsze polegają na odwzorowaniu jednej domeny pojęciowej na drugą, drugie natomiast – na konfrontacji dwóch konkretnych obrazów [por. Palmer, 2000; Cuenca, Hilferty, 1999]. W moim przykładzie chodzi o metaforę obrazową. W opowiadaniu *Skóra z Rosji* pojawia się odniesienie do wyglądu kobiety z Andaluzji: „(…) andaluza con las caderas repletas de madroños". Tekst hiszpański wywołuje w umyśle czytelnika obraz kobiety o witalnych biodrach, gdyż rzeczownik *madroño* oznacza owoc o kształcie okrągławym, czerwony z zewnątrz, na pierwszy rzut oka przypominający poziomkę. Autor kojarzy owoc z biodrami, z jednej strony aktywizując domenę życia, ale także podkreślając atrakcyjność wynikającą z konotacji z kształtem owocu. Brakuje tu więc ekwiwalencji na poziomie obrazu, bowiem owoc *madroño* to po polsku 'chróścina jagodna, poziomkowiec' i nie wywołuje u polskiego odbiorcy tego samego skojarzenia z racji swej obcości i egzotyki. Należało więc dokonać konwersji, dlatego tłumacz zaproponował: „Andaluzyjka o falbaniastej spódnicy skrywającej biodra w kształcie gruszki".

2. Rozwinięcie definicyjne (eksplikacja, rozszerzenie)

Dzięki temu zabiegowi tekst przekładu został wzbogacony o dodatkowe informacje w stosunku do oryginału, konieczne dla właściwego zrozumienia tekstu przez polskiego odbiorcę [Pisarska, 1996: 127]. Spójrzmy na poniższy przykład: „Los aviones de «Nuevo Mundo»". Gdyby przetłumaczyć ten fragment jako „samoloty Nowego Świata", zostałby popełniony błąd rzeczowy, gdyż zasugerowanoby czytelnikowi, że chodzi o samoloty z Ameryki, określenie „Nowy Świat" wprowadzono bowiem w okresie wielkich odkryć geograficznych jako nazwę dla nowo odkrytego lądu Ameryki, gdy tymczasem autor miał na myśli czasopismo *Nowy Świat*. Dlatego ten fragment przetłumaczono jako „Samoloty z czasopisma *Nuevo Mundo*".

Podobną sytuację odnajdujemy w przykładzie z opowiadania *Skóra z Rosji*: „(…) nos la suponíamos costeada por un príncipe…, por un minero americano o por un francés nieto de un realista". W tym z pozoru prostym zdaniu ukryta jest dodatkowa treść: nie chodzi przecież o „realistę" w podstawowym tego słowa znaczeniu. Według *Małego słownika języka polskiego* [1997: 774] realista to: 1. człowiek odnoszący się do życia w sposób trzeźwy, praktyczny, biorący pod uwagę konkretne warunki, zwolennik realizmu; 2. artysta kierujący się w swej twórczości zasadami realizmu. Autor miał na myśli „wnuka pisarza nurtu realistycznego", którego porównuje do księcia i bogatego właściciela kopalni w Ameryce Północnej. Spadkobiercy pisarzy żyli ze środków finansowych pochodzących ze sprzedaży powieści swych przodków.

3. Przypisy

Podczas tłumaczenia zdecydowałam się na uzupełnienie go o kilka przypisów, gdyż w tekstach pojawiają się ważne dla Wysp Kanaryjskich autentyczne postaci, nieznane poza tym kręgiem kulturowym, a z drugiej strony nie jest ich na tyle wiele, by adnotacje mogły zwolnić lub zakłócić lekturę. W opowiadaniu *Shylock Sentymentalny*

autor porównuje Mr. Lazarusa, artystę-skrzypka, który dawał publiczne koncerty, do słynnego wirtuoza tego instrumentu pochodzącego z Nawarry: „Lazarus sonríe, cuando el crepúsculo se apaga, podemos ver entre las sombras de la alcoba la silueta de artista tocando el violín, con todas las contorsiones y las afectaciones de un violinista navarro". Z zacytowanego fragmentu nie wynika, kim był ów skrzypek z Nawarry, ani dlaczego bohater utworu został do niego porównany. Dopiero dzięki wyjaśnieniom Antonio Henríqueza udało się ustalić, iż autor odnosi się do Pabla de Sarasatego (1844--1908), wirtuoza oraz kompozytora pochodzącego z Nawarry, który widocznie grał bardzo ekspresyjnie, wyrażając się całym swym ciałem w gwałtownych, konwulsyjnych ruchach. Tłumaczenie dosłowne słów „skrzypek z Nawarry" pozostawiłoby mgliste wrażenie u odbiorcy, o co/kogo tak naprawdę chodzi. Dlatego zdecydowałam się na wzbogacenie tekstu oryginału o przypis tłumacza, wyjaśniający, kim był ów skrzypek, łącząc to z rozwinięciem: „z afektacją typową dla wielkiego wirtuoza z Nawarry".

Inne z opowiadań Quesady, o bardzo wymownym tytule *Cielito Piekielne*, nawiązuje do tradycyjnej piosenki pochodzącej z Meksyku, powstałej w 1882 roku, autorstwa Quirina Mendozy Cortésa. Piosenka ta jest nieformalnym symbolem Meksyku, powszechnie znana wśród Meksykańczyków, śpiewana przez *mariachis*, a także np. podczas meczy, kiedy ma zagrzewać drużynę do walki. W tym przypadku postanowiłam opatrzyć tytuł przypisem, ponieważ chcąc zachować oryginalną nazwę piosenki – *Cielito* – należało wyjaśnić czytelnikowi, skąd ona pochodzi, zważywszy, że tekst pozostawia wrażenie lokalnej pieśni karnawałowej, śpiewanej przez rozbawiony, szukający taniej rozrywki tłum [zob. informacje na stronach internetowych].

Ponieważ, jak już wspomniałam na początku, omawiane opowiadania są właściwie zapiskami życia wyspiarzy, Quesada wplata w nie autentyczne postaci. Jedną z nich jest Biskup Cueto, który pojawia się w opowiadaniu *Płatki róży* w kontekście odbywającego się nabożeństwa w dniu Wniebowstąpienia. I w tym wypadku postanowiłam w przypisie przybliżyć postać biskupa dominikanina, ponieważ przyczynił się on w znacznym stopniu do rozwoju życia intelektualnego

Las Palmas, powszechnie szanowany, dla wielu był symbolem ascezy, pokory i dobroczynności.

Podsumowując moje rozważania, chciałabym podkreślić, iż przedstawione tu spostrzeżenia nie stanowią kompletnego opisu problemu. Moim zamiarem było jedynie zasygnalizowanie, za sprawą powyższych przykładów, że mając do czynienia z tekstem z ubiegłej epoki, nie tak znowu odległej, tłumacz jest w stanie zdobyć wiarygodne opisy, informacje dotyczące zjawisk i ludzi, o których pamięć pozostaje jeszcze żywa i na temat których istnieje wiele dokumentów, co nie jest możliwe w przypadku epok dawniejszych. Chociaż jak się przekonałam, pełne zrozumienie tekstu oryginału może okazać się bardzo trudne bez wyjaśnień ze strony osoby trzeciej, przynależącej do kultury źródłowej, zwłaszcza gdy tekst został naszpikowany elementami ściśle odnoszącymi się do danej kultury. Tłumacz, oczywiście w takim i wielu innych przypadkach, niejednokrotnie musi się podjąć bardzo żmudnej i ciężkiej pracy poszukiwacza informacji o społeczeństwie, historii, polityce etc. kraju, którego przekład dotyczy. Wykładnikami obcości w tekście są nazwy realiów, które wyrażają pojęcia zrozumiałe tylko dla określonej społeczności, lecz pozostaje także kwestia niedostrzegalnych warstw tekstu i pewnych kontekstów. Zacytowane opowiadania, kierowane przecież do współcześnie żyjących, często sygnalizują tylko problematykę, która istnieje jako „już wpisana" w świadomość kulturową odbiorcy oryginału. Dlatego przy tłumaczeniu zastosowałam głównie technikę konwersji, rozszerzenia definicyjnego oraz przypis, aby realia te stały się dla współczesnego Polaka lepiej zrozumiałe oraz aby polski odbiorca miał szansę na uruchomienie jak najpełniejszego pola skojarzeń.

Bibliografia

Cuenca, M.J., Hilferty, J. (1999), *Intoducción a la lingüística cognitiva*, Ariel Lingüística, Barcelona.

Hejwowski, K. (2007), *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, PWN, Warszawa.

Hurtado Albir, A. (2004), *Traducción y traductología*, Cátedra, Madrid.
Kielar, B.Z. (1988), *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
Lakoff, G., Johnson, M. (1980), *Metaphors we lived by*, University of Chicago Press, Chicago.
Lebiedziński, H. (1981), *Elementy przekładoznawstwa ogólnego*, PWN, Warszawa.
Palmer, G. (2000), *Lingüística cultural*, Alianza Editorial, Madrid.
Pisarska, A., Tomaszkiewicz, T. (1996), *Współczesne tendencje przekładoznawcze. Podręcznik dla studentów neofilologii*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
Pieńkoś, J. (2003), *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*, Zakamycze, Kraków.
Quesada, A. (1988), *Insulario [Versos y Prosas]*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias.
Sobol, E. (red.) (1997), *Mały słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa.
Tabakowska, E. (2001), *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, Pokojska, A. (tłum.), Universitas, Kraków.
Wojtasiewicz, O. (1957), *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa.

Internet

http://es.wikipedia.org/wiki/Cielito_Lindo – 15.05.2003.
http://es.wikipedia.org/wiki/Cielito – 15.05.2003.

Urszula Dąmbska-Prokop
Uniwersytet Jagielloński
Wyższa Szkoła Umiejętności w Kielcach

Uwagi o tłumaczeniu dokumentów

Słowa kluczowe: tłumaczenie na język polski, angielski tekst specjalistyczny, gatunek.

Abstract:
This paper examines the *Conditions of Use of the British Library Reading Rooms* and their translations into Polish by the students of the Jagiellonian University doctoral studies. It stresses out the specific characteristics of the text and the difficulties met by the translators, resulting from differences of cultural and stylistic approach in English and in Polish.
Keywords: translation into Polish, English specific text, genre.

Resumen:
En el presente artículo se ofrece un análisis del reglamento de la *British Library* de Londres y de su traducción al idioma polaco, efectuada por estudiantes (doctorandos de la Universidad Jaguelónica de Cracovia), en el que se destacan los rasgos específicos del original y las dificultades con las que se enfrentan sus traductores. Dichas dificultades se deben principalmente a la particularidad del reglamento inglés como género y a las diferencias culturales y lingüísticas del polaco.
Palabras clave: traducción al polaco, texto especializado en inglés, género.

Tłumaczenie dokumentów stanowi jeden ze szczególnie dziś ważnych i szeroko stosowanych rodzajów tłumaczenia pisemnego. Zanim przedstawię dokument, który mam zamiar tu omówić, a następnie jego przekłady, przypomnę krótko wymagane od tłumacza kompetencje:

- znajomość obu języków, z akcentem położonym na język, na który się tłumaczy (język docelowy);
- wiedza o uwarunkowaniach kulturowych i społecznych, w których funkcjonuje tekst oryginalny;
- znajomość wymogów i zwyczajów, w jakie będzie wprowadzony tekst docelowy;
- umiejętność interpretowania tekstu, tj. nie tylko zawartych w nim informacji, ale także jego właściwości stylistycznych, poziomu języka, rodzaju i gatunku oraz uwarunkowań dyskursywnych;
- intuicja, czyli wrażliwość językowa.

Uzbrojony w wiedzę i umiejętności tłumacz podejmuje drobiazgową analizę tekstu wyjściowego, jego treści i formy. Z wyróżnionych przez francuską szkołę ESIT trzech etapów występujących w procesie tłumaczenia: rozumienia, czyli interpretacji, dewerbalizacji i reekspresji [Lederer, 1994] – to interpretacja stanowi etap niezbędny, który pozwala tłumaczowi na orientację w aspektach: ontologicznym, poznawczym i językowym tekstu [por. Wille, 2002], a następnie wpływa na wybór projektu i strategii tłumaczeniowych, w tym także właściwych środków językowych.

Od krytyka przekładu wymaga się tych samych kompetencji co od tłumacza, a także znajomości zasad krytyki tekstu. W przestrzeni wiedzy o kulturze obu języków powinna mieścić się również znajomość literatury, obcej i własnej, jest bowiem rzeczą oczywistą, że w stopniu szerszym niż w wypadku tłumacza krytyk ma dysponować orientacją w realiach, w których funkcjonuje tekst wyjściowy. Szczególny nacisk położony został na rolę kontekstu społecznego i kulturowego zarówno oryginału, jak i tekstu docelowego [por. m.in. Hatim, Mason, 1990]. Tłumaczenie dokumentów oraz ich krytyka wymagają bowiem obok wiedzy specjalistycznej właśnie orientacji w sytuacji pragmatycznej, w jaką wchodzi tekst docelowy.

Tekst, który jest przedmiotem niniejszej obserwacji, informuje o warunkach korzystania z *British Library*. Wydaje się on na tyle typowy, że można na jego przykładzie prześledzić najczęstsze trudności, wobec których staje polski tłumacz, pragnący wprowadzić dokumenty angielskie w obszar polski i zarazem próbować zachować ich cechy specyficzne. Dlaczego szczególny ton administracyjnego tekstu angielskiego ulega zmianie, gdy próbuje go oddać język polski? Czym różnią się obydwa teksty, skoro ich założenia wynikają z tego samego gatunku tekstu i determinują je warunki funkcjonowania – wydawałoby się – podobne?

Gatunek ten charakteryzuje dominacja funkcji informacyjnej, skorelowanej z funkcją apelatywną. Zwracając się do odbiorcy, dokument przekazuje mu zarówno informacje, jak i nakazy oraz zakazy. Posługuje się językiem, który w dydaktyce nazywany jest *English for special purposes*; jest to determinowana pragmatycznie forma języka, nastawiona na komunikację, operująca ograniczonym słownictwem i stosunkowo prostymi strukturami gramatycznymi [por. Hutchinson, Waters, 1987].

Charakter dokumentu, z wpisanym apelem do odbiorcy-czytelnika, stawia wyzwania różne w dużym stopniu od tych, jakie determinują pracę nad tłumaczeniem tekstu literackiego. Zwraca uwagę struktura formalna tekstu związana z jego gatunkiem: gospodarka stroną, użycie czcionek w różnych wielkościach i kolorach, inne elementy wizualne, tutaj – grafika. W omawianym tutaj tekście są to fakty następujące:

- dokument nie jest podpisany: nazwisko autora/autorów zastępuje logo;
- logo wydrukowano czerwonym kolorem, ma kształt odwróconego bokiem prostokąta z wbudowaną nazwą *British Library*;
- tytuł całości oraz tytuły paragrafów są wydrukowane pogrubioną czcionką;
- tytuł zajmuje dwie linijki, eksponujące treść: *Conditions of use*, oraz nazwę czytelni: *British Library Reading Rooms*;
- w kolejnych paragrafach wyliczone zostały warunki korzystania z czytelni i wymagania stawiane czytelnikom;

- paragrafy oddziela spacja;
- w wyliczeniach zastosowano cyfry porządkowe oraz różne czcionki.

Cechę charakterystyczną tego dokumentu stanowi więc jego uporządkowanie, stwierdzenie to jednak nie wyczerpuje jego właściwości. Każdy tekst, jak pisze Halina Grzmil-Tylutki, „prezentuje się jako scenografia", realizuje, używając jej metaforyki, „scenę generyczną", jaką jest gatunek, gatunek zaś wpisuje się w „scenę globalną", tj. dyskurs. Innymi słowy „tekst jest produktem działalności dyskursywnej poprzez gatunek", gatunek zaś „to narzędzie komunikacji pozwalające (…) tworzyć wypowiedzi oraz rozumieć je" [Grzmil-Tylutki, 2007: 232]. Przed przystąpieniem do analizy przekładu trzeba więc, na etapie interpretacji, odpowiedzieć na pytania o gatunek, do którego ten tekst należy, a następnie o realizowany dyskurs, „konwencję sprzężonych ze sobą (…) zachowań społecznych i odpowiadających im zachowań językowych" [Grzmil-Tylutki, 2007: 231]. Na razie wiemy, że jest to tekst urzędowy, ujęty w punkty i zapewne w intencji nadawcy wyczerpujący, przekazujący informacje odbiorcy, do którego się zwraca wprost. Z funkcją informującą spleciona jest funkcja apelatywna, zwracanie się do odbiorcy wpisanego bezpośrednio w tekst poprzez zaimki *you* i *your*, poprzez czasowniki modalne *may* i *must* oraz przez formę grzecznościową *please*. Tekst jest monologiem prowadzonym z czytelnikiem przez *British Library*, nadawcę wspomnianych aktów nakazu i zakazu, ujawniającego się poprzez zaimki *our* oraz *we*. Status tekstu, a więc jego gatunek, najlepiej w tym wypadku mógłby określić termin „regulamin". Oznacza to, iż tekst ten ma charakter urzędowy i jest sformalizowany, pozostaje jednocześnie wyrazem instytucji i wpisuje się w dyskurs władzy, ta zaś przemawia do czytelników w sytuacji determinowanej zwyczajami przyjętymi w Wielkiej Brytanii.

Jak z tego rodzaju tekstem-regulaminem, realizującym na „scenie globalnej" dyskurs, w którym instytucja narzuca określone zachowania społeczne, radzą sobie polscy tłumacze? Na pytanie, jak tłumacze dewerbalizują sens tekstu, tj. jak ogarniają jego treść i ją zapamiętują, trudno odpowiedzieć bez np. próby zastosowania metody „Proto-

kołów głośnego myślenia" [Piotrowska, 2000: 163 *passim*]. Analiza obejmuje więc etap trzeci, reekspresję, w którym tłumacz znajduje odpowiednie wyrażenia w języku docelowym.

Tłumacze (tu studenci, a więc na ogół debiutanci) przyjmują rozmaite projekty tłumaczenia, wynikające zarówno z nie zawsze właściwie przeprowadzonego pierwszego etapu tłumaczenia, tj. interpretacji tekstu wyjściowego, jak i z nieznajomości (braku kompetencji) wymogów stawianych przez gatunek oraz sytuację kulturową i językową tekstu docelowego. Tu zwrócę uwagę przede wszystkim na aspekt językowy, na zwyczaje i uwarunkowania istniejące w języku polskim, w tłumaczeniu pominięta bowiem została większość wymienionych wyżej wizualnych elementów tekstu. Od błędów wynikających z niewłaściwej interpretacji roi się w prawie każdym przekładzie, np. w omawianym tekście któryś z tłumaczy, nie rozumiejąc, iż podtytuł *Consideration of others* w tekście ustalającym warunki korzystania z biblioteki oznacza 'wzgląd na innych' (a więc na czytelników i na pracowników biblioteki), proponował wyrażenie 'rozważanie innych spraw', inny zaś 'uwagi dla innych'. Tego rodzaju błędy tutaj pominę. Ciekawsze wydają się fakty ukazujące użycie innych strategii, wynikających z różnic w odbiorze, tj. z odczytania i sposobu rozumienia przez tłumaczy cech gatunkowych tekstu.

Tytuł *Conditions of use of British Library Reading Rooms* brzmi w przekładach: 'Zasady korzystania z czytelni *British Library*'; 'Zasady korzystania z Czytelni Biblioteki Brytyjskiej', 'Warunki korzystania z *British Library Reading Rooms*'; 'Ogólne warunki korzystania z Czytelni Biblioteki Brytyjskiej'. Jedynie wersja pierwsza zachowuje nietkniętą nazwę własną instytucji: *British Library*, mówi następnie o czytelniach i wybiera neutralnie brzmiący termin 'zasady korzystania'. „Zasady" to według słownika [Dubisz, 2003, 5: 552] „prawa rządzące jakimiś procesami, zjawiskami", także „norma postępowania uznana przez kogoś lub jakieś środowisko za słuszną i obowiązującą" i taki sens przekazuje pierwszy przekład. „Warunek" zaś, proponowany przez innych tłumaczy, to „czynnik, od którego uzależnione jest istnienie, zajście czegoś", a „warunki" to „sytuacja, położenie, okoliczności, w których coś się dzieje, zachodzi", to także

„zespół cech koniecznych dla kogoś lub czegoś do tego, aby być kimś, czymś" [Dubisz, 2003, 5: 30]. Nie w pełni jednak taka jest rola w administracyjnym tekście wyrazu *conditions*, którego znaczenie najtrafniej zdaje się oddawać definicja angielska: „a rule or decision that you must agree to, sometimes forming part of a contract or an official agreement" [*Oxford Advanced Learner's Dictionary*, 2003: 270], zwracająca uwagę na zawierany „kontrakt". Czy zatem nie lepszym wyjściem byłoby w przekładzie polskim użycie wspomnianego już terminu 'regulamin', wzorem np. obowiązującego z datą 2007 *Regulaminu udostępniania zbiorów w Bibliotece Jagiellońskiej*?

Od strony poznawczej zwraca uwagę zwartość tekstu angielskiego, który krótko informuje o zadaniach *British Library*, choć wdaje się w szczegóły, gdy mówi o konkretnych przedmiotach. W przekładach zadania te to np. 'ochrona zbiorów dla obecnych i przyszłych użytkowników; zagwarantowanie personelowi bezpiecznego środowiska pracy (tłumacz 2 proponuje: 'zapewnienie naszym pracownikom bezpiecznych warunków pracy'); 'zapewnienie czytelnikom warunków umożliwiających efektywne korzystanie ze zbiorów' (tłum. 2: 'zapewnienie czytelnikom optymalnych warunków używania naszych zbiorów'); 'wypełnianie własnych zobowiązań prawnych' (tłumacz 2: 'wypełnianie zobowiązań prawnych naszej Instytucji'). Inni tłumacze proponują, jak oryginał, użycie bezokoliczników: np. 'zabezpieczyć zbiory dla obecnych i przyszłych użytkowników'. Obok wersji niejasnych, np. 'zapewnić, że jej obsługa umożliwia pracę w bezpiecznym otoczeniu' (zdanie ang. brzmi: *ensure that our staff are able to work in a safe environment*) czy 'utrzymywać w dobrym stanie środowisko pracy czytelnika' (ang.: *maintain an environment in which Readers can study ours collections effectively*), pojawiają się też propozycje klarowne, np. z użyciem „odsłowników" (jak dziś tłumaczy się *gerundium*): 'zabezpieczanie zbiorów dla obecnych i przyszłych użytkowników', 'zapewnienie personelowi bezpiecznego otoczenia w pracy', 'utrzymanie otoczenia, w którym czytelnicy będą mogli efektywnie studiować zbiory biblioteczne' itp. Warto zauważyć wyrażanie częstotliwości przez formę 'zabezpieczanie', która trafniej niż bezokolicznik określa powinności *British Library*.

Drugą cechą tekstu angielskiego pozostaje personalizacja relacji między biblioteką: *we* oraz *our*, i czytelnikami: *you* oraz *your*. Tłumacze stosują różne taktyki. Jedni zastępują zaimek *you* przez neutralny wyraz 'czytelnik' lub formę bezosobową 'należy' albo 'nie wolno'. Wspomniany tłumacz 2 mówi o 'naszych pracownikach' i 'naszych zbiorach', a zaimek *you* w paragrafie zatytułowanym *Consideration of others* próbuje zastąpić przez apele wyrażone w liczbie mnogiej i w pierwszej osobie: 'zachowujmy się tak, aby im (innym czytelnikom) nie przeszkadzać', 'nie używajmy telefonu komórkowego'. Inna tłumaczka używa zaimka liczby pojedynczej „ty", np.: 'musisz liczyć się z innymi czytelnikami', 'przestrzegaj wytycznych korzystania ze zbiorów' czy 'nie kopiuj ani wymazuj' itp. Inny tłumacz stosuje formę „uprasza się": 'uprasza się czytelników Biblioteki Brytyjskiej o akceptacje następujących warunków' lub 'uprasza się o nie hałasowanie', a np. zdanie *If you have to talk, please do so quietly* tłumaczy: 'Jeśli występuje konieczność porozumiewania się, robimy to szeptem'.

Czy są to jednak formy stosowane w dokumentach polskich? Wspomniany *Regulamin* Biblioteki Jagiellońskiej używa wyrażeń ogólnikowych: „każdy legitymujący się ważną kartą biblioteczną", „korzystający ze zbiorów", „czytelnik", zaś zakazy i nakazy wyrażane są przez formy bezosobowe „nie wolno" i „należy". Wydaje się, że zasadniczą trudność stanowi dla tłumacza zmieniona sytuacja pragmatyczna, odmienne wzory zachowań i inny zwyczaj językowy funkcjonujący w tym gatunku tekstu. Gdy w oryginale formuły grzecznościowe stwarzają pewien stopień bliskości między instytucją *British Library* i czytelnikami, w polskim języku urzędowym nie ma na ogół miejsca na zwroty grzecznościowe ani na personalizację, raczej więc podkreśla się dystans między nadawcą, mającym władzę, i odbiorcą, który musi się tej władzy po prostu podporządkować.

Różnice między oryginałem i przekładem na poziomie języka rzucają się też w oczy w sposobie funkcjonowania czasowników modalnych. Wiadomo, że pełnią one ważną rolę we wspomnianym *English for special purposes*, języku o ograniczonych środkach ekspresji, nastawionym na przekazywanie informacji. W oryginale analizowa-

nego dokumentu dominuje słowo *must*, użyte ok. 20 razy zarówno w formie afirmatywnej, jak i negatywnej, przekazujące nakazy i zakazy. Jako synonimy funkcjonują w sensie pozytywnym wyrażenia ze słowem *please* (np. *please observe these guidelines*). Zakaz jest wyrażany przez *must not*, ale również przez całe zdania, np. *you are not allowed* oraz *you are responsible*, lub także przez *may* w formie przeczącej *you may not*, różnego od użycia czasownika *may* dopuszczającego możliwość. O ile *must* ma siłę narzucania działania i charakter restrykcyjny, tj. wyklucza inną możliwość, o tyle *may* zakłada istnienie bariery, która ma jednak charakter potencjalny.

Przekłady świadczą o wahaniu się tłumaczy, którzy albo nie dostrzegają subtelności modalnych tych wyrażeń i stosują wymiennie formy ‘należy’ i ‘nie wolno’ oraz ‘można’ lub ‘może’, albo starają się zachować opozycję między przymusem a możliwością, jak to czyni np. tłumaczka 3, która jednak zastępuje *must* i proponuje raz wyrażenie ‘Obowiązkiem (…) jest’, w innym wypadku ‘należy’. Tłumaczka 4 raz zachowuje formę ‘musi’, innym razem używa wyrazu ‘wymagamy’ (por. Aneks).

Zwraca też uwagę słownictwo oryginału, tj. długie wyrazy pochodzenia łacińskiego, gdy mowa o sprawach ogólnych, i na ogół krótkie wyrazy pochodzenia germańskiego, gdy wyliczane są konkrety: *chewing* (*gum*), *food*, *drink*, *sweet*, *scissors*, *knives* czy *clean*, choć szereg wyrazów krótkich o znaczeniu konkretnym pochodzi też z języka francuskiego, np. *pens* czy *bottles of ink* itp. W tekście angielskim zaskakuje drobiazgowe wyliczenie, w paragrafie *Looking after the collections*, zabronionych czynności, a także przedmiotów, których nie wolno wnosić do czytelni, czego nie ma we wspomnianym *Regulaminie* Biblioteki Jagiellońskiej. W przekładach przeważa słownictwo naukowe, a więc wyrazy długie; warto jednak zauważyć, że opozycja abstrakt/konkret nie ma ścisłego związku z etymologią, zwłaszcza że wiele polskich abstrakcyjnych wyrazów wielosylabowych powstało przez derywację, a więc dodanie wydłużających wyraz przyrostków.

Analizę porównawczą oryginału i przekładów można kontynuować. Sądzę jednak, że już tych kilka obserwacji pozwala dostrzec

największe trudności, na jakie napotyka tłumacz polski tego dokumentu, a być może również innych tekstów należących do gatunku tekstów oficjalnych i sformalizowanych. Trudności te, jak się zdaje, mają przede wszystkim charakter ontologiczny. Na sytuację pragmatyczną oryginału, w założeniu podobną, ponieważ regulamin biblioteczny ma za zadanie informować i określać warunki korzystania ze zbiorów, ma wpływ inna, angielska, tradycja. Tekst zawiera reguły traktowania z szacunkiem i zrozumieniem zarówno czytelników, jak i pracowników instytucji, którym należy się *courtesy and respect*. Angielski dyskurs jest wprawdzie wypowiadany z pozycji władzy, ta jednak stara się zmniejszać dystans i używać tam, gdzie to możliwe, form grzecznościowych, w tym czasowników modalnych, które łagodzą ton autorytarny; w słowie *may* pobrzmiewa przecież także dopuszczalna ewentualność.

Tłumacze zdają się zdezorientowani i zachowują się w sposób świadczący o ich niepewności. Jeśli bowiem ewentualnym modelem ma być np. *Regulamin udostępniania zbiorów w Bibliotece Jagiellońskiej*, o polskim wzorcu można powiedzieć, że odznacza się precyzją i schematycznością, bezosobowością i brakiem personalnych odniesień. Tłumacz 1 proponuje wersję bezosobową: *British Library* jako instytucja wypowiada się przy pomocy zdań nieosobowych ‘wymaga się’, ‘należy’, ‘nie wolno’, używa abstrakcyjnych rzeczowników odsłownych: ‘ochrona’, ‘zagwarantowanie’, ‘zapewnienie’, ‘przyjęcie zasad’ itp. Ale tłumacz 2 (a także niektórzy inni) próbuje nadać apelowi piętno osobiste i wkłada w usta czytelnika formy takie jak ‘zachowujmy się’, nadawcy zaś formę ‘prosimy’, które mają odpowiadać angielskim formułom grzecznościowym. Czy jednak tę próbę zachowania obcości oryginału i np. przekazania wyrażonej w regulaminie *British Library* troski nie tylko o czytelnika, ale także o pracowników biblioteki można uznać za udaną? Czy tego rodzaju innowacje nie rażą w polskich przekładach tekstu-regulaminu? Czy nie słuszniej jest jednak zrezygnować z obcości i zachować obiektywność, bezosobowość, użycie wyrazów abstrakcyjnych itp., a więc fakty charakterystyczne dla polskich tekstów objętych szeroko nazwą dokumentów?

Uwagi o przekładach angielskiego regulaminu zmuszają też do refleksji nie tyle nad rolą tłumacza, która zawsze jest istotna, ile nad talentem tłumaczy. Okazuje się, nie po raz pierwszy, że tekstów specjalistycznych nie może przekładać tłumacz nieprzygotowany, choćby – jak w tym wypadku – byli to m.in. doktoranci przekładoznawstwa. Bo może trzeba było zwrócić większą uwagę na właściwości gatunku w obu językach? Może dobrana została nie całkiem właściwa strategia? Pytanie, czy zawodzi intuicja, czy brak którejś z wymaganych kompetencji, stawia sobie zresztą nieustannie krytyka przekładu – i chyba warto szukać na nie odpowiedzi.

Bibliografia

Grzmil-Tylutki, H. (2007), *Gatunek w świetle francuskiej teorii dyskursu*, Universitas, Kraków.

Hatim, B., Mason, J. (1990), *Discourse and the Translator*, Pearson Professional Education, London.

Hutchinson, T., Waters A. (1987), *English for Specific Purposes*, Cambridge University Press, London.

Dubisz, S. (red.) (2003), *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 5, PWN, Warszawa.

Lederer, M. (1994), *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, Hachette, Paris.

Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English (2003), Oxford University Press, Oxford.

Piotrowska, M. (2000), „Protokoły głośnego myślenia – TAPs", w: Dąmbska-Prokop, U. (red.), *Encyklopedia przekładoznawstwa*, Educator, Częstochowa, s. 163-168.

Wille, L. (2002), *Uniwersalistyczne implikacje teorii przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów.

Aneks

Tekst angielski (fragment)

Conditions of use of British Library Reading Rooms

The British library must:

* safeguard the collections for present and future users
* ensure that our staff are able to work in a safe environment
* maintain an environment in which Readers can study ours collections effectively
* carry out its legal duties.

As a British Library Reader we require you to accept the following conditions. Readers who do not comply with the conditions may have their Reader Pass withdrawn.

If you are a Reader with disabilities who may need special assistance to use the Reading Rooms, please speak to a member of staff.

Consideration of others

1. You must be considerate towards other Readers and behave in a way that doesn't disturb them. Please try to make as little noise as possible. If you have to talk, please do so quietly.

2. You must not make or receive calls on your mobile phone. Mobile phones and pagers must be turned off or on silent mode when in the Reading Rooms.

3. Library staff have the right to work without fear of abuse or rudeness: please treat staff with courtesy and respect.

Looking after the collections

4. Please observe these guidelines for the use of collections. More detailed guidelines are displayed in the Reading Rooms, ant these must also be followed.

5. You must take the utmost care of all material in the Library's collections. Damage to or theft of Library material is a criminal offence and may result in prosecution.

6. You must not remove any collection item from the Reading Rooms.

7. Items that could harm the collections are not allowed in the Reading Rooms. These include, but are not limited to: pens, food, drink, sweets (including cough sweets), chewing gum, glue, bottles of ink, correction fluid, cleaning liquids, scissors, knives (including craft knives and razor blades), highlighter pens, scanner pens, adhesive tape and umbrellas.

8. You may not:

* write on or mark any items from the collections
* use personal scanners or copying devices on any item from the collections
* smoke anywhere in the building.

9. You may not make tracing or rubbings of any collection items, unless given prior written permission by the Library.

10. You must comply with the arrangements for the issue and return of collection items; instructions are clearly displayes in each Reading Room.

11. You must return all collection items to a member of staff at the desk from which they were issued.

12. You are responsible for the safekeeping of collection items at all times when they are in your use.

13. You must not pass collection items issued in your name to another person.

14. You must not use items issued to another Reader.

15. You must give back collection items when asked to do so by any member of Library staff.

Katarzyna Kruk-Junger

Czy wystarczy rozumieć, by tłumaczyć? Czyli w poszukiwaniu idealnego tłumacza ustnego

Słowa kluczowe: tłumaczenie ustne, kształcenie, kompetencje, cechy charakteru, normalizacja.

Abstract:
Globalization is a great challenge, especially for interpreters. Unfortunately, the European Union still lacks sufficient standardization in the area of interpreting. This, in many countries, results in market self-regulation, which leads to abnormalities. The author gives examples of some shameful absurdities, while seeking answers to the questions about the characteristics of a good interpreter.
Keywords: interpreting, training, competences, characteristics, standardization.

Resumen:
La globalización obliga a los traductores a enfrentarse con unos desafíos determinados. Por desgracia, en la Unión Europea todavía no existe una normalización satisfactoria en cuanto a los requisitos exigidos en esta profesión. Esto implica que en muchos países el mercado se regule por sí mismo, lo cual desemboca en una patología. La autora presenta ejemplos de absurdos imperdonables a la vez que intenta encontrar una respuesta a la siguiente pregunta: ¿cuáles deberían ser las características de un buen intérprete?

Palabras clave: interpretación, formación, competencias, características, normalización.

W świecie środków masowego przekazu, tanich linii lotniczych, migracji zarobkowej oraz innych części składowych ogólnie rozumianej globalizacji krzyżowanie się kultur jest praktycznie codziennością. A tam, gdzie krzyżują się kultury, pojawiają się problemy – religijne, obyczajowe, językowe. Zwłaszcza te ostatnie potrafią wywołać wiele przykrych, a wydawałoby się możliwych do uniknięcia konsekwencji. Nie ulega wątpliwości, że gdyby nie nieporozumienia tego typu, konflikty byłyby łatwiejsze do rozwiązania. Stąd też bierze się potrzeba istnienia swoistych „pośredników językowych", którzy staliby na straży wzajemnego zrozumienia i ułatwiali komunikację na wspomnianym ruchliwym skrzyżowaniu kultur; innymi słowy: tłumaczyli.

Nie wszędzie na świecie rozpoznaje się tę potrzebę, a tam, gdzie się ją dostrzega, proponowane rozwiązania pozostawiają często wiele do życzenia. Jeśliby przyjrzeć się sytuacji w samej tylko Unii Europejskiej, okazuje się, że na zglobalizowanym starym kontynencie w dziedzinie tłumaczeń dużo pozostaje do zrobienia. Tłumacze są rozdrobnioną pod względem organizacyjnym oraz często niestety niezbyt kompetentną grupą zawodową. Leonard Orban, komisarz ds. wielojęzyczności UE, w swoim wystąpieniu z dnia 30 maja 2008 roku (do znalezienia m.in. w Biuletynie TEPIS, nr 67, lato 2008) stwierdził wprost, że „w chwili obecnej Unia Europejska cierpi na brak wykwalifikowanych tłumaczy sądowych i urzędowych" oraz że „w wyniku dokonanego przeglądu okazało się, iż więcej niż połowa krajów członkowskich Unii nie prowadzi żadnego specjalistycznego kształcenia tłumaczy sądowych i urzędowych"[1]. Za taki stan rzeczy częściowo wini on wolny rynek – w różnych krajach wykształcił on inne modele tego rodzaju usług, wśród których na próżno szukać rozwiązania bez wad:

[1] Tumaczenie wg TEPIS-u.

> Całkiem niespodziewany napływ imigracji może pociągnąć za sobą nieoczekiwaną potrzebę tłumaczenia w zakresie określonego języka, regionu lub kraju. (…) W pewnych krajach nie ma potrzeby kształcenia tłumaczy sądowych i urzędowych. Ministerstwa lub inne organy władzy nie podejmują w tym zakresie żadnych działań, aby dokonywać selekcji lub akredytacji. Nie istnieje w tym zakresie żadna regulacja prawna. Nie ma też żadnych innych regulacji w tym zakresie. Nie istnieją też żadne prawne wymagania nt. kwalifikacji tłumaczy sądowych i urzędowych [Biuletyn TEPIS, 2008].

Jednakże nawet w państwach, które tak jak Polska postawiły na uregulowanie prawne tego zawodu, ustawodawstwo najczęściej nie nadąża za potrzebami rynku i patologie tworzą się wbrew próbom ich uniknięcia. Ustawa o tłumaczach przysięgłych z 2004 roku, choć niewątpliwie stanowi krok we właściwym kierunku, jasno określa wymagania stawiane jednej tylko grupie tłumaczy ustnych. I chociaż coraz liczniejsze i popularniejsze stają się kursy i szkolenia organizowane przez prężnie działające ośrodki naukowe, takie jak studia podyplomowe w Katedrze UNESCO Uniwersytetu Jagiellońskiego (Studia dla Tłumaczy Konferencyjnych) czy w Uniwersytecie Adama Mickiewicza (Studium Tłumaczenia Środowiskowego), nie można z czystym sumieniem powiedzieć, że sytuacja na tym polu jest pod kontrolą. Wciąż brak sprecyzowanych wymagań dotyczących tłumaczy ustnych, a także pisemnych nieprzysięgłych oraz definicji ich roli we współczesnym świecie. I tak na przykład w szpitalach na potrzeby pacjentów tłumaczą najczęściej znajomi i rodzina, wśród przekładów pisemnych na każdym kroku spotyka się „dzieła" na bardzo słabym poziomie, w tym niestety również utwory literackie, by nie wspomnieć o tłumaczeniach na potrzeby telewizji lub kina. Zwłaszcza te ostatnie, z którymi masowy odbiorca ma styczność najczęściej, stają się obiektem kpin – powstają nawet fora internetowe poświęcone temu zagadnieniu, takie jak np. dialogista.info, wytykające najbardziej rażące „wpadki" tłumaczy.

Nasuwa się wobec tego pytanie, jak polski system sprawdziłby się, gdyby nasz kraj, wzorem innych, zalała nagła fala obcokrajowców. Nie ulega bowiem wątpliwości, że najbardziej dramatycznie

przedstawia się sytuacja w państwach, które stały się celem emigracji zarobkowej, a zupełnie nie dostrzegają potrzeby odgórnej regulacji jakości usług tłumaczeniowych. Okazuje się, że mechanizmy rynkowe nie wystarczą, by zapewnić ich dobry poziom – przy olbrzymim popycie nieregulowana przepisami podaż przedstawia rozpaczliwie złą jakość. Można to zaobserwować np. w Irlandii, gdzie zawód ten wykonują ludzie bez kwalifikacji, często nawet niewładający językiem angielskim w stopniu umożliwiającym zrozumienie treści. Przyczynia się do tego specyficzna cecha tej profesji: klient nie jest zwykle w stanie obiektywnie ocenić jakości przekładu. Profesjonaliści pod sztandarem irlandzkiego zrzeszenia tłumaczy ITIA biją na alarm [zob. Phelan, 2001], ale nie są w stanie przekonać do swych racji ani rządu, ani nawet głównych odbiorców usług tłumaczeniowych, takich jak sądy, policja i szpitale.

Tymczasem agencje tłumaczeniowe zarabiają krocie na publicznych przetargach na świadczenie usług, które z kolei zlecają swoim „tłumaczom", czyli praktycznie każdemu, kto zgłosi chęć pracy w zawodzie i zadeklaruje znajomość języka. Szkolenia są rzadkością, a jeśli się odbywają, trwają najczęściej kilka godzin. Przykładem niech będzie kurs zorganizowany przez firmę LionBridge, która w 2007 roku wygrała kontrakt na współpracę z sądami. Trwał on pół dnia i polegał na wyjaśnieniu, kto jest kim na sali sądowej, jak wygląda irlandzki system sprawiedliwości, jak zachowywać się w sądzie, jak się ubierać itp. Rozdano również kilkustronicowy glosariusz, w którym zabrakło podstawowego słownictwa, choć, jak wynika z obserwacji, początkującym i nieprzygotowanym do zawodu w inny sposób „tłumaczom" przysparza ono najwięcej problemów (chodzi o słowa typu „kaucja", „nakaz aresztowania" czy „pomoc prawna z urzędu"). Co ciekawe, postarano się także sprecyzować cechy, jakie powinien posiadać dobry tłumacz. Na liście pojawiły się np.: podzielność uwagi, dobra prezencja czy pewność siebie, lecz na próżno szukać wśród nich kompetencji językowych, wiedzy, bogatego słownictwa, by nie wspomnieć o wykształceniu. Tego, by tłumacz był osobą o nieposzlakowanej opinii, również się nie wymaga, choć normą w Irlandii jest, aby w zawodach wymagających zaufania społecznego przedstawiać

zaświadczenia o niekaralności. Stąd też sytuacje jak ta, która miała miejsce w 2007 roku w sądzie rejonowym w Longfordzie, kiedy to tłumacz języka polskiego obecny był na sali w dwóch rolach: tłumacza w jednej sprawie, oskarżonego w innej. Nie doszło do absurdu tylko dzięki refleksowi urzędniczki sądowej, która zauważyła problem i poinformowała sędziego.

W tej sytuacji należy się jedynie cieszyć, że Irlandia, jako kraj głównie anglojęzyczny, potrzebuje mniej tłumaczeń na potrzeby telewizji, biznesu i innych dziedzin zdominowanych przez ten język. W przeciwnym razie mogłoby się okazać, że na niski poziom, jaki by one reprezentowały, brak skali. W roku 2008 na przykład wyemitowano w irlandzkiej telewizji publicznej reklamę potępiającą niepłacenie abonamentu RTV. W zamierzeniach twórców inspektor odwiedzający domy miał przemówić po polsku. Zwrócono się więc do jednej z większych agencji, Word Perfect, o przygotowanie tłumaczenia na nasz język oraz jego fonetycznego zapisu. Konsultacje przeprowadzono telefonicznie. W efekcie powstała reklama, której nie zrozumiał nikt, a jej polski akcent umknąłby Polakom, gdyby nie poruszono problemu w popularnej porannej audycji radiowej. Winą za zaistniałą sytuację obarczono oczywiście anonimowego tłumacza.

Jak widać na powyższych dwóch skrajnych przykładach, trudno o idealne rozwiązania. Trudno, choćby ze względu na różnorodność tłumaczeń: od pisemnych, literackich, o długiej tradycji, poprzez specjalistyczne i techniczne, aż po tłumaczenia ustne środowiskowe (w ich wszystkich odmianach), konferencyjne oraz wiele innych, „sytuacyjnych". Z tej grupy najtrudniej zdefiniować tłumaczenia ustne. Ze względu na wielość sytuacji, w jakich może okazać się konieczny przekład słowny, niezwykle trudno o jasne wytyczne dotyczące wymagań stawianych osobie, która go dokonuje. Cytując Małgorzatę Tryuk: „Można zastanawiać się, jaki będzie rozwój tego zawodu, biorąc pod uwagę rozmaite nowe konteksty, w których występuje konieczność korzystania z usług tłumacza (…). Jest jednak pewne, że zawód ten będzie się wciąż rozwijał i że z czasem, wraz z jego konsolidacją, opracowaniem odpowiednich norm oraz standardów będzie on wykonywany przez wysoko wykwalifikowanych specjalistów,

nie tylko przez dwujęzycznych ochotników" [Tryuk, 2006]. Stąd też wciąż aktualna potrzeba stworzenia swoistego wzorcowego modelu tłumacza ustnego, uzbrojonego w taki zestaw cech i umiejętności, które pozwoliłyby mu odnaleźć się w tej trudnej rzeczywistości.

W trakcie badań nad tym zagadnieniem, rozpoczętych w 2008 roku, poproszono tłumaczy o pomoc w scharakteryzowaniu takiego ideału. Z prośbą o wypełnienie ankiety dotyczącej cech dobrego tłumacza zwrócono się do kilkudziesięciu tłumaczy pracujących zarówno w Polsce, jak i w Irlandii. Cechy i umiejętności podzielono na trzy grupy: językowe, tłumaczeniowe oraz osobowościowe, a następnie zaapelowano o ocenę ich wagi w procesie przekładu ustnego[2]. Już pierwsze wyniki pozwoliły zauważyć pewne prawidłowości w przekonaniach osób pracujących w tym zawodzie.

Spośród zdolności lingwistycznych na pierwszym miejscu znalazła się oczywiście dobra znajomość słownictwa, następnie płynność, rzetelna znajomość gramatyki oraz wymowa i akcent, czyli cechy, które trudno przecenić. Na kolejnym miejscu jednakże uplasowała się dobra znajomość pisowni, wyprzedzając tym samym potrzebę posiadania dyplomu studiów językowych, które prawie połowa respondentów oceniła jako mało ważne lub nieważne (*sic*!). W konsekwencji, jeden z najważniejszych wymogów stawianych tłumaczom w krajach o częściowo przynajmniej znormalizowanym rynku usług tłumaczeniowych zajął w ankiecie zaszczytne ostatnie miejsce.

Za najważniejszą umiejętność związaną z warsztatem uznano opanowanie techniki tłumaczenia symultanicznego, a zaraz potem tłumaczenia konsekutywnego. Doświadczenie zajmuje mocną trzecią pozycję. Jako istotna wskazana została również znajomość protokołu, rozumianego jako świadomość swojego miejsca i roli. Mniej ważna była umiejętność robienia notatek. Mieszane uczucia mają tłumacze co do znajomości *Code of Practice* – kodeksu tłumacza ustnego, czyli obowiązujących nakazów i zakazów [por. Kierzkowska, 1991; ITIA, 2009] oraz znajomości mnemotechnik wspomagających pamięć.

---

[2] Zob. aneks.

Jednak podobnie jak wcześniej zdecydowana większość jako mało istotne lub nieistotne oceniła wykształcenie w dziedzinie tłumaczenia oraz znajomość teorii translatologicznych, czyli, według badaczy przedmiotu, absolutnych podstaw warsztatowych.

Największe zróżnicowanie odpowiedzi zauważyć można w ocenie osobowości dobrego tłumacza. Uśredniając wyniki, można stwierdzić, że dobry tłumacz powinien kolejno: wypowiadać się swobodnie i płynnie, mieć dobrą pamięć, wykazywać się refleksem i umiejętnością improwizowania, być elastyczny i dostosowywać się do sytuacji, być punktualny, pewny siebie, ciekawy świata i uczyć się na błędach. Mniejszą wagę przywiązywano do cierpliwości, dobrych manier, silnego głosu, wrażliwości oraz tolerancji, ale i tak większość badanych uznała je za istotne lub bardzo istotne. Podsumowując, wszystkie wymienione w kwestionariuszu cechy uznano za pomocne w pracy, aczkolwiek nie absolutnie niezbędne.

Niewątpliwie wiele jest cech, zarówno pozajęzykowych jak i pozawarsztatowych, ułatwiających wykonywanie zawodu. Należałoby więc wysnuć wniosek, że dobry tłumacz to taki, który wciąż doskonali cechy charakteru w takim samym stopniu jak warsztat oraz język. W tym kontekście tym bardziej zastanawiające jest więc, dlaczego tak małą wagę przywiązują tłumacze do wykształcenia, zwłaszcza że zdecydowana większość deklaruje odbycie studiów kierunkowych językowo-tłumaczeniowych. Nasuwa się podejrzenie, iż studia nie przygotowały ich należycie do zawodu i umiejętności musieli zdobywać wraz z doświadczeniem. Pokrywa się to również z faktem, że wielu dzisiejszych mistrzów zawodu to samoucy, którzy przecierali szlaki dla innych i teraz dzielą się zdobytą wiedzą. To by wyjaśniało olbrzymią przewagę w ocenie doświadczenia nad wykształceniem. Nie jest to jednak pocieszająca konkluzja, ponieważ oznaczałaby, że według samych tłumaczy w zawodzie może pracować praktycznie każdy, zdobywając potrzebne kwalifikacje wraz z upływem czasu. Trudno jednak pogodzić się z taką wizją, gdyż biorąc pod uwagę próby, jakim poddawany bywa początkujący tłumacz, oraz odpowiedzialność, jaka na nim spoczywa, jest to podejście lekkomyślne. Nie da się wprawdzie przecenić roli doświadczenia, jednak gdy go brakuje,

jedyne, co może pomóc, to solidna wiedza wyniesiona ze studiów bądź kursów specjalistycznych. Tym wyraźniejsza więc staje się potrzeba stworzenia ramowych wytycznych dla zawodu, które jasno przedstawiałyby wymagania stawiane kandydatom do pełnienia tej odpowiedzialnej przecież funkcji społecznej. Podniosłyby one także poprzeczkę instytucjom kształcącym kolejne pokolenia profesjonalistów i wskazywały drogę, jaką należy podążać. Dopóki tak się nie stanie, tłumacze wciąż będą mało zorganizowaną, niedokształconą, niedocenianą i sfrustrowaną grupą zawodową.

Poszukiwania ideału tłumacza ustnego trwają, a na pytania o cechy i kwalifikacje, jakie powinien posiadać przedstawiciel tej profesji, trudno będzie odpowiedzieć. Warto jednak te kwestie poruszać, aby uświadomić zarówno tłumaczom, jak i ich klientom, że na pewno nie wystarczy rozumieć, by rzetelnie tłumaczyć. Powinno to skłonić pierwszych do kształcenia, a następnie samodoskonalenia zawodowego, natomiast drugich – do poszukiwania profesjonalistów w tym trudnym fachu. W przeciwnym razie globalizacja może okazać się wielkim nieporozumieniem. Dosłownie i w przenośni.

Bibliografia

ITIA (2009), *Code of Ethics for Community Interpreters*, [on-line] http://translatorsassociation.ie – 24.04.2009.

Kierzkowska, D. (1991), *Kodeks tłumacza przysięgłego*, Tepis, Warszawa.

Orban, L. (2008), „Speech at the Ninth International Forum on Interpreting and Translating at Court and for Public Authorities", Biuletyn TEPIS, nr 67, [on-line] http://www.tepis.org.pl – 24.11.2008.

Phelan, M. (2001), „Community Interpreting in Ireland", *Interpreting in the Community. The Complexity of the Profession*, [on-line] http://www.criticallink.org/files/CL3_Phelan.pdf – 15.11.2008.

Pieńkos, J. (1993), *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie. Aspekty lingwistyczne i pozalingwistyczne*, PWN, Warszawa.

Płusa, P. (2007), *Rozwijanie kompetencji przekładu i kształcenie tłumaczy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Tryuk, M. (2006), *Przekład ustny środowiskowy*, PWN, Warszawa.

ANEKS

Ankieta dotycząca charakterystyki tłumacza ustnego.

CECHY TŁUMACZA				
Q1. Proszę wskazać, jak istotne w procesie tłumaczenia ustnego są następujące umiejętności i kwalifikacje językowe:				
	Bardzo ważne	Dość ważne	Niezbyt ważne	Nie-ważne
Dobra znajomość słownictwa				
Dobra znajomość gramatyki				
Płynność				
Dobry akcent i wymowa				
Dobra znajomość pisowni				
Dyplom studiów językowych				
Q2. Proszę wskazać, jak istotne w procesie tłumaczenia ustnego są następujące umiejętności i kwalifikacje tłumaczeniowe:				
	Bardzo ważne	Dość ważne	Niezbyt ważne	Nie-ważne
Umiejętność tłumaczenia konsekutywnego				
Umiejętność tłumaczenia symultanicznego				
Dobra technika robienia notatek				
Dobra znajomość kodeksu postępowania				
Znajomość teorii tłumaczeniowych				
Dyplom studiów translatologicznych				
Doświadczenie				
Znajomość „protokołu” tłumacza (znajomość swojego miejsca i roli)				
Mnemotechniki				

Q3. Proszę wskazać, jak istotne w procesie tłumaczenia ustnego są następujące umiejętności i cechy pozajęzykowe:				
	Bardzo ważne	Dość ważne	Niezbyt ważne	Nie-ważne
Pewność siebie				
Silny głos				
Tolerancja				
Dobra pamięć				
Cierpliwość				
Elastyczność i zdolność przystosowywania się do sytuacji				
Punktualność				
Dobry refleks i zdolność improwizowania				
Wrażliwość				
Swoboda wypowiedzi				
Ciekawość świata i chęć nauki				
Zdolność uczenia się na błędach				
Dobre maniery				

INFORMACJE OGÓLNE	
Q4. Iloma językami władasz (wliczając język ojczysty)?	
Q5. W ilu językach pracujesz?	
Q6. Czy posiadasz wykształcenie filologiczne lub inne językowe?	
Q7. Czy posiadasz wykształcenie translatologiczne lub pokrewne?	
Q8. Jak długo pracujesz w zawodzie tłumacza ustnego?	
Q9. Czy pracujesz także jako tłumacz pisemny?	
Q10. Czy pracowałeś jako tłumacz w innym kraju?	

Ubaldo Cerezo Rubio
Universidad de Alcalá

El Traductor Jurado de polaco en España

Aspectos cuantitativos[1]

Palabras clave: traductor jurado, intérprete, castellano, polaco, estadística

Abstract:
The article presents the social and professional situation of registered Polish language translators working in Spain. The results have been obtained from a questionnaire filled by all registered translators of the Polish language accredited in this country.
Keywords: registered translator, interpreter, Polish, Spanish, statistics.

Streszczenie:
W artykule omówiona została sytuacja społeczna i zawodowa tłumaczy przysięgłych języka polskiego prowadzących działalność w Hiszpanii. Przedsta-

---

[1] Deseo agradecer a todos los Traductores Jurados de polaco acreditados oficialmente en España su generosidad y confianza por responder a las preguntas formuladas en la encuesta sobre la que se basa el presente trabajo y, especialmente, a los 13 que han contestado positivamente; también agradezco su sinceridad a aquellos tres que han comunicado su deseo de no cumplimentar el formulario. De unos y de otros, de todos ellos son deudoras tanto las conclusiones a las que se llega como un servidor.

wione dane opracowano na podstawie ankiety przeprowadzonej wśród wszystkich tłumaczy przysięgłych języka polskiego akredytowanych w tym kraju.
Słowa kluczowe: tłumacz przysięgły, tłumacz, hiszpański, polski, statystyka.

Las diferentes modalidades en que puede ejecutarse la traducción o la interpretación ya son objeto de estudio en muchas universidades españolas y europeas, en franco contraste a lo que sucedía hace dos o tres décadas. Un contexto político favorable, donde la Unión Europea promueve la integración de las economías y las poblaciones, entendidas históricamente como entidades heterogéneas de difícil mezcla, ahora, por el contrario, conduce hacia la conciliación de aquéllas basándose en los principios motrices de la movilidad y el intercambio. Esto ha supuesto la necesidad de dotar a la población de posibilidades para el desarrollo individual y profesional en materia de lenguas y, precisamente de aquí, surgen las iniciativas políticas por fomentar la traducción y la interpretación en todas sus dimensiones. Un incremento de las relaciones entre poblaciones, instituciones y empresas también supone la necesidad de asegurarse una mayor eficacia y fiabilidad en el uso de las lenguas utilizadas como nexos. La traducción jurada se yergue aquí como el paradigma necesario que asegura a las dos o más partes que intervienen la fidelidad del contenido en un intercambio, basándose en la calidad del ejercicio profesional del experto en traducción jurada. Partidas de nacimiento, contratos empresariales, reuniones políticas, etc., son sólo algunos ejemplos de los muchos existentes en que las instituciones, empresas y particulares difícilmente podrían confiar entre sí si no mediara el documento secundario validado por la rúbrica del traductor jurado.

Por ser bien conocidas, no se pretende aquí exponer ni definir una tipología de las modalidades de traducción de textos; tampoco van a considerarse los interesantes aspectos relativos a la interpretación y sus peculiares características. Por tanto, el objeto sobre el que se enfoca el presente trabajo es el emisor de documentos secundarios, el traductor, y, aún más específicamente, el traductor jurado, que con el prestigio de su sello profesional certifica la valía de una traducción,

a la vez que somete su responsabilidad al riesgo que comporta un error en la misma. Este traductor profesional, cuyo ejercicio no le suele permitir trabajar con dedicación exclusiva, que emite un documento de enorme valía para los individuos, administraciones y empresas solicitantes, es el foco de atención del presente trabajo. Por tanto, aquí se descarta tomar en consideración otras modalidades de traductores y de intérpretes, que, dicho sea de paso, son igualmente dignas[2]. y aún más, aquí no se considera al conjunto de traductores *in extenso* que ejercen en España, sino que el denominador común sobre el que se fundamente este trabajo es el de traductores jurados de polaco acreditados oficialmente por el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación[3].

Generalidades

Son dos las fuentes de información sobre las que se sustenta este estudio. La primera de ellas es la relación pública de traductores jurados en ejercicio que emite periódicamente la Oficina de Interpretación de Lenguas de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España. Este documento, accesible gratuitamente en pdf desde la web[4], es la denominada *Lista Actualizada de Intérpretes Jurados*[5]; por tanto, es la lista oficial de traductores

---

[2] No se va a entrar en definiciones ni distingos entre los conceptos de *intérprete* y *traductor*; a efectos del presente trabajo se generaliza con *traductor* y se abrevia con TIJ.

[3] En adelante, MAEC.

[4] Véase la lista en el menú de "Servicios al ciudadano, Intérpretes Jurados" de http://www.maec.es.

[5] *Lista Actualizada de Intérpretes Jurados 2008*. Fecha de actualización 13/10/2008.Madrid. Oficina de Interpretación de Lenguas de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España. 2008. Este documento suele actualizarse tras la conclusión de las pruebas de acceso que se convocan anualmente. En adelante, *Lista*.

jurados con nombramiento que ejercen profesionalmente en España. En ella se citan "los nombres, direcciones, teléfonos y correo electrónico de los Intérpretes Jurados" de las diferentes lenguas objeto de su ejercicio profesional[6], así como la vía de acceso y año del nombramiento. Por su singularidad es de destacar la presencia en esta lista de Intérpretes Jurados de una lengua muerta, el latín, así como de dos lenguas españolas, catalán y gallego, echándose en falta, sin embargo, el vasco de entre las españolas u otras europeas.

Además, la *Lista* consultada, base para el presente trabajo, agavilla los TIJ a una fecha determinada, el 13 de octubre de 2008. No obstante, es preciso avanzar que en estos momentos se han celebrado tres de las cuatro pruebas del examen anual correspondiente al año 2008 para la obtención del nombramiento de los nuevos TIJ que las superen; por tanto, una vez concluidas la *Lista* se verá ampliada con la presencia de los nuevos traductores nombrados oficialmente. Obviamente, este trabajo no puede contar con estos últimos candidatos en proceso de selección.

Aún así es preciso señalar el condicionado que debe reunir todo candidato a ser Intérprete Jurado con nombramiento del MAEC[7]. Además de efectuar el pago de las correspondientes tasas, todo candidato debe "ser mayor de edad", poseer "el título español de Diplomado Universitario, Ingeniero Técnico, Arquitecto Técnico u otro título español equivalente a diplomatura o licenciatura, o un título extranjero que haya sido homologado a alguno de los antes indicados o al grado académico de diplomado o de licenciado por el Ministerio de Educación, Política Social y Deporte de España". Por otra parte,

---

[6] Las lenguas que disponen de Intérpretes Jurados con nombramiento del MAEC en 2008 son las siguientes: alemán, árabe, bielorruso, búlgaro, catalán, checo, chino, coreano, croata, danés, eslovaco, esloveno, finés, francés, gallego, griego, hebreo, húngaro, inglés, italiano, japonés, latín, lituano, macedonio, neerlandés, noruego, persa, polaco, portugués, rumano, ruso, serbio, sueco y ucraniano.

[7] Véase el *BOE* de 16 de junio de 2008, *Resolución de 27 de mayo de 2008 de la Subsecretaría, sobre la convocatoria de exámenes de Intérpretes Jurados*; http://boe.es/boe/dias/2008/06/16/pdfs/A27332-27334.pdf.

el candidato debe poseer "la nacionalidad española o la de cualquier otro Estado miembro del Espacio Económico Europeo". Este requisito es una novedad en 2008, ya que hasta entonces sólo podían presentarse al examen quienes ya estuvieran en posesión de la nacionalidad española y no de otra, ni siquiera de países de la Unión Europea.

La segunda fuente de información en la que se fundamenta el presente trabajo es la elaboración, envío, recepción y ulterior estudio de una encuesta a los TIJ de polaco con nombramiento oficial que ejercen en España. Es preciso adelantar que el envío de las encuestas se ha llevado a cabo en el mes de diciembre de 2008 y la fecha tope de admisión de respuestas finalizó el día 25 de enero de 2009.

Lenguas y traductores

De la *Lista* oficial de traductores jurados se extrae información de gran interés. En primer lugar se observa que 34 lenguas del mundo (véase la figura 1[8]) disponen de traductores con nombramiento del MAEC. Aunque este limitado número de lenguas pueda causar extrañeza en comparación con la cantidad de las existentes, lo cierto es que se hallan representadas las que más afectan a la sociedad y a la economía españolas.

[8] La figura 1 muestra el desglose de todas las lenguas con el correspondiente número de traductores. a pesar de aparecer marcadas con cero, los traductores del alemán, francés, inglés, italiano y portugués, se encuentran desglosados en la figura 2 a fin de facilitar el uso de las gráficas.

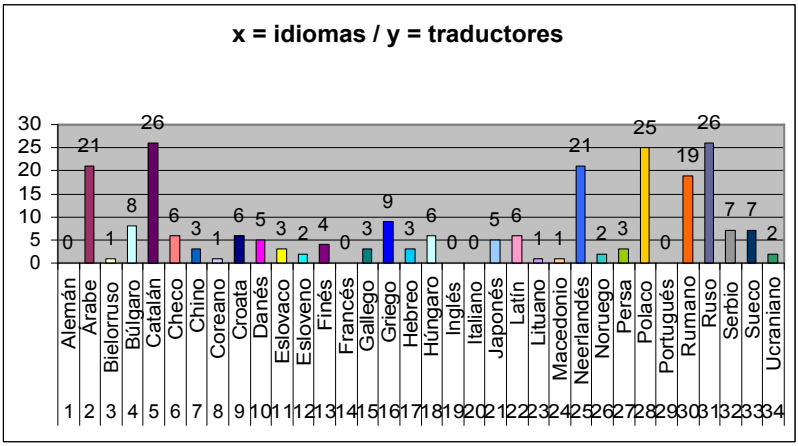


Fig. 1. Lenguas con traductores jurados en España.

De acuerdo con la *Lista*, a fecha de 31 diciembre de 2008 en España ejerce un total de 2169 intérpretes jurados, cifra que ha resultado de imposible comparación con el número de traductores de otros países de nuestro entorno[9].

Obviamente, desde una perspectiva económica y considerando las relaciones que tradicionalmente ha venido manteniendo España con otros países, sobresalen el inglés, francés, alemán y ruso, entre otras. En cuanto a las razones sociales son de interés todas aquellas lenguas propias de inmigrantes procedentes de países desarrollados, como Holanda, Inglaterra, Alemania, Italia, etc., debido a la gran cantidad de población de estos países asentada permanentemente en España, así como también cuentan las lenguas de los inmigrados por razones económicas de los últimos diez o quince años; entre ellos se hallan ciudadanos arribados de países árabes, cuya lengua, a pesar de las variedades regionales, cubre una enorme extensión geográfica, chinos y, en general, también de países que en su día fueron satélites del antiguo bloque socialista: rusos, rumanos, polacos, etc.

[9] Este dato queda pendiente de estudio para una segunda encuesta.

En la figura 2, complementaria a la primera gráfica, se muestran las cinco lenguas con mayor número de traductores jurados, precisamente con más de 40. De entre ellas destaca el inglés, con 1140 traductores, cifra que dobla a la segunda lengua, el francés, con 430; con 250 se encuentra el alemán, el italiano con 68 y, tal vez por su proximidad a la vez que la presencia de trabajadores lusitanos e inmigrantes brasileños, sorprenden los 41 de portugués, a quienes puede hallárseles también una justificación por el fuerte aumento del intercambio comercial de los últimos años entre Portugal y España.

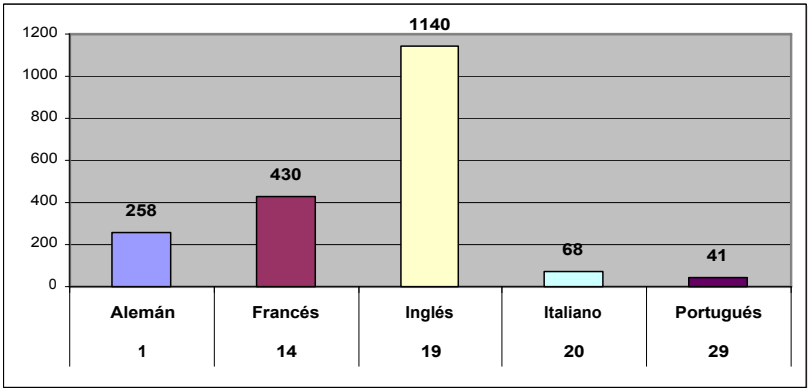


Fig. 2. Lenguas con más de cuarenta traductores jurados.

Las lenguas para las que ejercen traductores jurados en España pueden agruparse también de acuerdo a sus respectivas procedencias. Así pues, incluyendo el latín, veintiocho de las treinta y cuatro lenguas se hablan en territorios de la geografía europea; cuatro proceden de Asia (chino, coreano, japonés y persa), mientras que de Oriente Próximo cuentan el hebreo y el árabe. Esta última lengua, el árabe, también es ampliamente utilizada en otro continente, África, de igual manera que el español o el inglés lo son en América. Evidentemente, no puede establecerse una reciprocidad exhaustiva entre lenguas y continentes o estados; en algunos casos sí es pertinente, como sucede con el japonés, el danés o el noruego, dado que cada una de ellas se

utiliza en sus respectivos países, mientras que en otros casos la lengua se extiende por diferentes países o continentes, como sucede con el inglés, el árabe, el alemán, el español, o por una zona restringida del mismo, como el catalán.

Por otra parte, no se da una distinción dialectal entre los traductores de una misma lengua. Un traductor jurado de inglés, de árabe o de chino no lo es de alguna de las variedades específicas de esas lenguas, sino *in toto*. Además, aunque tal vez se deba a la escasez de relaciones económicas y a falta de una inmigración notoria, despierta interés que no haya traductores de lenguas relativamente próximas, como por ejemplo, del turco, del albanés, que, dicho sea de paso, también son lenguas que pisan suelo europeo.

Hay traductores jurados de 12 lenguas extendidas en los quince países de la Unión Europea (UE) anterior a 2004[10]. Asimismo, con la ampliación en 2004 los traductores de las lenguas habladas oficialmente en la UE pasaron a ser 17[11]. Finalmente, Bulgaria y Rumanía se incorporaron en 2007, con lo que aumentaron en número de dos los idiomas oficiales de la UE, que disponen de representación en el ejercicio profesional de la traducción jurada en España. Por otra parte, no puede establecerse una relación categórica entre traductores de una determinada lengua y pertenencia a la UE del país donde se habla la misma lengua. Obviamente, hay traductores jurados de ruso sin que Rusia pertenezca a la UE, aunque sí a Europa, del mismo modo que también había traductores de polaco o de rumano antes de 2004 y 2007 respectivamente.

---

[10] Los países de la Europa de los 15 son: Alemania, Austria, Bélgica, Dinamarca, España, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, Irlanda, Italia, Luxemburgo, Portugal, Reino Unido y Suecia. Las lenguas habladas en estos países que disponen de traductores jurados son: alemán, catalán, danés, finés, francés, gallego, griego, inglés, italiano, neerlandés, portugués y sueco.

[11] En el año 2004 ingresaron en la Unión Europea los siguientes países: Chipre, Eslovaquia, Eslovenia, Estonia, Hungría, Letonia, Lituania, Malta, Polonia y la República Checa.

La figura 3 muestra el número de TIJ de lenguas habladas en países de la Europa del Este antes del desmembramiento de la antigua URSS; algunos de estos países hoy forman parte de la UE. Llama especialmente la atención la gran distancia existente entre el número de traductores del ruso, polaco y rumano en comparación con el resto de las lenguas; posiblemente esta diferencia se deba al elevado número de inmigrantes asentados en suelo español procedentes de esos tres países. Se da también una coincidencia más: Rusia, Polonia y Rumanía son los países del antiguo bloque socialista con mayor población, por lo que, en teoría, tras la apertura de fronteras, tanto para personas como para empresas, y, en su caso, el ingreso en la UE, precisamente de allí procederá el mayor porcentaje de inmigrantes, que posteriormente se convierten en usuarios de los servicios de traducción[12].

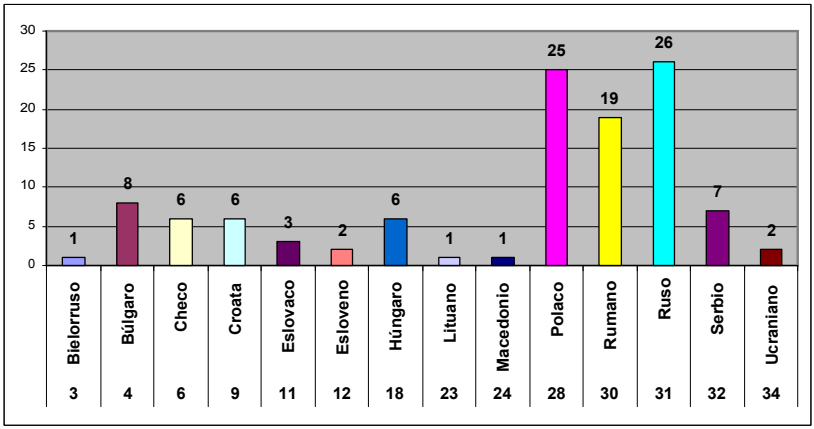


Fig. 3. Antigua órbita socialista.

[12] Para calibrar el ajuste de esta información es preciso revisar la periodicidad, las cuotas y razones de entrada de inmigrantes de estos tres países, así como su imbricación social y empresarial, cuestiones que están lejos del interés esencial del presente estudio.

Aún así, aunque no son objeto de este estudio, cabe señalar las peculiaridades que se dan en relación con algunas lenguas europeas, ya sean habladas en países de la Unión como en otros. En primer lugar se halla el latín, con sus propias peculiaridades: es lengua oficial, compartida con el italiano, de un estado extra-comunitario a la UE a la vez que inscrito en otro país miembro, con presencia de TIJ con nombramiento del Ministerio español. Llaman la atención también los casos del estonio y el letón, lenguas habladas en dos países hoy integrados en la UE, pero carentes de TIJ en España, igual que el maltés, aunque este último comparte idioma oficial con el inglés. Sin embargo, en franco contraste se hallan el noruego, el serbio, el croata, el macedonio o el ucraniano, idiomas de los que sí hay TIJ sin que sus respectivos países formen parte de la UE.

La encuesta

De acuerdo con la versión de la *Lista* de diciembre de 2008 hay un total de 25 traductores jurados de polaco acreditados en España. a todos ellos se les ha remitido por vía electrónica una encuesta para recabar información sobre su ejercicio profesional en materia de traducción jurada, así como una carta explicativa. Ese conjunto de 25 traductores es, precisamente, el objetivo del presente estudio de campo, siendo, por tanto, el universo total al que se dirige el formulario de la encuesta y de él se extraen las conclusiones.

El día 17 de diciembre de 2008 fue enviada la encuesta a los 25 traductores de polaco solicitándoles la devolución de la misma una vez cumplimentada; del universo máximo de 25 posibles informantes han cumplimentado y devuelto la encuesta 13 traductores; otros tres se han negado a rellenarla y, finalmente, no han respondido positiva ni negativamente 9. Esto lleva determinar que la tasa de respuesta es un 64% del universo total de los posibles informantes y se ha abstenido de responder un 36%. De las respuestas recibidas se deduce

que un 81,25% ha contestado positivamente[13], esto es, rellenando la encuesta, y un 18,75% ha realizado el acuse de recibo de la misma, aunque negándose a completarla. En relación con este último caso, no pueden establecerse claramente las razones definitivas por las que los informantes prefieren no responder a la encuesta; en un caso se aduce que muchas preguntas "parecen demasiado personales" y en las otras dos ocasiones no se aduce ningún tipo de justificación: "no voy a contestar" y "no deseo rellenar la encuesta". Obviamente, a falta de datos no puede especularse sobre las razones que han llevado a los 12 TIJ a abstenerse de contestar, ya sea positiva como o negativamente.

Por otra parte, la circunstancia de que la encuesta haya sido enviada y recibida por vía electrónica supone que fácilmente pueda identificarse a su autor. Es necesario, sin embargo, subrayar que el tratamiento de la información contenida en la misma se basa plenamente en el anonimato, dotando a cada respuesta de un número aleatorio, que ha servido de base para el procesamiento de toda la información.

Con estos antecedentes puede extraerse una primera conclusión: el nivel de respuesta ha sido elevadísimo, a sabiendas de que no se ofrece nada a cambio, excepto recibir información sobre los resultados del presente estudio, circunstancia que subraya el interés de los propios traductores por conocer detalles sobre su propia situación como colectivo.

Traductores

La *Lista* también proporciona datos relativos al modo de acceso en que el traductor jurado ha recibido su nombramiento. Allí se indican las tres vías distintas por las que un traductor jurado ha podido

[13] Se entiende aquí por "respuesta positiva" a aquella encuesta que ha sido devuelta una vez cumplimentada. Se trata de una "respuesta negativa" cuando el destinatario se abstiene de rellenar la encuesta. y "sin respuesta" agrupa aquellos casos en que, tras ser enviada, no ha habido respuesta de ningún tipo a la encuesta.

acceder a su nombramiento. Una de ellas consiste en la realización y superación del examen anual que convoca el MAEC; esta vía de acceso aparece designada con la clave E. La segunda vía (clave L) se adjudica a aquellos TIJ que han accedido al nombramiento por haber estudiado la licenciatura en Traducción e Interpretación. Finalmente, la tercera vía (clave D) señala los nombramientos por reconocimiento profesional en la Unión Europea.

Tal y como muestra la figura 4, de los 25 traductores jurados de polaco un total de 21 han superado el examen anual (84%), 4 han recibido el nombramiento por reconocimiento profesional en la Unión Europea (16%) y ninguno por cursar la licenciatura en Traducción e Interpretación.

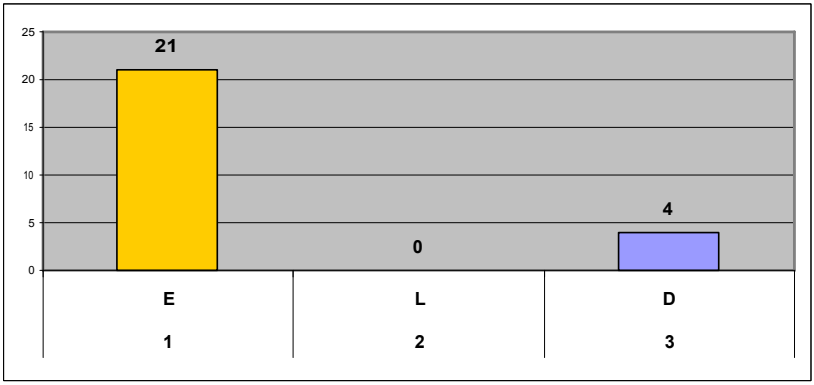


Fig. 4. Vías de acceso al nombramiento de TIJ de polaco.

Por otra parte, vale la pena discriminar las fechas en que los 25 TIJ de polaco accedieron a sus respectivos nombramientos. Aunque el primer traductor lo obtuvo en 1980, no consta ninguno de 1981 y 1982. En 1983 obtiene el nombramiento otro más y es preciso esperar diez años sin nuevos TIJ, hasta 1993, en que vuelve a haber; entonces, aparece uno y dos más al año siguiente, en 1994. En 1995 y 1996 hay nuevos nombramientos, repartidos a uno por año, y no vuelve a haber hasta 1999, en que aparece uno más. Los años 2000

y 2001 carecen de nuevos nombramientos; en 2002 hay dos y ninguno en 2003. Desde entonces hasta 2008 todos los años ha habido nuevos nombramientos: uno en 2004, cuatro en 2005, tres en 2006, seis en 2007 y el último en 2008. Así pues, en los 24 años que median entre 1980, (fecha del primer nombramiento) y 2004 hay 17 años sin nombramiento de nuevos TIJ de polaco y los años en que hay, van goteando a razón de uno o dos, como máximo, por año. Es a partir de 2005 y hasta 2008 cuando surge un verdadero interés, ya que en esos años correlativos son nombrados 4, 3, 6 y 1 TIJ respectivamente.

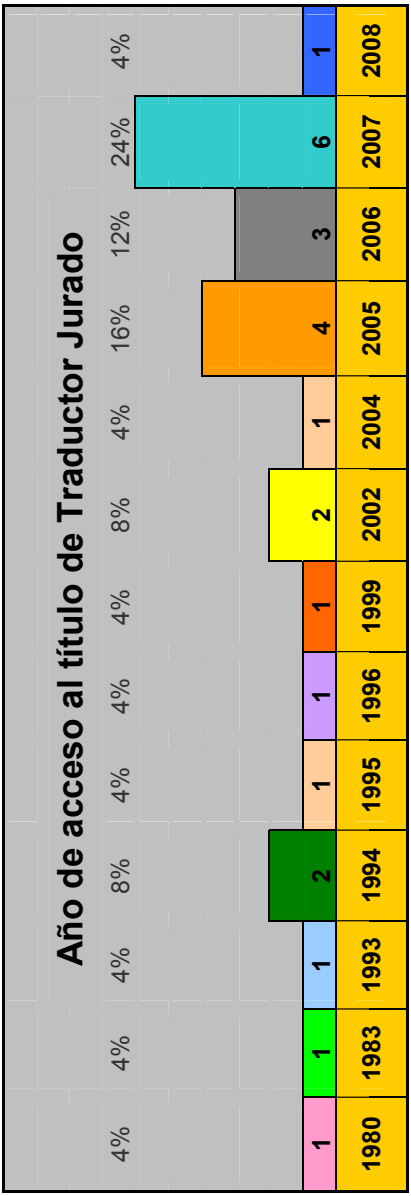


Fig. 5. Fechas de acceso al nombramiento oficial de TIJ.

Los diez años que van de 1984 a 1993, caracterizados por una ausencia total de nuevos traductores de polaco, y el exiguo incremento entre 1997 y 2004 contrastan con los años más prolíficos, 2005 a 2007, en que reciben sus respectivos nombramientos un 50% del total de traductores jurados de polaco hasta 2008.

Por otra parte, en la *Lista* se citan los lugares de residencia de los TIJ de polaco con nombramiento y, a no ser que alguno se haya mudado de domicilio sin comunicarlo al MAEC para su corrección, ese es el domicilio que se considera oficial y a efectos del presente trabajo.

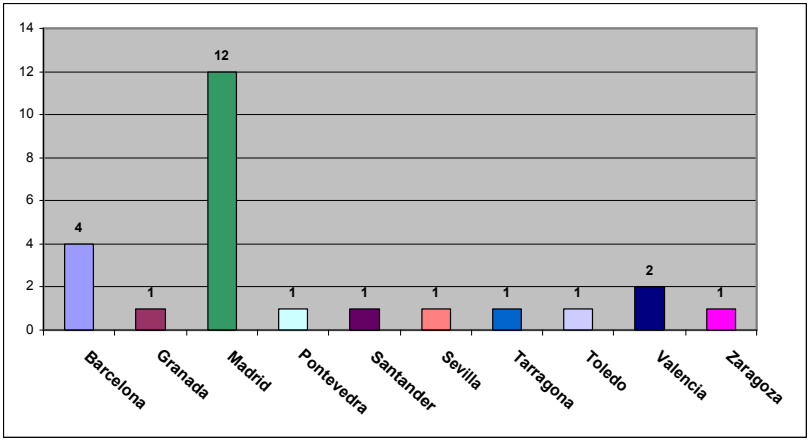


Fig. 6. Distribución geográfica de los TIJ.

La distribución geográfica de traductores por el territorio español se observa en las figuras 6 y 7. Del conjunto de las 17 Comunidades y dos Ciudades Autónomas del Estado Español, sólo 8 de las primeras, un 47,05%, cuentan con traductores jurados de polaco. Esta cifra, que aparenta ser alta, se ve mejor ajustada al manifestarse que de las 52 provincias españolas sólo en 10 de ellas, un 19,23%, residen TIJ de polaco. y lo que aún llama más la atención, si bien la norma es que las provincias con traductor suelan contar con uno o dos, destacan considerablemente Barcelona, con 4, y sobre todo Madrid, con 12. Por tanto, el 48% de los TIJ se hallan afincados en la provincia de

Madrid, el 16% en Barcelona y el restante 36% se distribuye a razón de uno por provincia con traductor, excepto el caso de Valencia, que cuenta con dos. Véase el siguiente mapa con el reparto provincial.

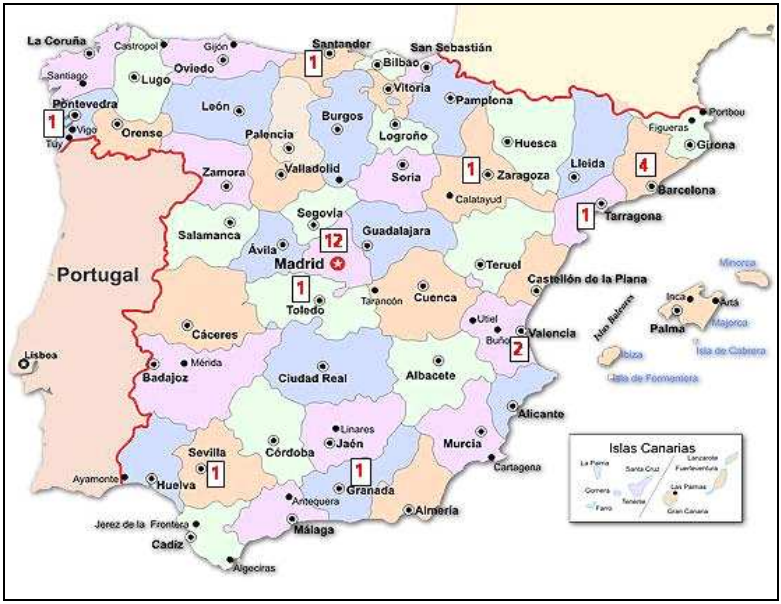


Fig. 7. Mapa de la distribución geográfica de los TIJ.

A pesar de lo dicho, puede matizarse la anterior información al contemplarse que, por ejemplo, 9 de los 12 traductores de la provincia de Madrid viven en la capital (aquí es coincidente la capitalidad del Estado y de la provincia) y tres, en otras localidades. En la provincia de Barcelona sucede algo semejante; tres de los cuatro traductores constan como residentes en la capital de la provincia. Por su parte, los dos traductores de Valencia residen también en esa ciudad. y del resto la casuística es la siguiente: cinco son residentes en las capitales de sus respectivas provincias y dos en otras de sus localidades. Se deduce, por tanto, que el traductor jurado tiende a vivir sobre todo en zonas fundamentalmente urbanas (un 76%), mientras que 6 (un

24%) lo hacen en localidades que no ejercen como capitales, aunque es necesario precisar que algunas de estas últimas localidades, como Alcalá de Henares, superan con creces el censo de varias de las capitales de provincia con TIJ de polaco citadas.

Perfil de la encuesta

La encuesta enviada se caracteriza por ser generalista; esto es, ha sido redactada para extraer datos de un estrato específico, el ámbito sociolaboral básico del informante, sin pretender obtener información de contenido personal o ciertamente delicada. Es una encuesta dirigida al total de posibles informantes, con lo que el nivel de fiabilidad se le supone muy aceptable. Es una encuesta directa, con preguntas dirigidas hacia objetivos específicos y no para comprobar la veracidad de otras respuestas. Se trata, por tanto, de esbozar una primera vista panorámica del profesional de la TIJ de la lengua polaca asentado en España. Obviamente, a esta primera encuesta le seguirá otra más específica, centrada en aspectos puramente profesionales, que se llevará a cabo en un futuro próximo, donde se enfocarán cuestiones específicas de la praxis profesional.

La presente encuesta consta de cinco secciones (A-E), de las que las tres primeras y fundamentales contienen 23 de un total de 24 preguntas. En la sección D, con una única pregunta, se le plantea al informante si desea o no recibir información sobre los resultados de la presente encuesta. Finalmente, en la sección E de "Observaciones", el informante tiene la posibilidad de expresar voluntariamente sus inquietudes sobre la práctica de su profesión o la propia encuesta.

Generalmente en el manejo estadístico no es procedente establecer la relación entre informantes y encuestas respondidas, razón por la que aquí también se citarán los porcentajes, la comparativa o el resultado numérico en un sentido u otro. Siempre se ha evitado citar al informante, aunque a veces se puedan establecer correlatos y comparaciones. Como queda dicho, a fin de proteger su identidad, cada

uno de los encuestados ha recibido un número por el que se le ha identificado en el manejo estadístico de la información.

Del estudio de los resultados de la encuesta se extraen significativas conclusiones; aunque no se trata de aducir la totalidad, sí se exponen las esenciales, capaces de esbozar la figura del TIJ como colectivo. La primera de ellas, en puridad más fuera que dentro de la encuesta, certifica el enorme interés que se ha despertado entre los TIJ de polaco el deseo por conocer la condición de su ejercicio profesional como conjunto, como colectivo; el elevado porcentaje de respuestas da muestras de ello: del universo de 25 TIJ de polaco en España 13 de las 16 respuestas recibidas son positivas y 3 negativas. Esto es, en el peor de los casos el 52% del universo ha contestado, una cifra elevadísima, si se compara con otros estudios semejantes, que certifica la valía de los datos. No se trata aquí de encuestar a un número representativo de un grupo social y, de ahí, extrapolar y generalizar las conclusiones a la totalidad del colectivo, sino que la encuesta ha sido lanzada al universo del grupo y el nivel de respuesta alcanza el 52%, porcentaje considerado muy bien representativo del colectivo de TIJ de polaco.

La primera de las preguntas de la sección a invita al informante a seleccionar su nacionalidad de origen, española u otra sin especificar, de donde se desprende que sólo el autor (o autora) de una de las respuestas es originariamente español (o española), frente a 12 que no lo son. Esta primera apreciación debe contemplarse al compás de la segunda pregunta, fecha de adquisición de la nacionalidad española, donde 5 de las 12 respuestas indican el año en que la obtuvieron y 7 se abstienen de contestar. Esta abstención puede obedecer a tres razones; la primera es personal: no desean comunicar cuándo adquirieron la nueva nacionalidad; la segunda y la tercera razones son técnicas: se ven imposibilitados de ofrecer una respuesta ya que, o bien se hallan en proceso de adquisición de la nacionalidad española, o no la necesitan para ejercer en España como TIJ de polaco[14].

---

[14] Véase BOE de 16 de junio de 2008, *Resolución de 27 de mayo de 2008 de la Subsecretaría, sobre la convocatoria de exámenes de Intérpretes Jurados*; http://boe.es/boe/dias/2008/06/16/pdfs/A27332.pdf.

La tercera pregunta invita al traductor a informar sobre su edad y para ello se han establecido diferentes bandas entre las que se debe marcar[15]. Predominan los traductores cuya edad se halla comprendida entre los 31 y 40 años, aunque con más precisión podría ajustarse entre los 31 y 35; un informante se sitúa en la banda 26-30; dos en 36-40 y otros dos en 56-60 y, finalmente, tres en 51-55. Por lo tanto, la edad del 61'5% de los TIJ se halla comprendida entre los 26 y 40 años; y un 38'4 % se encuentra entre 51 y 60 años. Podría haber TIJ con edad comprendida en la franja 21-25, especialmente entre 23 y 25 años, pero tampoco se da el caso, quizás debido a que la conclusión de los estudios se halla demasiado reciente y no se ha dispuesto del tiempo necesario para instalarse en España, presentar la documentación en el Ministerio de Educación Política Social y Deporte de España y esperar el excesivo y dilatado plazo para la homologación del título extranjero a uno español; y esto siempre y cuando el candidato no se vea obligado a realizar y superar exámenes suplementarios en una universidad española a fin de completar las materias consideradas faltantes para la homologación. Esta circunstancia prolongaría aún más la fecha de presentación al examen de TIJ y, por tanto, la consecución del nombramiento ministerial de Intérprete Jurado.

Por otra parte, parece normal que el 38'4 % de los TIJ posean entre 31 y 35 años. Son jóvenes, se han formado y han dispuesto del tiempo necesario para completar los requisitos y cubrir los plazos para optar a homologaciones y exámenes necesarios previos al examen oficial de Intérpretes Jurados del MAEC. Sin embargo, despierta muchísima atención la circunstancia de que no haya TIJ con edad comprendida entre 41 y 50 años y, sin embargo, sí de entre 51 y 60. Tal vez pueda encontrarse algún atisbo de explicación si se cruzan estos datos con los del ascenso o descenso de la inmigración polaca en España, las fechas del establecimiento de la democracia en Polonia, el ingreso en la Unión Europea o la presencia de programas específicos para estu-

[15] La edad se debe aducir de acuerdo a las siguiente bandas de años: 18-20, 21--25, 26-30, 31-35, 36-40, 41-45, 46-50, 51-55, 56-60, 61-65, 66-70 y 71-más.

diantes universitarios (Erasmus, Sócrates, etc.) destinados a fomentar intercambios que terminan afectando a todos los planos sociales.

Finalmente, el punto de vista del TIJ sobre el grado de su propia integración en el entorno social español es el objetivo de la última pregunta de la sección A.[16] Es significativo que de un total de 13 repuestas obtenidas nadie se encuentra desintegrado socialmente; 8 (61'5%) informantes aducen encontrarse integrados en la sociedad española, un encuestado (7'6%) se halla escasamente integrado y 4 (30'7%) se consideran plenamente integrados. No obstante, este último dato debe contemplarse a la luz de la información de uno de los informantes, que indicó poseer nacionalidad española de origen.

De la sección a se extrae un primer perfil general del TIJ de polaco: es un extranjero que ha obtenido la nacionalidad española o, tal vez, se halle en fase de obtención, con una edad comprendida predominantemente entre 31 y 40 años, integrado y de camino hacia la plena integración en su entorno social.

La sección B comienza preguntando si el TIJ ha realizado o no estudios universitarios. Como se preveía para la mayoría de los casos, la respuesta es afirmativa en todos ellos, por ser un requisito indispensable para poder presentarse al examen del MAEC. No obstante, no se ha querido discriminar entre si el título ha sido homologado en España o no[17]. La segunda pregunta de esta sección indica la procedencia formativa de los TIJ. Ninguno de los informantes ha realizado una licenciatura en Traducción e Interpretación, aunque en un caso se aduce disponer de la diplomatura en esa misma materia. Tal vez la relativa juventud de la carrera en el sistema educativo español y, acaso, también en el polaco, refleje la ausencia de TIJ procedentes del entorno formativo natural que les corresponde. Aún así, en la tercera pregunta, a la que todos los informantes responden, se constata que

[16] La pregunta se halla formulada así: "¿Se considera integrado en su entorno social español?". Las posibles respuestas son: "No integrado, Escasamente integrado, Integrado y Plenamente integrado".

[17] Con la pregunta también se procuraba discriminar entre universitarios y aquellos titulados procedentes de estudios equivalentes a los universitarios.

los TIJ poseen títulos de licenciaturas generalmente relacionadas con el ámbito de las lenguas (11 informantes; el 84’6%), especialmente las románicas e, incluso en cuatro casos (el 30’7%) son doblemente titulados (véase la figura 8). De estos cuatro últimos en una ocasión se trata de la licenciatura en Filología Francesa compartida con la de Humanidades; en otro Derecho se empareja con el título de diplomado en Traducción e Interpretación; un tercer informante es licenciado en Filología Hispánica a la vez que en Psicología y, finalmente, el cuarto aduce poseer la licenciatura en Filología (posiblemente Hispánica) a la vez que la de Pedagogía. Sin embargo, la nota más sobresaliente la dan los 9 o, tal vez, 10 (si se cuenta con el licenciado en Filología) informantes titulados en Filología Hispánica (69’2% ó 76’9%). Por el contrario, llama significativamente la atención la ausencia de TIJ con los estudios de Filología Eslava, especialmente los de nacionalidad española de origen.

Formación de los TIJ			
Diplomatura	Traducción e Interpretación		1
Licenciatura	Derecho		2
	Pedagogía		1
	Psicología		1
	Humanidades		1
	Filología		1
		Francesa	1
		Hispánica	9

Fig. 8. Formación de los Traductores e Intérpretes Jurados de polaco.

A juzgar por las respuestas obtenidas son más los datos que se consiguen sobre la formación de los encuestados; además del conocimiento de otras lenguas o de cursos de especialización en la enseñanza de lenguas extranjeras, destaca el interés de cinco informantes (el 38’4%; uno de los 13 no se abstiene de responder a esta pregunta) por concluir los estudios de doctorado, ya que se hallan en pleno proceso de realización.

Por tanto, el perfil del TIJ de polaco correspondiente a esta sección de la encuesta esbozaría un profesional bien o muy bien formado con una o dos licenciaturas, no doctor, pero posiblemente encaminado a serlo y con una edad comprendida entre los 26 y 35 ó 40 años.

La sección C comienza rastreando el grado de integración en el mercado laboral español del TIJ de polaco, de donde se desglosa que, mientras ninguno de los 13 informantes se considera desintegrado, dos (15'38%) se ven escasamente integrados, 5 (38'46%) se sienten integrados y otros 5 (38'46%), totalmente integrados.

Por otra parte, de acuerdo con las respuestas a la segunda pregunta, un total de 3 (23'08%) TIJ se considera "trabajador ocasional", 10 informantes se declaran "trabajador habitual por cuenta propia" (76'92%) y ninguno estima ser "trabajador habitual para una agencia". a la tercera pregunta, también enfocada sobre la actividad profesional del traductor, responden 12 informantes, mientras que uno se abstiene de contestar[18]. De las respuestas obtenidas se concluye que la TIJ es el único medio de subsistencia para 3 de ellos, y otros 9 consideran el ejercicio de esta profesión como un complemento económico a otras actividades, circunstancia que se verifica en la cuarta pregunta[19], a la que se abstienen de contestar 2 informantes (15'38%) y donde 6 de ellos (46'15%) consideran que la TIJ sí es un complemento económico a otra profesión, mientras que 5 (38'46%) responden negativamente.

En la siguiente tabla se enuncia qué tipos de traducción jurada realizan los informantes[20]. Para ello han sido seleccionadas cinco materias, a las que se añade un campo más de "otras" para aquellas que no se vean contempladas en esa distribución básica; como cada

---

[18] La pregunta aparece así formulada en la encuesta: "¿Es la traducción jurada su único medio de subsistencia?".

[19] La formulación de la pregunta fue: "¿Es la traducción jurada un complemento económico a otra profesión?".

[20] La pregunta ha sido formulada de la siguiente manera: "Tipo de traducción jurada profesional que realiza: [marque con una cruz el valor que considere para cada caso, teniendo en cuenta que el 5 es el máximo]".

materia debe recibir una puntuación entre 1 y 5, de ahí se extrae la media de cada una de ellas así como de las materias más traducidas. Finalmente, a fin de establecer los cálculos es preciso señalar que 12 de los 13 informantes han respondido a esta pregunta y uno se ha abstenido de contestar.

	Materias	Puntuación total	Media sobre 12	Media sobre 13	% de traducción
1	**administrativas**	40/60-65	3’33	3’07	11’11
2	**económicas**	29/60-65	2’41	2,23	8’05
3	**empresariales**	39/60-65	3,25	3’00	10’83
4	**jurídicas**	52/60-65	4’33	4’00	14’44
5	**literarias**	8/60-65	0’66	0’61	2,22
6	**otras:**	17/60-65	1’41	1’30	4’72

Fig. 9. Materias objeto de traducción jurada.

Es digno de destacar la gran cantidad de puntuación recibida por las traducciones jurídicas, que ocupan el primer puesto en cuanto a cantidad; en segundo lugar aparecen las traducciones administrativas, seguidas muy de cerca por las empresariales, que ocupan el segundo y tercer puestos respectivamente. Las traducciones económicas ocupan el cuarto puesto, el cajón de sastre de “otras” se coloca en quinta posición y, finalmente, las traducciones literarias van en último lugar. La alta frecuencia de traducciones jurídicas tal vez tenga que ligarse a las de contenido empresarial y económicas, que también son considerables en número, dada la fuerte imbricación existente entre unas y otras a consecuencia del incremento de las relaciones comerciales y empresariales en los últimos años, aunque no pueden descartarse las derivadas de convenios entre los dos países. Por su parte las administrativas tal vez se puedan vincular a las necesidades de

individuos en particular necesitados de traducciones de documentos, expedientes, etc.

Por otra parte, la sexta cuestión de la sección C pregunta si el informante es formador o profesor en materia de traducción, a lo que 10 de los encuestados responden negativamente, dos positivamente y uno más aduce que lo fue en el pasado.

A pesar de que se ha intentado hacer de manera delicada, con la siguiente pregunta se pretende apreciar el volumen aproximado de ingresos anuales que recibe un TIJ en el ejercicio de esta profesión. Para establecer una medida se ha tomado como patrón "Medio", aunque nunca indicativo del mínimo de supervivencia, la cantidad de 200€ mensuales, montante aproximado que cuesta recibir el alta como profesional autónomo en España[21], pero muy lejos, evidentemente, tanto del mínimo necesario para mantenerse en España hoy día como del salario mínimo inter-profesional. El paso inmediato inferior, "medio-bajo" supondría la división por dos de dicha cantidad, que, a su vez dividida de nuevo por el mismo divisor, resultaría la posición de "bajo". Por el contrario, "medio-alto" se establecería multiplicando por dos los 200€ del patrón "Medio", que con este valor multiplicador resultaría "alto" y, ulteriormente, "muy alto" tras doblar de nuevo el multiplicando.

Aunque hay tres informantes que prefieren no contestar a esta pregunta, sorprende la puntuación que aduce el resto. Nadie se sitúa en la posición "bajo" del baremo; esto significa que todos los TIJ realizan de media por mes algún trabajo de traducción, ya sean más o menos extensos o en cantidad. En dos ocasiones los autores de la encuesta se ubican en un nivel de ingresos "medio-bajo" y una sola vez en "Medio". Por el contrario, 5 se acomodan en medio-alto, mientras que un informante se instala en "alto" y otro más en "muy alto". El 50% de los informantes que han respondido a esta pregunta (el 38'46% si se consideran las tres encuestas cuyos autores se han

[21] El baremo de ingresos establecido en la pregunta es el siguiente: "bajo", "medio-bajo", "Medio (+/- 200€ mes)", medio-alto, "alto", "muy alto".

abstenido de contestar a esta pregunta) se sitúan en la posición medio-alto, circunstancia que, dado el baremo, no implica el cobro de una cuantía suficiente para sustentarse en exclusividad con el trabajo que proporciona esta profesión, pero sí establece la suficiente distinción entre unos y otros encuestados. Estos datos pueden cotejarse con los de la tercera y cuarta preguntas de esta misma sección, donde de manera generalizada los informantes confiesan la necesidad de simultanear la traducción con otra profesión.

En la octava parte de esta sección C se pregunta al encuestado si, en el caso de trabajar para una agencia, es ella la que le publicita. Cuatro de los trece informantes prefieren no responder; en siete ocasiones la respuesta es afirmativa y, por el contrario, es negativa en dos. Todo apunta a que, a pesar de que el TIJ trabaja por cuenta propia, en gran medida lo hacen para una agencia que les proporciona los trabajos a traducir y de alguna manera les hace publicidad.

En la línea de la anterior pregunta se dirige la siguiente, que explora los modos en que el propio TIJ se publicita individualmente. Se ofrecen tres casillas para posibles respuestas y, aunque en los 13 informantes hay alguna diferencia en cuanto al número de las expresadas, casi todos coinciden en las mismas: la *Lista* de Traductores Jurados del MAEC, internet y el consulado de Polonia; además también se recurre a las páginas amarillas y a contactos con círculos de polacos residentes en España.

Las preguntas 10 y 11 son complementarias, ya que a través de ellas se deduce por qué vía suelen recibir y enviar los trabajos los TIJ, ya colaboren con una agencia de traducción o sean independientes. Tanto en recepciones como en envíos la palma se la lleva el e-mail (con 11 puntos para recepción y otros tantos para envío) y esto es de extrañar en la segunda de las posibilidades; un texto o su imagen pueden recibirse por vía electrónica para su ulterior traducción, pero el valor de esta última, cuando es jurada, va implícito en el documento físico, por lo que la expedición debe realizarse por otra vía: correo postal, agencias de mensajería y paquetería, personalmente, etc. El correo postal aparece en segundo lugar en frecuencia de uso para recepción y envío de trabajos (con 6 y 8 puntos respectivamente). Las

cifras casan ya que hay menos recepciones de trabajos por correo postal que envíos; circunstancia que acredita la necesidad de remitir al destinatario el "original" del documento traducido y sellado; este hecho vuelve a atestiguarse con la alta puntuación obtenida por el campo "personalmente" en la recepción y envío de documentos cuando se trabaja de manera individual (10 puntos), en contraste con la baja puntuación que ha obtenido ese mismo campo cuando se trata de colaboradores con agencias. Finalmente, una vía más, entre otras, para recibir y enviar trabajos, aunque minoritaria por su evidente menor explotación, es el fax.

De aquí puede esbozarse que el *modus operandi* es distinto si el TIJ trabaja para una agencia o individualmente. En el primero de los casos parece que recibe los trabajos por vía electrónica o por fax a fin de disponer de ellos rápidamente, mientras que suelen remitirse las traducciones por correo postal, personalmente o, por ejemplo, mediante los servicios de una agencia de paquetería. De este modo la agencia conservaría y custodiaría el original (a no ser que fuera necesaria su consulta directa) mientras es traducido. En el segundo de los casos, cuando el TIJ trabaja independientemente, la vía del e-mail continúa utilizándose muy vivamente (con 11 puntos), pero muy de cerca le siguen el correo postal y la recepción y devolución personal, que delatan la necesidad de una vía segura de entrega de los originales y sus traducciones.

Las preguntas 12 y 13 de la sección C son correlativas y van vinculadas. En la primera de ellas se parte de la condición a la que ya había dado respuesta en las dos primeras preguntas de la sección A; tras la condicional se pretende averiguar si el TIJ trabaja para organismos públicos o empresas de su país de origen. Ya se ha visto que uno de los trece informantes aduce disponer de nacionalidad española de origen, por lo que su respuesta, en este caso, resulta improcedente al ser descartado en la propia formulación de las preguntas 12 ("si ha adquirido la nacionalidad española…") y 13[22]. De los 12 informantes

[22] La pregunta 12 se ha formulado así: "Si ha adquirido la nacionalidad española, ¿trabaja o colabora para organismos o empresas de su país de origen?". y la 13: "Y en este caso, ¿son organismos públicos o entidades privadas?".

que declaran poseer una nacionalidad originaria diferente a la española, cinco indican el año en que la obtuvieron y siete se abstienen de dar respuesta. Cinco de estos últimos siete que no contestan tampoco lo hacen en la pregunta 12 de la sección C, mientras que los dos restantes ofrecen respuestas positivas; esto es, manifiestan que, además de haber adquirido la nacionalidad española, realizan trabajos de traducción jurada para entidades de su país (o países) de procedencia. Cuatro TIJ de los cinco que adujeron sus respectivas fechas de adquisición de la nacionalidad española atestiguan que también trabajan para entidades de sus países de origen, mientras que en un caso la respuesta es negativa. En cuanto a la pregunta 13, los cinco que no dieron respuesta a la 12 tampoco lo hacen ahora, y a este número se suma otro más, el informante que, aunque ha adquirido la nacionalidad española y cifra la fecha, se ve imposibilitado de responder por cerrársele esa posibilidad con la respuesta ofrecida en la pregunta 12: esto es, no realiza trabajos para organismos públicos ni privados de su país de origen. Así pues, en tres ocasiones los informantes declaran realizar trabajos de traducción para organismos públicos de su país; un informante más traduce para organismos privados y otros dos trabajan tanto para entidades públicas como privadas; aún teniendo en cuenta los casos de las encuestas cuyos autores se abstienen de contestar, estas circunstancias inducen a pensar que el grado de colaboración de los TIJ con empresas y organismos públicos de Polonia es relativamente alto.

De acuerdo a los resultados de esta sección, el perfil del profesional de la TIJ es una persona integrada o muy integrada en su entorno laboral español, suele trabajar por cuenta propia, aunque la TIJ no es la única fuente de ingresos; los trabajos que realiza suelen ser traducciones de contenido jurídico, administrativo o empresarial; no es docente en materia de traducción, obtiene unos ingresos en el nivel "medio-alto", simultanea el trabajo individual con la colaboración con alguna agencia de traducción, recibe los trabajos por internet, correo o en persona y devuelve las traducciones personalmente o por correo postal; suele trabajar también para organismos de su país, generalmente públicos y, en ocasiones, empresas privadas.

La única pregunta de la sección D inquiere al informante si desea conocer los resultados de la presente encuesta. Mientras en una ocasión de entre trece, en que el autor se abstiene de contestar, una abrumadora mayoría representada por doce respuestas positivas apunta hacia un inusitado interés general por conocer la práctica profesional del TIJ como colectivo, tal vez como colectivo que desea establecerse con el rango profesional que, a todas luces, merece.

Finalmente, en la sección E hay un apartado de "Observaciones", donde se invita al informante a expresar su parecer sobre cuestiones relativas a la práctica profesional del TIJ, como a la propia encuesta. Las 9 respuestas positivas (frente a 4 negativas) indican el interés colectivo por la profesión. Estas observaciones son de enorme interés, ya que destapan muchas de las inquietudes que viven los TIJ. Unas veces surgen dudas sobre la validez de las traducciones realizadas y dónde, sobre la necesidad de que asistan TIJ a las causas judiciales, las tarifas, la ausencia de un Colegio de traductores y de una norma que regule las competencias profesionales, entre otras. Del mismo modo algunos plantean las dudas que les han surgido a la hora de responder a la pregunta 7 de la sección C ("Volumen aproximado de ingresos"), donde, si bien les parece que el baremo presenta una media de ingresos muy baja, también es cierto que complementan lo ganado como TIJ con otras traducciones y el desempeño de otras profesiones u oficios.

Conclusiones

La primera conclusión que se extrae de la información recabada es que el nivel de respuesta a la encuesta ha sido altísimo, el 52% del universo total de posibles informantes, algo inusual en este tipo de consultas. Esta circunstancia posibilita que puedan proyectarse los datos obtenidos al 100% de los encuestados, avalando así la fiabilidad de las conclusiones obtenidas en el presente estudio.

Por otra parte, si bien los parámetros de error habitualmente admitidos en encuestas sobre mayor población y basadas en una selección

de informantes suele ser del +/-2%, en el presente caso el riesgo se limita aún más debido, precisamente, al alto porcentaje de respuestas sobre el universo de encuestados. Quizás no sea exagerado decir que los resultados, que no son otra cosa que la plasmación cuantificada de la información que proporcionan los encuestados, se aproximan fuertemente a la realidad. Aunque, también es preciso contemplar la posibilidad de la presencia de informadores que, por una razón u otra, respondan a alguna o todas las preguntas de manera inadecuada. No obstante, tras tener la posibilidad de negarse a responder, todo apunta a que los informantes han cumplimentado el formulario con prudencia y equilibrio, lo que justifica el deseo generalizado de recibir las conclusiones de este estudio. Evidentemente, siempre surge la duda sobre si alguien ha respondido de manera inapropiada voluntariamente.

Finalmente, el perfil genérico del TIJ de polaco en España responde a los siguientes rasgos: es una mujer extranjera afincada en España, con nacionalidad española o en vías de consecución, con una edad aproximada de entre 31 y 35 años. Vive en ciudades, se halla integrada o plenamente integrada en su entorno social, ha realizado estudios universitarios, se halla bien formada y, tal vez, realiza el doctorado, aunque no es formadora en materia de traducción. Se halla integrada o plenamente integrada en su entorno laboral, realiza traducciones por cuenta propia, aunque también para agencias, y no vive exclusivamente del ejercicio de la traducción jurada; la materia objeto de sus traducciones suele ser la jurídica, administrativa o empresarial con un volumen de ingresos medio-alto. Suele ser usuaria de internet, vía por la que recibe trabajos, aunque los devuelve por correo postal o personalmente. Trabaja también para organismos públicos o, a veces, empresas de su país de origen.

ZROZUMIEĆ ŚWIAT

Maria Falska
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Struktura czasowa w komedii Jaime Saloma *El baúl de los disfraces* (*Kufer z kostiumami*) i jej możliwe źródło inspiracji

Słowa kluczowe: teatr hiszpański, XX wiek, Jaime Salom, struktura czasu dramatycznego.

Abstract:
The subject of the present paper is an analysis of the dramatic time structure in the comedy *El baúl de los disfraces* by Jaime Salom. There are three time levels in the play: the current real time, the real time of the past events and the unreal time where these levels intermingle. The chronological order of the plot world differs from that of the past events occurring at the scenic time. The technique employed by the author exhibits substantial parallels with a work entitled *L'Inconnue d'Arras* by a French playwright Armand Salacrou.
Keywords: Spanish theatre, 20th century, Jaime Salom, dramatic time structure.

Resumen:
El tema del presente análisis versa acerca de la estructura del tiempo escénico en la comedia *El baúl de los disfraces*, de Jaime Salom. En la obra hay tres niveles temporales: real-actual, real-pasado y el tiempo irreal, relacionados de manera intrínseca con el resto de niveles. El orden cronológico del

mundo representado en la obra es diferente al orden de los acontecimientos del pasado representados en el tiempo escénico. Las técnicas utilizadas por el autor tienen una relación evidente con la obra *L'Inconnue d`Arras* del dramaturgo francés Armand Salacrou.

Palabras clave: teatro español del siglo XX, Jaime Salom, estructura del tiempo escénico.

Utwór dramatyczny z istoty swej natury zawiera w sobie potencjalny wymiar czasoprzestrzenny, który w pełni realizuje się w trakcie przedstawienia scenicznego. Czas (podobnie jak i przestrzeń) stanowi jeden z zasadniczych elementów świata dramatycznego.

Współcześni teoretycy teatru (Patrice Pavis, Anne Übersfeld) rozróżniają czas teatralny, sceniczny i dramatyczny. Czas sceniczny to czas bezpośrednio przeżywany przez widza, czas realizującego się spektaklu. Czas dramatyczny (pozasceniczny) obejmuje zdarzeniowość przedstawioną na scenie, a także tę, którą widz/czytelnik rekonstruuje na podstawie danych zawartych w dialogu. Czas teatralny wreszcie, zdefiniowany przez Anne Übersfeld[1], jest „nie tylko pewną cząstką wyrwaną z czasu przeżywanego, ale także czasem przedstawionym, odbiciem diachronii w obrębie fikcji teatralnej; i można by go zdefiniować jako relację między czasem rzeczywistym przedstawienia, przeżywanym przez widza i czasem fikcji".

Analizując struktury narracyjne, Gérard Genette posługuje się terminem anachronii dla określenia „różnych form rozbieżności między porządkiem historii i opowiadającego ją dyskursu" i proponuje „porównanie porządku ustawienia zdarzeń lub jednostek czasowych w dyskursie narracyjnym z porządkiem ich następstwa w obrębie historii przedstawionej"[2].

---

[1] „(…) le temps du théâtre n'est pas seulement une portion arrachée au temps vécu, il est aussi un tems représenté, l'image de la diachronie dans la fiction théâtrale; et l'on pourrait définir le temps théâtral comme le rapport entre le temps réel de la représentation, durée vécue par le spectateur et le temps fictionnel" [Übersfeld, 1981: 239] (wszystkie tłumaczenia na język polski – własne).

[2] „(…) les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit"; „(…) confronter l'ordre de disposition des événements ou segments tem-

Analogicznie do czasu narracyjnego czas dramatyczny posiada podwójną modalność, wyrażającą się w opozycji porządku chronologicznego świata fabuły do porządku jego przedstawienia przez intrygę. Chodzi o to, jak pisze Pavis, „(…) w jaki sposób intryga organizuje – dokonuje wyboru, ustawia – materiał fabuły, jaki proponuje montaż czasowy określonych elementów”[3].

O ile rozbieżność między porządkiem chronologicznym historii i dyskursu w utworze narracyjnym jest zabiegiem artystycznym stosowanym od czasów starożytnych, o tyle porządek czasu zdarzeniowego fabuły w utworze dramatycznym, aż do czasów współczesnych, zasadniczo nie różnił się od porządku jego przywołania w czasie scenicznym.

Pierwsze eksperymenty ze strukturą czasową utworu dramatycznego miały miejsce w latach 30. XX wieku. Wydaje się, że pierwszym dramaturgiem, który wprowadził w swoich utworach modyfikację chronologii, był francuski autor Armand Salacrou. W posłowiu do kolejnego wydania swojego dramatu *L'Inconnue d'Arras* (*Nieznajoma z Arras*) z roku 1967 pisze on, że lektura *Lorda Jima* Josepha Conrada nasunęła mu myśl o wprowadzeniu odmiennego porządku czasowego również w utworze teatralnym, którą to technikę zastosował naprzód w dramacie *Les Frénétiques* w formie prostej retrospekcji, a następnie w sposób bardziej dojrzały w *L'Inconnue d'Arras*, pisanej od 1930 roku[4]. W dalszej części swoich rozważań stwierdza Salacrou, iż posłużył się tą techniką jako pierwszy, wyprzedzając późniejsze eksperymenty kinematograficzne filmowców amerykańskich.

Dramat *L'Inconnue d'Arras* przez nowatorstwo swojej struktury czasowej oddziałał niewątpliwie na współczesną mu twórczość

---

porels dans le dicours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire (…)” [Genette, 1972: 78-79].

[3] „(…) la manière dont l'intrigue organise – choisit et dispose – les matériaux de la fable, comment elle propose un montage temporel de certains éléments” [Pavis, 2002: 350].

[4] „C'est en lisant *Lord Jim* de Conrad, songeant vers 1927 à je ne sais plus quelle pièce, que je me demandai si la chronologie théâtrale ne pourrait pas, elle aussi, être bousculée” [Salacrou, 1968: 190].

dramatyczną, nie tylko francuską. Z nurtu tych francuskich doświadczeń wywodzi się też zapewne technika komedii *El baúl de los disfraces* (*Kufer z kostiumami*) hiszpańskiego dramaturga Jaime Saloma. Lektura tej sztuki nieodparcie sprawia wrażenie, że jej autor znał utwory Salacrou i w jakiś sposób wykorzystał jego doświadczenia dramaturgiczne w konstrukcji czasu. Zanim jednak zajmiemy się bliżej komedią Jaime Saloma, przyjrzyjmy się pokrótce, na czym polega nowatorskie potraktowanie czasu w *L'Inconnue d'Arras*.

Czas sceniczny, w którym rozwija się akcja utworu, odpowiada ułamkom sekundy czasu dramatycznego, jaki upływa między samobójczym strzałem w skroń bohatera, a jego śmiercią. Istnieją trzy poziomy czasowe: aktualny (czas agonii bohatera), spinający klamrą pierwszą i ostatnią scenę sztuki, retrospekcyjny wymiar czasowy przywołujący zdarzenia z przeszłości w sposób niejako przypadkowy, wymykający się porządkowi chronologicznemu oraz czas nierealny, w którym następuje wzajemne przenikanie się poziomów, a postaci współistnieją w jednym czasie, komentując wydarzenia zaistniałe bez ich realnego uczestnictwa. Przejście od wymiaru pierwszego do drugiego zaznaczone zostało przy pomocy znaków akustycznych i wizualnych, a mianowicie nasilającego się dźwięku oraz zmiany natężenia świateł. Nicolas, służący głównego bohatera, jest organizatorem dyskursu zdarzeniowego, który rozmija się z chronologią fabuły. To on właśnie zapowiada ułamek sekundy, w którym bohater ponownie zobaczy wydarzenia ze swojego życia:

> Nicolas: (…) Zgodnie z klasycznymi regułami samobójstwa, wie pani, że ma on prawo zobaczyć całe swoje życie? (…) Nie mamy czasu do stracenia: trzydzieści pięć lat do zobaczenia w ułamku sekundy! Do roboty. Szybko![5]

To również on interweniuje, przerywając dialog, aby ustalić właściwą chronologię zdarzeń:

---

[5] „(…) Selon les règles classiques du suicide, vous savez qu'il a le droit de revoir toute sa vie? (…) Nous n'avons pas de temps à perdre: trente-cinq années à revoir dans un petit fragment de second! Allez-vous-en. Vite!" [Salacrou, 1968: 20].

> Nicolas: Nie urządzajcie teraz tej sceny. Przestrzegajcie kolejności lat, zacznijcie od początku. (…)Nicolas: Zresztą, to spotkanie zostało umieszczone w złym miejscu. Pan je umieścił po wojnie. A ono miało miejsce gdy miał pan około piętnastu lat[6].

Posiada też zdolność antycypowania przywoływanych zdarzeń oraz ścisłą wiedzę o nich i o ich chronologii. Przypomina, wyjaśnia i interpretuje je na użytek postaci dramatu. Niemniej wiedza ta nie wykracza poza realne doświadczenia życiowe bohatera:

> „Nicolas: (…) Pan ogląda ponownie swoje życie, a ja mogę panu podać tylko to, co pan przeżył”[7].

Bohater z poziomu czasowego „aktualnego” może prowadzić dialog z postaciami należącymi do planu czasowego przeszłości, również z tymi, z którymi w swoim rzeczywistym życiu nie mógł był się spotkać (np. pradziadek który umarł przed jego narodzeniem), jednakże nie może czynnie interweniować w zdarzeniowość minioną.

Hiszpański dramaturg Jaime Salom (ur. w 1925), którego większość utworów powstała w latach 60. i 70., wpisuje się w szeroki nurt teatru kompromisu i komedii konwencjonalnej, adresowanej do mieszczańskiej, mało wyrobionej artystycznie publiczności. Komedia *El baúl de los disfraces* z roku 1964[8] jest jednym z najbardziej udanych jego utworów. Według Césara Olivy utwór ten cechuje „pomysłowy mechanizm dramaturgiczny” [Oliva, 1989: 215], Francisco Ruiz Ramón mówi zaś o oryginalności i mistrzostwie technicznym [Ruiz Ramón, 1992: 430].

Phyllis Zatlin doszukuje się w teatrze Jaime Saloma wpływów Luigiego Pirandella i amerykańskiego dramaturga Thorntona Wildera

---

[6] „Nicolas: Ne faites pas cette scène ici. Suivez l’ordre de vos années, commencez par le commencement” [Salacrou, 1968: 33]. „Nicolas: D’ailleurs cette rencontre est déplacée. Vous la situez après la guerre. Elle a eu lieu vers vos quinze ans” [Salacrou, 1968: 110].

[7] „Nicolas: (…) Vous revoyez votre vie, et je ne peux vous servir que ce que vous avez vécu” [Salacrou, 1968: 106].

[8] Premiera w teatrze Windsor de Barcelona, 23 stycznia 1964.

[Zatlin-Boring, 1982]. Jonh B. Margenot z kolei klasyfikuje utwór jako metateatralny [Margenot, 1989].

Krytyka przyjęła przychylnie premierę sztuki. Antonio de Armenteras z *La Prensa* pisał: „*El baúl de los disfraces* jest w istocie utworem ambitnym, ponieważ jego struktura wykazuje odważne nowatorstwo i odbiega zasadniczo od norm jakim zazwyczaj dramaturdzy podporządkowują swoje utwory (…)”[9].

Sam autor tak przedstawił swoją sztukę:

> To właśnie życie pisane dużą literą jest prawdziwym bohaterem *Kufra z kostiumami*, ten wolny i nieubłagany upływ czasu, to zakładanie każdego dnia kostiumu nieco bardziej znoszonego niż ten, który mieliśmy na sobie wczoraj. Ale serce każdego człowieka starzeje się w rytmie znacznie wolniejszym. (…) Może zestarzeć się twarz, ale życie ludzkie okazuje się zbyt krótkie, aby serce pokryło się zmarszczkami. (…) Na tym fakcie tak prostym i tak intymnym (…) osnułem intrygę mojej sztuki (…)[10].

Choć temat *fugit irreparabile tempus* w różnych jego aspektach jest jednym z bardziej wykorzystanych motywów w dziejach literatury światowej, tym, co decyduje o wartości utworu Jaime Saloma, jest interesująca i nowatorska na gruncie hiszpańskim struktura czasu dramatycznego.

W sztuce współistnieją trzy poziomy czasowe. Pierwszy z nich, który stanowi kadr obejmujący pozostałe poziomy, otwiera i zamyka

---

[9] „*El baúl de los disfraces* es, efectivamente, una obra ambiciosa, ya que su estructura acusa audaz novedad y se aparta por completo de las normas a las que, por lo general, los dramaturgos ajustan sus producciones (…)” [*Teatro español*, 1975: 321].

[10] „Es la vida, así, en mayúscula, la verdadera protagonista de *El baúl de los disfraces*, ese lento e implacable transcurrir del tiempo, ese ponernos todos los días un disfraz un poco más usado que él que llevábamos ayer. Pero el corazón de todo hombre envejece a un ritmo mucho más lento. (…) Podrá desfigurarse el rostro, pero la vida resulta demasiado corta para que le salgan arrugas al corazón. De este hecho tan simple y tan íntimo (…) nace el nudo argumental de mi obra (…)” [*Teatro español*, 1965: 317].

utwór. Jest to poziom rzeczywisty aktualny, obejmujący kilka godzin. Didaskalia informują, że akcja sztuki toczy się współcześnie, w czasie jednej nocy karnawałowej. Ze względu na ubogą zdarzeniowość czas dramatyczny odpowiadający temu poziomowi jest zasadniczo równy czasowi scenicznemu. W obrębie tego poziomu główny bohater Juan spędza samotnie wieczór karnawałowy, podczas gdy jego Wnuk wraz z narzeczoną czynią przygotowania do balu. W pierwszej scenie pierwszego aktu Wnuk, który pojawia się w przebraniu pierrota, nalega, aby Juan położył się spać. Scena ta powtórzona jest na zakończenie drugiego (ostatniego) aktu, jak sugerują didaskalia, „dokładnie tak jak w pierwszym akcie, ponieważ chodzi o tę samą scenę" [s. 371] Sugerowałoby to, że czas został zatrzymany i ponownie odnaleziony w scenie finalnej. Jednakże czas aktualny występuje również w ostatniej scenie aktu pierwszego, kiedy to powtórnie pojawia się Wnuk, w tym samym co wcześniej przebraniu. Wejście na scenę Wnuka, który należy wyłącznie do poziomu pierwszego, jednoznacznie i nadrzędnie anuluje pozostałe poziomy czasowe.Drugi poziom czasowy to poziom zdarzeń należących do przeszłości. Są one przywoływane w porządku chronologicznym i realizują historię życia sentymentalnego bohatera w trzech kluczowych momentach odpowiadających jego trzem miłościom, a także trzem etapom życia. Etap pierwszy należy do czasu młodości Juana i odtwarza moment poznania przez niego dziewczyny występującej w lokalu „El jardín". Zakochany bohater porzuca swoją brzydką narzeczoną i spienięża posiadane przedmioty, aby móc oglądać wybrankę. Jednakże właściciel lokalu, sam zainteresowany dziewczyną, nie dopuszcza, by listy Juana do niej dotarły i uniemożliwia ich związek. Związane z tym etapem historii bohatera epizody realizowane są scenicznie w sposób bezpośredni, tj. odtwarzane przez aktorów (a także komentowane na trzecim poziomie czasowym). Dramaturg stosuje tu interesującą technikę: na scenie występują jedynie dwie osoby (Juan i Ona), pozostałe zaś postaci, z którymi Juan prowadzi dialog, pozostają, z małymi wyjątkami (Dupont), w przestrzeni wirtualnej.Drugi etap historii bohatera ukazuje go jako człowieka dojrzałego, po ukończeniu studiów, w mundurze oficera. Juan spędza kilka „niezapomnianych" dni z pa-

nią von Graft, młodą i piękną żoną generała, sądząc, że jest ona córką tegoż. Historia miłosna również tym razem nie znajduje szczęśliwego zakończenia. Podobnie jak poprzednio, także teraz zasadnicze sceny epizodu przedstawione są bezpośrednio w kolejnych dialogach trzech postaci: Juana, pani von Graft i Komendanta. Interwencje trzeciego poziomu czasowego są rzadsze, lecz dłuższe niż w epizodzie pierwszym.

Trzeci i zarazem ostatni epizod jest najbardziej rozbudowany i autonomiczny. Obejmuje kilka scen rozgrywających się bezpośrednio między trzema postaciami: Juanem, tym razem już sześćdziesięcioletnim, jego młodą kochanką, którą utrzymuje, oraz Doktorem. Epizod ten o cechach melodramatycznych, zawierający także elementy komiczne, będące pewnym dysonansem, posiada rozwiniętą intrygę, która mogłaby stanowić utwór sam w sobie. Rozwiązanie akcji jest tragiczne (śmierć kochanki). Trzeci poziom czasowy trzykrotnie przerywa rozwój wydarzeń, przy czym ostatnie jego pojawienie się zamyka definitywnie poziom czasu przeszłego.

Trzeci poziom czasowy to poziom nierzeczywisty, metateatralny[11], pozostający poza czasem realnym. Choć spełnia on pewne funkcje dramaturgiczne, jest przede wszystkim nośnikiem treści ideologicznej utworu. Okazuje się ściśle spleciony z pozostałymi poziomami (zwłaszcza drugim), przy czym częstotliwość jego pojawiania się jest różna na poszczególnych etapach rozwoju intrygi. Dramaturgicznie spełnia on funkcję wyjaśniającą, uzupełniającą i komentującą zdarzeniowość realizowaną scenicznie. Do tego poziomu czasowego należą tylko dwie postaci: Juan i Ona, która funkcjonuje symbolicznie jako Kobieta-Miłość-Życie. O ile czas rzeczywisty aktualny realizowany jest tylko trzykrotnie, zawsze na początku lub końcu dużych sekwencji (koniec, początek aktu), o tyle poziom czasowy drugi i trzeci przeplatają się ustawicznie, nawet w obrębie jednej repliki. Jest to szczególnie widoczne w epizodzie pierwszym:

[11] O metateatralności utworu Saloma patrz: [Margenot, 1989].

II poziom
Ona: (…) Uwaga na niego. To Dupont.
Juan: I co za diabeł ten Dupont?
III poziom
Ona: Lokal był jego i wszystko co w nim było, absolutnie wszystko należało do niego.
Juan: A ja, skąd mogłem o tym wiedzieć?
II poziom
Dupont: (*wchodząc*) Czy pan mnie wzywał?
III poziom
Juan: I pomyśleć, że dotykał twojej skóry tymi obrzydliwymi wąsami.
II poziom (*do Duponta*) Kelner! Jeszcze szampana! I niech pan poprosi tego anioła, który przed chwilą śpiewał, aby mi towarzyszył!
Dupont: (*z wyraźnym akcentem francuskim*) Przykro mi, proszę pana. Artyści mają zabronione przyjmować zaproszenia od klientów. To jest porządny lokal [*Teatro Español*, 1965: 335].

W obrębie trzeciego poziomu czasowego Ona pełni kolejno funkcje poszczególnych kobiet z życia Juana, uzupełniając i kontynuując daną historię. Wcielając się w ich postaci, odpiera zarzuty bohatera i przedstawia własną interpretację ich zachowań. Pełni też nadrzędną funkcję organizatora porządku przywoływania zdarzeń drugiego poziomu czasowego. To właśnie Ona inicjuje przejście do innego (III) poziomu czasowego, a następnie, przeistaczając Juana w postać z jego młodości, wywołuje poziom czasu przeszłego (II). Oferując Juanowi kufer pełen różnych kostiumów, przenosi go do różnych okresów jego życia. Kiedy kufer okazuje się pusty, powrót do pierwszego poziomu rzeczywistego staje się nieodwołalny.

Przejście od jednego do drugiego poziomu odbywa się w sposób płynny bądź jest sygnalizowane przy pomocy znaków wizualnych lub dźwiękowych. Wśród tych pierwszych występują rekwizyty teatralne w funkcji symbolicznej. Są nimi: peruka i broda, które Ona zdejmuje Juanowi, oraz tytułowy kufer z kostiumami, pojawiający się magicznie za naciśnięciem przycisku w bibliotece – oznaczające przejście do poziomu trzeciego, a następnie drugiego. Rekwizytem związanym z poziomem rzeczywistym aktualnym jest szlafrok, strój

Juana w pierwszej scenie pierwszego aktu oraz jedyny, jaki pozostaje, gdy kufer jest już pusty. Znaki akustyczne to, w epizodzie z panią von Graft, dźwięk dzwoneczków, który pozwala odróżnić poziomy drugi i trzeci.

Istnieją wyraźne analogie między *El baúl de los disfraces* i *L'Iconnue d'Arras* Armanda Salacrou, które pozwalają sądzić, że jeśli nawet sztuka francuska nie jest bezpośrednim pierwowzorem komedii hiszpańskiej, to jej autor, jako prekursor nowych technik w strukturze czasowej, utorował drogę późniejszym eksperymentom w tej dziedzinie, w których linię wpisuje się Jaime Salom.

W obu utworach:

- retrospekcja nie jest tylko prostym przywołaniem i odtworzeniem w czasie scenicznym zdarzeń wcześniejszych, należących do przeszłości postaci, istnieje bowiem trzeci, nierzeczywisty poziom czasowy oraz występuje nieustanne przeplatanie się poziomów;
- istnieją trzy poziomy czasowe: rzeczywisty aktualny, rzeczywisty przeszły oraz nierzeczywisty. Poziom rzeczywisty aktualny jest bardzo ograniczony czasowo i zdarzeniowo. W sztuce francuskiej odpowiada on ułamkom sekundy między samobójczym strzałem a śmiercią bohatera; w komedii hiszpańskiej to nieokreślony bliżej fragment nocy karnawałowej, w którym nic się nie wydarza;
- zdarzenia poziomu czasowego przeszłego przywoływane są zasadniczo według klucza sentymentalnego, koncentrując się wokół kobiet, które kochali główni bohaterowie (Yvette, Yolande, Madeleine i nieznajoma z Arras – w sztuce Salacrou; artystka z lokalu, pani von Graft y Gatita – w komedii Saloma). Istnieje też pewna analogia między niespełnioną miłością do nieznajomej (Salacrou) i do artystki bez imienia (Salom). Obie te kobiety stanowią epizod w życiu bohaterów, w obu jednak przypadkach jest to epizod o wysokim nasyceniu emocjonalnym. O ile jednak zdarzenia drugiego poziomu czasowego w sztuce hiszpańskiej ułożone są w porządku chronologicznym, o tyle w *L'Inconnue d'Arras* ich kolejność pozostaje niezależna od chronologii oraz są one bogatsze o epizody z dzieciństwa i okresu dojrzewania

głównej postaci. Obaj bohaterowie ponoszą fiasko w swoim życiu sentymentalnym;

- trzeci poziom czasowy to poziom nierzeczywisty, w którym postaci komentują, uzupełniają i snują rozważania na temat sytuacji zaistniałych w obrębie poziomu rzeczywistego przeszłego. Znajdują się one jednak w pozycji „martwej", ponieważ nie mogą wpływać na bieg wydarzeń. Jest to również poziom przesłania ideologicznego;
- następuje stałe przeplatanie się poziomów czasowych. Przejście z poziomu rzeczywistego aktualnego do pozostałych i odwrotnie zaznaczone jest przy pomocy znaków wizualnych i dźwiękowych (natężenie światła i śpiewana piosenka w *L'Inconnue d'Arras*; rekwizyty oraz odgłosy balu karnawałowego w *El baúl de los disfraces*);
- jedna z postaci pełni funkcję organizatora porządku przywoływania zdarzeń (służący Nicolas w sztuce Salacrou i Ona w komedii Saloma);
- występuje zjawisko, które Michel Vinaver określa jako naruszenie fikcji teatralnej „przez zatarcie linii podziału między tym, co wyobrażone, a tym, co rzeczywiste, między historią przedstawioną a przedstawieniem, między postacią a aktorem-autorem-widzem, między miejscem akcji a sceną"[12]. W sztuce hiszpańskiej zawieszenie fikcji ma miejsce wielokrotnie, kiedy postaci (Juan i Ona) zwracają się do publiczności; w utworze francuskim naruszenie to ma charakter głębszy, gdyż Nicolas jawi się jako organizator dyskursu zdarzeniowego, który może antycypować i przywoływać zdarzenia.

Oba utwory różnią się jednak kilkoma elementami strukturalnymi. W *L'Inconnue d'Arras* postaci kobiece należące do różnych epizodów z historii życia bohatera spotykają się ze sobą i prowadzą

[12] „(…) entre l'imaginaire et le réel, entre l'histoire représentée et la représentation, entre le personnage et l'acteur-auteur-spectateur, entre le lieu de l'action et la scène" [Vinaver, 2000: 908].

dialog w obrębie poziomu czasowego nierzeczywistego. W sztuce Jaime Saloma tak się nie dzieje i zresztą byłoby to niemożliwe ze względu na zastosowaną przez autora technikę: wszystkie role realizowane są scenicznie przez ograniczoną do trzech liczbę aktorów. Oprócz głównego bohatera Juana pozostałe dwie postaci skupiają w sobie wszystkie role męskie (Ten Drugi) i wszystkie role kobiece (Ona), które zlewają się w jedną postać – kobietę – symbol miłości i życia.

Bibliografia

Genette, G. (1972), *Figures III*, du Seuil, Paris.

Margenot, J.B. (1989), „Metateatro en el baúl de los disfraces de Jaime Salom", *Estreno. Cuadernos del teatro español conemporáneo*, s. 25--28.

Oliva, C. (1989), *El teatro desde 1936*, Alhambra, Madrid.

Pavis, P. (2002), *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris.

Ruiz Ramón, F. (1992), *Historia del teatro español siglo XX*, Cátedra, Madrid.

Salacrou, A. (1942), *L'Inconnue d'Arras*, Gallimard, Paris.

Teatro español 1963-1964 (1965), Aguilar, Madrid.

Übersfeld, A. (1981), *L'Ecole du spectateur. Lire le théâtre II*, Editions Sociales, Paris.

Vinaver, M. (2000), *Ecritures dramatiques*, Babel, Paris.

Zatlin-Boring, Ph. (1982), *Jaime Salom*, Twayne Publishers, Boston.

Zatlin, Ph. (1979), „Jaime Salom and the Use of Doubling", w: *The American Hispanist*, s. 11-14.

Nina Pluta
Uniwersytet Pedagogiczny

Los interpretadores o sobre cómo enfocan la realidad los protagonistas de la narrativa seudo-criminal hispanoamericana

Palabras clave: Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, ficción hispánica, convención criminal-hermenéutica.

Streszczenie:
Od Borgesa do Ricarda Piglii w prozie hispanoamerykańskiej wykorzystuje się obficie konwencję kryminalną, między innymi po to, by podkreślić, że kondycję ludzką warunkuje wysiłek interpretowania rzeczywistości. Współczesna proza tworzy analogie między działalnością interpretacyjną na różnych polach (kytyka literacka, nauka) a śledztwem detektywistycznym. Zarówno ludzkie zachowania, przedmioty czy wydarzenia z życia, jak również słowa i teksty kultury są dla bohaterów wielu współczesnych powieści i opowiadań hispanoamerykańskich przesłaniami, których sens starają się odszyfrować. Tak śledztwo w sprawie zbrodni, jak i interpretacje, literackie czy filozoficzne, to metody kontroli nad chaotyczną rzeczywistością.
Słowa kluczowe: Jorge Luis Borges,Ricardo Piglia, proza hispanoamerykańska, konwencja kryminalna, hermeneutyka.

Summary:
From Borges to Ricardo Piglia, the genre of crime literature is widely used in the twentieth century Spanish American fiction to emphasize the fact that

human condition is tightly connected with necessity of interpretation of reality. Today's prose creates correspondences between the interpretation of various fields (literary criticism, science) and the investigation completed by a detective in a crime story. Various events, human behavior, everyday objects as well as words and cultural texts seem to be important clues for the characters which, at the same time, endow their existence with meaning and bring order into their lives.

Both the investigations (detective stories) as well as the interpretations (literary, philosophical) are ways of controlling the chaotic reality.

Keywords: Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, Spanish American fiction, detective story, hermeneutics.

Desde mediados del s. XX la trama del relato criminal tradicional, con su claro reparto de papeles entre "víctima-asesino-detective" y el esclarecimiento final del enigma, ha sido puesta a prueba en múltiples experimentos narrativos que la han parodiado y remodelado (desde el argentino Jorge Luis Borges hasta escritores actuales de España e Hispanoamérica como el español Javier Marías o los argentinos Ricardo Piglia o Juan José Saer, entre otros). Los aprovechamientos actuales de la convención llevan a fórmulas más bien seudo-criminales, ya que la respuesta al *whodun'it* inicial se hace cada vez más ambigua, mientras que los enigmas investigados se abren a una reflexión más vasta sobre cuestiones sicológicas, sociales, políticas o relacionadas con el conocimiento[1].

Ricardo Piglia opina que "[h]oy miramos el mundo sobre la base de ese género [el policiaco], hoy vemos la realidad bajo la forma del crimen" [Piglia, 2000: 66]. Se sobreentiende, pues, que un relato criminal, es decir, la historia del secreto de un delito individual, se ha

[1] Esta vinculación latente del relato criminal con la temática filosófico-moral fue reconocida desde los comienzos del género, y sobre todo desde su inusual popularidad en la así llamada novela posmodernista. Según Umberto Eco, creador del paradigma de la nueva novela criminal, en este tipo de narrativa se busca, como en las ciencias, en la filosofía o en el sicoanálisis, la respuesta a la pregunta: "¿Quién es el culpable?" [Eco, 1984: 59].

convertido en la metáfora de varios temas candentes que conciernen a la sociedad contemporánea (p. ej., la banalización del mal, la atrofia del sistema judicial, etc.). Viendo la frecuencia con que el motivo del crimen aparece en la literatura actual, habría que reconocer, tal vez, que se trata de un símbolo perverso de nuestros tiempos.

Precisamente, la convención criminal parece conducir hoy sobre todo a generalizaciones epistémicas[2]. Los ejemplos evocados más adelante ilustran, pues, la búsqueda de significados no evidentes, hacia cuya lectura se sienten motivados los personajes ficcionales en relatos que no siempre son policiacos en el sentido tradicional del término. La postura inquisitiva típica de los detectives se contagia a protagonistas que no lo son, y se extiende de un crimen concreto a la realidad en general. Adoptando posturas detectivescas, no sólo se interpretan las pistas del crimen, sino, sobre todo, textos de todo tipo, incluyendo mensajes y señales emitidas por la realidad misma[3]. Se investiga el mundo como si hubiera algún crimen oculto, e inversamente, los investigadores de crímenes y misterios desembocan en dilemas interpretativos y filosóficos. De este modo, dichos relatos se convierten en una ilustración modélica de las tesis de la hermenéutica moderna sobre la condición humana: nuestra existencia está, desde el origen, orientada hacia el diálogo con el mundo en busca de respuestas a las preguntas esenciales sobre la vida, la muerte y sus sentidos. La trama criminal –o bien sus elementos disgregados– actúa entonces como una lente que potencia la tensión y la necesidad de lanzarse a la búsqueda del sentido.

La mayoría de los protagonistas de las historias seudo-policiacas ejercen oficios vinculados con la literatura, una actividad interpretati-

---

[2] Lo atestigua la *dominante epistemológica*, firme en gran parte de la prosa experimental desde los comienzos del s. XX. Los personajes empiezan a comportarse como detectives [McHale, 1996: 335-377].

[3] La interpretación se refiere, según Ricoeur, tanto a la expresión de la vida cristalizada en textos escritos, como a todo proceso de explicación y captación de sentido independientemente de la naturaleza del objeto interpretado por el ser humano [Ricoeur, 1989: 160].

va de por sí ("No hay europeo (…) que no sea un escritor en potencia o en acto", decía Herbert Quain, protagonista de Borges). Y a menudo el objeto de su búsqueda es un texto perdido, un libro o la obra inédita de un autor. La investigación, que es en cierto modo una "lectura" de las huellas dispersas en la realidad, lleva de esta forma a un hallazgo que es también textual, y que a su vez tiene que ser interpretado. Así la revelación de la realidad en su estado no mediatizado se va retardando, mientras que se escalona el proceso de "lectura" y comprensión.

Lo curioso es que en estos ambientes saturados de literatura son también posibles actos transgresores y criminales (los personajes retan a las fuerzas sagradas, como en Borges, roban textos ajenos, rozan la delincuencia, realizan proyectos dementes, etc.). El conocimiento que se codicia puede conceder poder sobre los demás; por eso no se trata para nada de actividades inocentes.

Leer en el libro divino

Gran parte de la satisfacción profesional de los detectives clásicos deriva precisamente de la conciencia de haber realizado una "hazaña" epistémica[4]. Esta pasión por el saber caracteriza a los personajes-investigadores de los cuentos de Jorge Luis Borges, precursor del cuento criminal metafísico, donde se produce justamente el "añadido" de significado filosófico que hemos mencionado al comienzo.

El enigma se materializa en sus cuentos bajo la forma de un texto, un código o un libro imposible. Un libro infinito y paradójico que abarca "un sólo argumento, con todas las permutaciones imaginables" [Borges, 2007: 31], o bien "opta –simultáneamente– por todas (las alternativas)". Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan [Borges, 2007: 113]. Artefactos

[4] En una alegoría de uso común, también los filósofos y los científicos le arrebatan misterios al universo. Umberto Eco señala la semejanza entre el detective y el científico. Por otro lado, Jorge Volpi, autor mexicano, en su novela de espionaje *En busca de Klingsor* crea analogías entre ciencia y actividad criminal.

parecidos se encuentran en numerosos otros cuentos (*La biblioteca de Babel* o *El libro de arena*) y simbolizan el saber absoluto, apuntando al mismo tiempo a la idea del ser que lo posee *ex definitione*, es decir, a Dios. Durante su búsqueda los personajes experimentan una ansiedad cuasi religiosa:

> Días antes había recibido de Brasil un paquete sellado y certificado. Era un libro en octavo mayor (…) me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y de Tlön y Orbis Tertius. En una noche de Islam que se llama la Noche de las Noches se abren de par en par las secretas puertas del cielo y es más dulce el agua en los cántaros; si esas puertas se abrieran, no sentiría lo que esa tarde sentí [Borges, 2007: 19-20; (el subrayado es mío)].

Dichos libros no son de este mundo. Exigen pues un método de interpretación propio para los iniciados y los místicos en vez de instrumentos filológicos o críticos. La idea de tal libro se origina, según afirma Borges, en la modernidad europea, la cual, a diferencia de la antigüedad, que había favorecido el mensaje oral, ha divinizado la escritura [Borges, 2003: 171-172]. En el "Libro Absoluto" y la "Sagrada Escritura", las palabras, e incluso las letras de las palabras serían iguales a actos divinos. Por eso los cabalistas estudiaban hasta el vértigo las combinaciones de las letras en las palabras de la Tora[5]. Mientras, los cristianos llegaron a deducir la existencia de dos libros, "y que el otro era el universo" [Borges, 2003: 173]. Borges se detiene en otros varios textos ante esa sugerencia de que la escritura divina y la mundanal se corresponden. Si fuera verdad, nuestros actos serían letras de palabras cuyo sentido nos escapa, pero a la vez, podríamos dejar de temer que nuestras existencias sean absurdas.

Los hombres se afanan en descifrar este "inmenso texto litúrgico" que es el mundo [Bloy *apud* Borges, 2003: 174]; o bien persiguen el libro divino que les permitiría captar de golpe el sentido del universo.

---

[5] A propósito de las inspiraciones talmúdicas en la "divinización" borgeana de los libros, véase: Aizenberg, Edna [2007].

Sin embargo, tal ambición es desmesurada; por tanto, desemboca en hallazgos de libros imposibles: infinitos, circulares y laberínticos, que lo abarcan todo, pero son inconcebibles. El hombre no puede hacer una lectura total de este libro, simplemente porque le pertenece a él: en cada momento está actuando en sus páginas.

La comprensión sólo es posible en momentos de iluminación sagrada; como cuando, p. ej., el protagonista de *Acercamiento a Al--Mutasim* deduce místicamente que los reflejos de bondad vislumbrados en las caras de los traseúntes han de llevar necesariamente a un ser misterioso, origen de toda claridad [Borges, 2006: 83-87]. Pero ese tipo de entendimiento elimina la coherencia de la comunicación verbal; lo confirma la dispersión y la vaguedad del cuento a partir del momento de la iluminación. Véase asimismo la poco comunicable experiencia de la totalidad en el cuento *El Aleph*.

La búsqueda del texto secreto es entonces parcial y a menudo destinada al fracaso epistémico, desembocando a veces incluso en la muerte[6].

Si en Borges el significado de los textos perseguidos se respalda en Dios[7] (un Dios, es verdad, lejano y levemente anacrónico), los hallazgos de las ficciones más recientes parecen haber perdido este fundamento ontológico. En los *Detectives salvajes* del chileno Roberto Bolaño, la trama también está organizada en torno al texto: la obra de una olvidada poetisa mexicana de la vanguardia, Cesárea Tinajero. Cuando al cabo de setecientas páginas se llega por fin a conocer uno solo de sus poemas, éste resulta ser "una broma que encubre algo muy serio" y se reduce a una serie, dispuesta desde arriba hacia abajo, de tres líneas horizontales: una recta, otra ondulada y otra en zigzag. Con un rectangulito pegado encima de cada línea. Fragmentos de posibles interpretaciones pasan por la mente de un protagonista borracho:

---

[6] La muerte es interpretada como castigo por una "lectura" del mundo demasiado confiada en la perfección de una hipótesis racional [Molloy, 2007: 39].

[7] "Este libro cíclico es Dios", dicen los místicos evocados en *La biblioteca de Babel*, mientras que el criminal de *La muerte y la brújula* aprovecha insidiosamente la tradición cabalística de estudiar las combinaciones de las letras que contienen las palabras de los libros sagrados y en las que está cifrado el nombre de Dios.

> Eso era todo lo que quedaba de Cesárea, pensé, un barco en un mar de calma, un barco en un mar movido y un barco en una tormenta. Por un momento mi cabeza (…) era como un mar embravecido y (…) capté algunas frases, algunas palabras sueltas, las predecibles supongo: la barca de Quetzalcoatl, la fiebre nocturna de un niño o una niña, el encefalograma del capitán Achab o el encefalograma de la ballena, la superficie del mar que para los tiburones es la boca del vasto infierno, el barco sin vela que también puede ser un ataúd, la paradoja del rectángulo, el rectángulo conciencia, el rectángulo imposible de Einstein (en un universo donde los rectángulos son impensables), una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía [Bolaño, 1998: 401].

La enumeración de las libérrimas interpretaciones posibles del poema es comparable con los intentos de captar el absoluto de *El Aleph*: el mismo afán de abarcar todo el universo en un sólo instante. Para los buscadores actuales los textos son, igual que en Borges, paradójicos y huidizos; pero la dimensión sagrada se va esfumando. A lo sumo se llega, como en *Los detectives*…, a la idea de una semiosis ilimitada, de un texto que remite a otro y a otro más, reduciendo la posibilidad de dar con el significado definitivo. O bien la palabra de Dios se menciona en un contexto más bien paródico, en el marco de una historia de aventuras y espionaje contemporánea, como *Los impostores*, del colombiano Santiago Gamboa. La interpretación "divina" del libro se remite ahí al pasado, en este caso, a la época del levantamiento de los bóxers en China a prinicipios del siglo XX.

El doble filo de la ficción

Perdiendo paulatinamente la trascendencia religiosa, las historias actuales sobre libros, textos y lenguajes profundizan en cambio en la reflexión sobre los códigos que organizan la comprensión de la realidad del hombre contemporáneo (códigos literarios, aunque también científicos).

En la narrativa de Ricardo Piglia y de Juan José Saer es central la cuestión de la interpretación de la experiencia por medio de los códigos

lingüísticos y narrativos. El motivo del libro, y de la literatura en general, no es ya símbolo del conocimiento absoluto, sino, más bien, de la necesidad de otorgar sentido a la existencia ("narrar se convierte en antídoto contra la nada al legar a un desconocido [el lector] una experiencia tan real como inexistente" [Fernández, 2003: 37]).

Sin embargo, la escritura es un arma de doble filo. Por un lado, ayuda a ordenar el caos de la experiencia y a comprenderse a sí mismo[8]. Por otro, como ya se ha dicho, la problemática lingüístico-narrativa se conecta inesperadamente con el crimen. El deseo vehemente de organizar, de narrativizar la nada cotidiana lleva a algunos personajes a comportamientos fuera de la norma, rozando el crimen o la locura. Tal hecho sucede con el escritor extravagante del cuento *El encuentro en Saint-Nazaire* (del tomo *Prisión perpetua*) de Piglia, que "ha dedicado su existencia a construir una réplica en miniatura del orden del mundo" [Piglia 2002: 105-106]. Registra en su diario palabras rutinarias, comportamientos cotidianos y sucesos nimios, descartando las repeticiones y tratando de llegar al secreto fundador, es decir, a la clave del orden oculto de la realidad: "Los hechos se repetían. Los mismos acontecimientos aparecían una y otra vez ¿pero en qué orden? ¿A partir de qué lógica? [Piglia 2002: 118]. Cuando le parece haber descubierto dicha clave, comienza a escribir para *programar* el futuro, y entre otras cosas, influir en la vida de un joven colega suyo. Sin embargo "Nadie tiene derecho a usar la vida de nadie en ningún caso, salvo que sea un asesino o un loco" [Piglia 2002: 111]. Pero, de hecho ¿qué otra cosa hace la literatura? Usa y rehace la vida y las palabras de los otros. Sólo que el loco Stephen Stevensen abusa de los principios literarios, exigiendo que la palabra por él escrita tenga incidencia real en la empírica.

La fe compulsiva en la que la realidad puede ser penetrada descubriendo un orden en la arbitrariedad de los hechos, marca el com-

---

[8] En la concepción de la "identidad narrativa" de Ricoeur, asumiendo actividades en el relato de nuestra propia vida pasamos a desempeñar el papel de *personaje*, lo cual afirma a su vez el sentimiento identitario, de ser uno mismo [Ricoeur, 1989: 188-279].

portamiento de numerosos personajes piglianos (una mujer que consulta el *I Ching* cada mañana, científicos obsesivos "quienes poseen el genio de la forma y captan con un solo golpe de vista grandes estructuras" [Piglia 2002: 135] o un antiguo prisionero que "(h)abla en presente, el tiempo muerto que identifica a los que han estado en la prisión. Sabe que lo vigilan, no cree en las coincidencias ni en el azar. Todos los acontecimientos están entrelazados; siempre hay una causa" [Piglia 2002: 38].

Los trabajos de estos afanados interpretadores se realizan en espacios cerrados como prisiones, habitaciones de hotel, trastiendas bochornosas o fábricas subterráneas, que se erigen en alegorías de los sistemas que mediatizan la experiencia de la realidad (códigos, teorías, algoritmos y, ¿por qué no?, relatos). En opinión de los *alter ego* ficcionales de Piglia, la novela contemporánea, amenazada por la precisión formal, de una parte, y por la falta de contacto con la realidad, de otra, se torna obsesiva y muerta: "La novela moderna es una novela carcelaria. Y cuando no hay experiencias el relato avanza hacia la perfección paranoica" [Piglia 2002: 26]. El apego compulsivo de varios personajes a las claves y sistemas artificiales sería tal vez la consecuencia del miedo a la realidad, convertida en plana y hostil por los medios masivos de comunicación. Terminan refugiándose en la paranoia, desde la cual la vida cobra sentido a través de una red sutilísima de significados impuestos. La versión de la realidad que surge de ahí es falsa y demente, justamente porque tiene demasiada coherencia. Los interpretadores paranoicos, como si fueran detectives perfectos, aplican a la realidad esquemas mentales rígidos, pero de este modo terminan situándose fuera del mundo y alienados de su propia existencia.

Y sin embargo, según la hermenéutica, la realidad no se interpreta exhaustivamente con un lenguaje o código claro y supuestamente externo a su objeto. Hay que dirigirle al mundo "una pregunta" surgida de nuestra situación existencial concreta [Gadamer, 2000: 46-48]. Algo parecido a este supuesto filosófico es aplicado por Piglia al tema del relato criminal:

> Se plantea aquí una paradoja que el género (y Poe antes que nadie) resuelve de un modo ejemplar: cómo hablar de una sociedad que a su vez nos determina, desde qué lugar externo juzgarla si nosotros también estamos dentro de ella [Piglia, 2000: 67].

Se subraya la dialéctica del trabajo que desempeña el detective, y más generalmente, todo interpretador. Por un lado, es patente la marginalidad del detective respecto a las instituciones sociales, lo cual le facilita ejercer el pensamiento "puro"; por otro, él tambien tiene que hacerle la "pregunta" al enigma desde su propia situación existencial:

> (E)l que interpreta ha podido desligarse y habla de una historia que no es la de él, se ocupa de un crimen que y de una verdad de la que está aparte pero en la que está extrañamente implicado [Piglia, 2000: 67-68; (el subrayado es mío)].

La solución deducida racionalmente se opone a la solución intuida desde el interior de la experiencia. Ese mismo dilema hermenéutico del necesario movimiento circular entre el sujeto y el objeto está también presente en *La pesquisa*, de Juan José Saer. En una novela histórica anónima encontrada por los protagonistas se cotejan dos visiones de la guerra de Troya. El soldado viejo que participa en ella desde el comienzo, como ayudante de la intendencia, tiene una noción vaga de los troyanos, siluetas lejanas vislumbradas muy de vez en cuando sobre la muralla de la ciudad sitiada. En cambio, el soldado joven, recién llegado de Esparta, conoce todos los episodios memorables de la contienda y adora a los héroes cuyas hazañas se difunden de boca en boca por toda Grecia. "El Soldado Viejo posee la verdad de la experiencia y el Soldado Joven la verdad de la ficción. Nunca son idénticas pero, aunque sean de orden diferente, a veces pueden no ser contradictorias" [Saer, 2002: 112], dice uno de los personajes. Pero en la práctica (así del escritor como del lector) son esferas que entran casi siempre en pugna, conduciendo o bien a paranoias, o bien a quijotismos de todo tipo. De este modo, el arte de la interpretación de la realidad, en el que las ficciones nos están iniciando de una forma óptima, parece constantemente expuesto al peligro de recaída en uno

u otro extremo: bien en la realidad vivida de cerca pero incomprensible, bien en el deseo de subordinar la empírica a los esquemas mentales. Las diferentes historias de primer y segundo grado (contadas por los personajes) que se cruzan en *La pesquisa* ilustran de esta forma cómo los relatos orales y escritos (incluyendo entre ellos los juegos de la memoria) se interponen entre la realidad cruda y la mente humana; conllevando un alivio contra el caos, pero también el peligro constante de falsificación. Se evoca, por un lado, la mencionada historia de Troya, que no por pertenecer a los tiempos remotos y fundacionales de la cultura occidental, se sustrae al inevitable vaivén entre la realidad (del Soldado Viejo) y la ficción (del Soldado Joven). Se cuenta también un truculento relato criminal, ambientado en París. Siendo un caso real, esperaríamos que al final el enigma se aclare; pero resulta que la novela nos deja con dos soluciones igualmente creíbles, como queriendo insinuar falazmente que "todo" –incluso aquello que aparece en los diarios– existe sólo por la mediación narrativa.

La actividad de narrar revela entonces sus ambigüedades esenciales. En *La Pesquisa* (y en otras novelas de Saer como *Nubes* o *Glosa*) se reconoce la pasión literaria como legítima: nada contribuye a cimentar la amistad como los relatos leídos o escuchados en común. Pero al mismo tiempo se hace inevitable el hiato entre la experiencia y su recreación en la ficción o en la memoria.

Volviendo a Piglia, encontramos la misma ambivalencia. Los textos que salvan y que falsifican. La onírica máquina de producir relatos (*La ciudad ausente*) le ayuda a Macedonio Fernández a luchar contra la muerte de su mujer, encarnándola y simulando su voz:

> Ella era La Eterna, el río del relato, la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo. (…) como Dante construyó un mundo para vivir con ella. La máquina fue ese mundo y fue su obra maestra [Piglia, 1992: 46].

Pero al mismo tiempo, el Museo donde se exhibe la máquina tiene las características de los espacios laberínticos y aislados, potenciadores de la locura. Otro caso pigliano: el joven narrador del cuento *Prisión perpetua*, aprende de su amigo escritor a "hundirse en el fluir de la experiencia para destilar el arte de la ficción" [Piglia, 2000: 18].

La práctica de la escritura le permite dotar a su adolescencia incolora de las emociones que proporcionan las hazañas excepcionales ("No pasaba nada, nunca pasa nada en realidad pero en aquel tiempo me preocupaba. Era muy ingenuo, estaba todo el tiempo buscando aventuras extraordinarias", [Piglia, 2000: 16]). Sin embargo, entrenándose en el oficio de escritor, empieza a "robarle la experiencia a la gente conocida" [Piglia, 2000: 16]. Más tarde publicaría bajo su propio nombre las historias oídas a su amigo. Para Piglia, hay, por cierto, algo de superchería en el comercio de ideas en la literatura. En su obra ficcional y crítica se vuelve una y otra vez sobre el tema del "robo" literario (véase, p. ej. *Nombre falso*).

Moviéndose entre la necesidad de comprensión y, al otro extremo, el caos, la falsificación o el crimen, los personajes-interpretadores se aferran a sus construcciones verbales. Lo que se narra hoy es el juego de "distintas fuerzas interpretativas que se disputan una verdad ausente" [Esptein Jannai, 2008]. Y los motivos criminales añaden a la narración de estas empresas hermenéuticas la necesaria tensión. Los libros, los textos y los códigos han sustituido al tesoro o a la hermosa doncella de las fábulas antiguas. Se ha generalizado la conciencia de que las aventuras a las que se puede aspirar ahora son de naturaleza verbal: "Una historia o una serie de historias inventadas que al final son lo único que realmente hemos vivido" [Piglia, 2001: 35].

Bibliografía

Aizenberg, E. (2007), "W obronie kabały", en: Ziarkowska, J., Kurek, M. (red.), *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań. Borges, Carpentier, Sábato, Cortázar, García, Márquez, Vargas Llosa. Antologia krytyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

Bolaño, R. (1998), *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona.

Borges, J.L. [1944] (2007), *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid.

Borges, J.L. [1952] (2003), *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid.

Borges, J.L. [1961] (2006), *Nowa antologia osobista*, Sobol-Jurczykowski, A., Stachura, E., Zembrzuski, S. (tłum.), Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Eco, U. (1984), *El nombre de la Rosa*, Lumen, Barcelona.

Epstein Jannai, M. (2008), "Aproximaciones a *Glosa*, de Juan José Saer", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, [on-line] http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/josesaer.html – consultado el 10 de octubre 2008.

Fernández, N. (2003), "Notas sobre *Prisión perpetua*, de Ricardo Piglia", en: Berg, E.H., *Ricardo Piglia: un narrador de historias clandestinas*, Estanislao Balder, Mar del Plata.

Gadamer, H.G. (2000), *Rozum, słowo, dzieje*, Michalski, K. (wybór, oprac., wstęp), Łukasiewicz, M., Michalski, K. (tłum.), PIW, Warszawa.

Gamboa, S. (2002), *Los impostores*, Seix Barral, Barcelona.

McHale, B. (1996), "Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty", en: Nycz, R. (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Universitas, Kraków.

Molloy, S. (2007), "Tekstowe pieczęcie", en: Ziarkowska, J., Kurek, M. (red.), *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań. Borges, Carpentier, Sábato, Cortázar, García, Márquez, Vargas Llosa. Antologia krytyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

Piglia, R. (2000), *Formas breves*, Anagrama, Barcelona.

Piglia, R. [1992] (2003), *La ciudad ausente*, Anagrama, Barcelona.

Piglia, R. [1975] (2000), *Prisión perpetua*, Lengua de Trapo, Madrid.

Piglia, R. [1980] (2001), *Respiración artificial*, Anagrama, Barcelona.

Ricoeur, P. (1989), *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, Rosner, K. (wstęp, wybór), Graff, P., Rosner, K. (tłum.), PIW, Warszawa.

Ricoeur, P. (2003), *O sobie samym jako innym*, Kowalska, M. (oprac., wstęp), Chełstowski, B. (tłum.), PWN, Warszawa.

Saer, J.J. (2002), *La pesquisa*, Muchnik Editores, Barcelona.

Olga Glondys
Universidad Autónoma de Barcelona
(GEXEL-CEFID)

La Polonia cercana e idealizada de los exiliados republicanos catalanes

Palabras clave: Cataluña, Polonia, exilio, nacionalismo, cultura.

Abstract:
This article is a commentary on the texts of the Catalan exiles of the Spanish Civil War, developing the *topos* of Poland, which has been present in the writings of Catalan Nationalists since the XIX century. The analysis starts with the *Historia dels moviments nacionalistas* [1912-1914] by Antoni Rovira i Virgili, then follows with fragments of *Dietari del primer mes de la guerra* [1939] by Carles Pi i Sunyer, and his long poem *Diàleg de les Verges Negres de Polònia i Catalunya* [1939], to finish with the articles of César Pi i Sunyer [1939] and Manuel Serra i Moret [1947]. All of these writings, which idealize the Polish patriotism and the history of Poland and ascend it to a category of a myth, arose from the yearning for Catalonia and the awareness of the common fate of victims of the totalitarian Europe.
Keywords: Catalonia, Poland, exile, patriotism, culture.

Streszczenie:
W artykule omawiane są teksty autorstwa katalońskich uchodźców po wojnie domowej w Hiszpanii, w których występuje topos Polski obecny od XIX wieku w piśmiennictwie katalońskim o wydźwięku narodowościowym.

Wychodząc od *Historia dels moviments nacionalistas* [1912-1914] Antoniego Roviry i Virgili, który w okresie późniejszym znalazł się na uchodźstwie, najpierw analizie poddane zostają fragmenty *Dietari del primer mes de la guerra* [1939] Carlesa Pi i Sunyera oraz jego poemat *Diàleg de les Verges Negres de Polònia i Catalunya* [1939], na końcu zaś artykuły Césara Pi i Sunyera [1939] oraz Manuela Serra i Moreta [1947]. Wszystkie te teksty, idealizujące i podnoszące do rangi mitu polski patriotyzm i historię, powstały z tęsknoty za Katalonią i w poczuciu świadomości wspólnoty losów ofiar Europy totalitarnej.
Słowa kluczowe: Katalonia, Polska, uchodźstwo, patriotyzm, kultura.

El propósito de este artículo es dar a conocer textos de los exiliados republicanos catalanes en los que éstos exponen su conocimiento y admiración por la cultura y la historia polacas. Queremos que nuestro estudio contribuya al conocimiento de las relaciones culturales entre Polonia y Cataluña en la época moderna. Consideramos los estudios interculturales como particularmente apropiados para contribuir a definir la identidad del hombre actual, y en este caso, el europeo contemporáneo, plasmada a través de su cultura escrita.

1. La presencia de Polonia en la escritura catalana del siglo XIX

El exilio republicano español ocupa un lugar especial en el panorama de los exilios políticos del siglo XX. Ello se debe, en primer lugar, a su dimensión y, en segundo, a su composición, al estar integrado por la mayoría de las élites intelectuales de la sociedad española de la preguerra. Tras la caída de Barcelona el 25 de enero de 1939, de Cataluña huye por la frontera con Francia medio millón de españoles leales al gobierno legal. Así comienza para cientos de miles de ellos un largo exilio que sólo iba a terminar con la muerte, en 1975, del general Francisco Franco y el final de su dictadura nacional-fascista. Entre los principales grupos que integran la diáspora republicana destacan las élites catalanas. Son las continuadoras de las principales corrientes culturales y políticas nacidas en la Cataluña anterior a la Guerra Civil y, en particular, del pensamiento nacionalista.

A finales del siglo XIX, algunos teóricos del nacionalismo catalán hacen del pueblo polaco un ejemplo expositor de sus ideales y anhelos políticos. Como recuerda Sawicka, en el libro de Enric Prat de la Riba y Pere Muntanyola, *Compendi de la doctrina catalanista* [1894], los autores mencionan las circunstancias políticas polacas para explicar la diferencia entre los conceptos de "estado" y "nación" [Sawicka, 2008: 115]. El posteriormente exiliado y presidente del Parlament de Catalunya en el Exilio, Antoni Rovira i Virgili, en un amplio capítulo dedicado a Polonia de su *Historia dels moviments nacionalistas* [1912-1914], da pruebas contundentes de su conocimiento de la historia y la cultura polacas. Menciona a Adam Mickiewicz, proporciona precisos datos sociológicos y políticos de la sociedad polaca contemporánea, debate la importancia de la cuestión religiosa y relata con detalle la celebración de una fiesta nacional en Cracovia. Describe Rovira con mucho esmero la represión sufrida durante los repartos y destaca la constante lucha por la independencia de la nación polaca, a la que en algún momento califica de "mártir". En una sección de su capítulo, titulada "La vitalitat de la Polonia- L'esdevenidor", dice Rovira:

> Els qui's creguin que'l nacionalisme polonès es una causa extinta o definitivament perduda; els qui's pensin que de la nació polonesa no'n queden més que'ls records heroics de la seva historia; els qui suposin que'ls polonesos estan assimilats o van assimilant-se a les nacions que'ls dominen, cauran en un formidable error. No: el Finis Poloniae no s'ho confirmat ni va pel camí de confirmar-se. A Polònia, segons la frase de Jaures, se l'ha volguda enterrar en una triple tomba però'l patriotisme polonès ha trencat les lloses sepulcrals prussiana, austríaca, russa… Tots els qui han estudiat lo qüestió polonesa formulen la mateixa conclusió: Polònia viu!.
>
> Viu sota les espases dels règims militaristes de Rússia i d'Alemanya; viu perseguida, martiritzada; però viu. Viu i creix, i mira l'esdevenidor amb justificades esperances.
>
> Potser cap altre poble ha sigut més terriblement castigat. Potser cap altre poble hauria resistit un tant cruel martiri. La tragèdia de Polònia es grandiosa. Te un caràcter heroic, èpic. Es aquella una raça verament indomptable [sic]. Des d'aquest punt de vista, sols admiració inspiren els polonesos. Ells han fet per la llur pàtria els més dolorosos i cruents

> sacrificis; s'han estimat més la presó, la tortura, l'exili, la pobresa, la mort, que la traïció a la llur nacionalitat. Per ella han donat, sempre que ha convingut, els cabals, la llibertat i la sang. Els exemples de coratge i d'abnegació dels polonesos són potser únics en els nostres temps [Rovira i Virgili, 1912: 93-94].

No disimula apenas Rovira su fascinación por la vitalidad y la capacidad de resistencia del pueblo polaco en las condiciones de la opresión política, cultural y religiosa. Otros exiliados republicanos encontrarían ejemplos de la misma actitud de los polacos en los tiempos de la Segunda Guerra Mundial.

2. Los escritos de Carles Pi i Sunyer

El político y escritor catalán Carles Pi i Sunyer (1888-1971), ex alcalde de Barcelona, consejero de Cultura de la Generalitat (1937--1939), representante del gobierno catalán en Londres y presidente del Consell Nacional Català (1945-1947), ocupa un lugar destacado entre la diáspora catalana. Defensor de una Cataluña enmarcada en un proyecto federalista peninsular, que observa el derecho a la autodeterminación de las naciones ibéricas, y por tanto, expositor de un nacionalismo liberal cuyo objetivo es integrar y no dividir, sigue los hechos de la Segunda Guerra Mundial desde su exilio en Londres.

Los terribles acontecimientos ocurridos en el otoño de 1939 en Polonia, con la doble invasión nazi y soviética, inspiran al menos dos de sus obras: el poema *Diàleg de les Verges Negres de Polònia i Catalunya* y amplios fragmentos de su diario *Londres en Guerra: 1939-1942. Impressions d'un exiliat*, ambos nacidos de su dolorosa impotencia y tristeza. Su experiencia de exiliado republicano le impone trazar el paralelo entre la invasión nazi a Polonia y la franquista a Cataluña; la represión por parte de los soviéticos y los nazis en Polonia y la franquista en Cataluña; y, finalmente, la pérdida de las libertades, la violencia y el exilio masivo como consecuencia de la actuación de los imperialismos totalitarios en ambas tierras.

En la primera parte de su diario titulado *Dietari del primer mig mes de Guerra* (Londres, septiembre de 1939), bajo la fecha "1 de setembre", escribe Pi i Sunyer: "L'invasió de Polònia per les tropes alemanyes a les primeres hores del matí d'avui marca un tombant decisiu en la història del món" [Pi i Sunyer, 2006: 37]. La inesperada resistencia solitaria del pueblo polaco frente a los nazis la caracteriza como una lucha en la que "es juga tot allo que per a nosaltres és la més profunda, la més noble i alta motivació de la pròpia vida" [Pi i Sunyer, 2006: 52]. Aquella desesperada resistencia lleva a Pi i Sunyer a evocar tristes recuerdos de aquella otra resistencia, la republicana, frente al golpe fascista de 1936. Ubicadas en los confines de Europa, ni Polonia ni España pudieron contar con la ayuda de las democracias occidentales, que pronto iban a pagar por su indiferencia. Escribía bajo la fecha "3 de setembre" esas tristes reflexiones:

> Semblava que, per a viure tranquil, ignorat, indiferent a tot, bastava tancar-se a casa, recloure l'esperit, renunciar...; i ara hom veu que no és així, que és la mateixa vida, el benestar senzill, allò que cal defensar aspra-ment, dolorosament; que cal combatre coratjosament per a no perdre'ls. Nosaltres ja ho havíem après en l'agonia d'un sofrir sense esperança; el nostre poble en porta les ferides sagnants a la carn martiritzada. Però el món no ho sabia. I ara comença a comprendre-ho, esbalaït d'estupor i de sorpresa. [Pi i Sunyer, 2006: 44].

A la invasión soviética a Polonia, Pi i Sunyer dedica un amplio apartado del "17 de setembre", en el que habla en los siguientes términos:

> El cop és dur per als aliats; pero en l'atuïment de la sotragada, més que les consideracions militars i estratègiques, produeix un xoc encara major la repugnància moral. No volem entrar en raonaments ni subtilitats; sabem que, d'aquest fet, se'n donaran els pretexts i les motivacions més dissemblants; que el partidisme polític i la propaganda tendenciosa el faran tergiversar, aquest fet, al gust de cadascú, perquè els adversaris es tirin mútuament imprecacions i dicteris. Però per damunt de la barreja de reaccions i passions que provocarà, hi ha avui, com a reacció immediata, imperiosa, incoercible, el sentiment de condemna, la simple però irrefrenable repulsa de l'anima, la repugnància de veure la deslleialtat que representa aprofitar-se de la lluita que un altre sosté per a agredir-lo,

> amb brutal voracitat. És la baixesa del gest allò que, per damunt de les controvèrsies dels homes i les passions polítiques, provoca un viu i honrat sentiment de repulsió i de condemna [Pi i Sunyer, 2006: 74].

Tanto a nivel ético e ideológico, como a nivel político, esa agresión es comparada con un "cataclismo cósmico" y con una "negación de principios" [Pi i Sunyer, 2006: 74-75]. Veamos en el siguiente fragmento las palabras cargadas de emoción con las que expresa Pi i Sunyer aquella terrible tristeza doble, por la Cataluña derrotada y exiliada, y por la Polonia doblemente martirizada por dos imperialismos militaristas en aquel terrible año 1939:

> Es en aquesta tarda tardoral londinenca, paladejant l'amargor dels propis dolors que pugen a glopades de la tristesa del record, quan veiem clarament aquell que fou el nostre destí, com no ens mereixíem la dissort soferta, com la nostra terra fou també la víctima de la concupiscència dels qui, des d'angles diferents, volien disputar-se el domini del món, i, a darrera hora, semblen haver-se entès per a partir-se'l. Quina pena i repugnància causa aquest concepte primitiu de la vida! En el capvespre tardoral la pròpia tristesa es fon en l'ombrívola preocupació del dia. I és la ferida encara sagnant del dolor sofert la que avui ens fa sentir, més encara que les amenaces militars, les combinacions polítiques, les condemnes morals, una pietat tan sincera i profunda per la pobra gent polonesa que, terres enllà, en una llunyania de distancies que no de cor, veu trepitjada i sotmesa la seva pàtria, s'arrossega per l'angoixa de les carreteres en una fugida sense sortida, sofreix, plora, lluita i es mor; aquesta gent que agonitza en el calvari i el martiri semblants als que fa menys d'un any vàrem sofrir nosaltres i els qui son carn de la nostra carn i germans de la mateixa anima. En la fonda i greu preocupació d'avui el que més pregonament ens commou és la trista evocació del gran dolor de Polònia [Pi i Sunyer, 2006: 75].

Escrito durante aquel otoño de 1939, el poemario *Diàleg de les verges negres de Polònia i Catalunya*[1] de Sunyer nace de dos impul-

[1] *Diàleg de las dues verges negres de Polònia i Catalunya* apareció en el nº 449 (junio-julio de 1940) de *Germanor*, Santiago de Chile, pp. 5-9. Como texto autónomo se publicó por primera vez con el título *Diàleg de les dues Verges negres*

sos igualmente importantes: el *interno*, que desarrolla el tema de la Polonia idealizada presente en la escritura nacionalista desde el siglo XIX, y el *externo*, que es fruto de la directa experiencia de los hechos de septiembre de 1939. La obra tiene forma de diálogo entre la Virgen de Montserrat y la de Częstochowa, se compone de cuatro partes y de alrededor de trescientos cincuenta versos libres. Pi i Sunyer da prueba en él de su gran conocimiento de la historia y cultura polacas, haciendo alusión a nuestras pasadas luchas por la independencia frente a "els mateixos que avui volen partir-se es despulles de terra polonesa" [Pi i Sunyer, 1982: 72], los frecuentes exilios, las luchas en varios frentes de "causes que no eren les seves" y también, evocando el texto de *Pan Tadeusz* [Pi i Sunyer, 1982: 69].

Desde las primeras estrofas, Pi i Sunyer insiste en que son el mismo duelo y la misma pena los que hermanan a las dos Vírgenes--patronas de sus respectivos pueblos: "Però de tan lluny el dol ens agermana, i la mateixa pena ens fa comprendre" [Pi i Sunyer, 1982: 65]. Las dos Vírgenes mantienen su conversación por encima de las tierras quemadas, la destrucción causada por la guerra, la muerte y el drama del exilio: la vivencia del *mismo horror* del año 1939. Lo que es particularmente entrañable en este poema es la humanización de las dos Vírgenes que comparten sus experiencias y sentimientos, discrepan, se plantean preguntas y llegan a un entendimiento. De alguna forma, la cualidad *negra* de las Vírgenes viene a señalar aquí de forma simbólica la miseria, la injusticia y le persecución de sus respectivos pueblos, en las palabras de la Virgen de Częstochowa:

> Morena també sóc, també el meu poble
> ha sofert odis, vexacions i envejes.
> Potser els pobles perseguits sens treva
> que combaten, tossuts, al llarg dels segles
> un fat advers davant del qual no es vinclen,
> rebels com són, estimen Verges negres!
> [Pi i Sunyer, 1982: 68]

(la de Montserrat y la Virgen Negra de Polònia) en Bogotá, 1940, con la edición del Dr. Solé i Pla.

La conciencia religiosa actúa aquí como agente de implantación de los valores éticos a nivel colectivo. A su vez, la defensa de la fe católica aparece como una acción de salvaguardar la identidad propia, nacional o europea. Las patronas de Cataluña y Polonia son a su vez "guaites que vigilin als límits d'aquest món que han fet els segles; tu a l'Orient, jo a l'Occident, d'Europa" [Pi i Sunyer, 1982: 71]. En nuestra opinión, comete aquí Pi i Sunyer una idealización quizá excesiva y presenta una actitud bastante polémica al identificar la identidad europea con el Cristianismo. En las palabras del poema, Cataluña nace como consecuencia de la Reconquista, mientras que Polonia como resultado de sus luchas con invasores orientales.

Sin embargo, por muy discutible que sea esa confusión de la identidad cristiana con la europea, lo que transmite en primer lugar esta parte del poema es un profundo amor a Europa. Aparece éste como continuación natural del amor a la patria. Europa es entendida como una unidad de valores y de ideas supranacionales, que es preciso defender ante las nuevas hordas bárbaras del siglo XX. El año 1939 es simbólico de esa lucha, muy solitaria en el caso de Cataluña (y por extensión, de la España republicana) y Polonia, como expresa el poema, con las palabras de la Virgen de Częstochowa:

> Del nostre món som a les foranies,
> i per ell han sofert les nostres pàtries;
> que Europa, oblidadissa, no les deixi
> abandonades, indefenses, soles,
> davant l'abús de forca que condemna
> a opressió i servitud dos pobles lliures.
> [Pi i Sunyer, 1982: 74]

La idealización de la tierra, la idealización de la lucha, la idealización del propio elemento religioso y del papel histórico desempeñado por Cataluña y Polonia como guardianas de Europa, son algunos de los poderosos elementos emocionales que gobiernan el mundo afectivo del poema. En la cuarta parte del poema, Pi i Sunyer va aún más lejos y, en las palabras de la Moreneta, aparece la cualidad mesiánica ligada a ambos pueblos:

Tinguem fe en els destins d'aquestes terres,
bressol vivent de tota vida humana.
Pels seus pobles preguem, que si ells fallessin,
semblaria que enrera el món tornava. (…)
Que amb tots els seus errors, crims i follies,
un món sense ells fóra un desert sense anima.
[Pi i Sunyer, 1982: 74].

Los pueblos catalán y polaco aparecen como la conciencia espiritual colectiva de la Humanidad. Es el momento de la culminación afectiva del poema, una especie de *catharsis*, tras la cual viene un progresivo relajamiento, y también consuelo y atisbos de esperanza. Es la Moreneta la que trata de transmitir la fe a su amiga (¿?) polaca para que ésta también haga suya la esperanza de una nueva alba. Las últimas estrofas del poema son un canto a la fuerza de la vida, al poder del alma y del espíritu, tanto individual como colectivo, y a la promesa de la patria renacida, donde no haya sitio para la revancha, sino para la paz, la luz, la felicidad, la vida, y el retorno de los exiliados al calor del hogar. El largo final del poema se asemeja a una oración sobre la patria reencontrada y resucitada, y por la imposibilidad de describir su singular belleza; nos limitaremos a citarlo íntegramente:

MONT. – No el sents venir amb tremolors d'auguri?
No te sembla sentir un batre d'ales?
Damunt del món en pau vindrà un nou dia
amb un gran clam de joia retrobada.
La llum del cel els semblarà més pura
com un somriure sota un vel de llàgrimes.
Als solcs de mort rebrotarà l'espiga,
i el fruit madur farà vinclar la branca.
Caliu de llar tancada en nit do pluja
tindrà el bes dels germans en retrobar-se.
El pa serà més tou, el llit més tebi,
l'amor més net i l'oració més santa.
Damunt del mar més blanca la gavina,
Damunt del cel la lluna més de plata.
Els nens voldran per a jugar estrelles,

i els infants morts s'hauran tornat en àngels.
Viuran els joves tenint fe en la vida,
i els vells podran morir sense recança.
Voleiaren amigues les banderes,
i a l'al·leluia respondrà l'hosanna.

CZEST. – Blancor de neu a fora l'establia,
escalf d'amor la falda de la mare;
i en el cel fred un fulgurar d'estrella,
tremolor pressentida del miracle.

MONT. – Que als nostres fills nord i consol els sigui,
i del desert en l'aspre romiatge,
que cada cor guardi un reflex de somni,
que cada llar sigui un bocí do pàtria.

CZEST. – I que, després de tant vagar, quan tornin
al llit dels avis i la pau de casa,
guardin dels horitzons que els acollien
una nova claror a la mirada.

MONT. – Amb Déu siau, Verge de Czestochowa.

CZEST. – De Montserrat preservi el vell llinatge.

MONT. – Que els nostres fills mantingui coratjosos.

CZEST. – Que en el dolor no perdin l'esperança.

MONT. – Més que superbs, els faci bons i justos.

CZEST. – Que un nou amor per sempre els agermani.

MONT. – Que Déu guardi els destins del nostre poble.

CZEST. – Que Déu vetlli el redreç de nostra pàtria.

[Pi i Sunyer, 1982: 75-77]

Este diálogo de dos Vírgenes negras, patronas de dos pueblos unidos por la misma experiencia de ser víctimas de terribles totalitarismos en expansión imperialista, se convierte en las últimas líneas en una superación del dolor y de la tragedia. Se produce el reestablecimiento de la paz y de la luz, y el regreso al idealizado mundo de los antepasados. Las tierras de Polonia y Cataluña aparecen resucitadas, y en toda aquella letanía de sus bellezas reencontradas se muestran como expositoras del idealismo platónico, cuando la cueva de las sombras cede ante un nuevo mundo ideal. Este poemario es un hechizo, una oración, que lanza un exiliado catalán durante el triste otoño del terrible año cero de Europa. Su poema es una expresión de la dramática necesidad de armonía, paz y ética[2]. El texto de Pi i Sunyer parte del ideal de la búsqueda humana común por encima del pensamiento sectario que tantas muertes sembró en el siglo XX en Europa.

3. Otros ejemplos del *topos* de Polonia en la escritura de los exiliados

Singulares por su belleza, los escritos de Carles Pi i Sunyer sobre Polonia no son hechos aislados en la escritura catalana exiliada. De hecho, otro Pi i Sunyer, César, también exiliado, escribió en diciembre

[2] Cabe mencionar aquí el libro *CXXII Jocs Florals. Certamen de l'Acadèmia Mariana de Lleida 1862-1990. En honor de la Verge de Czestochowa, patrona de Polònia* [1990], Virgili i Pages, Lleida. Esta publicación contenía poemas en catalán y castellano, entre los que destacan los poemas "Dues verges, dues pàtries" de Isidro Julià i Avellaneda (pp. 34-35) y "Diàleg", de Joan Bellmunt i Figueres (pp. 39-41), que son una reescritura del poema de Pi i Sunyer. En el primero se lee: "Dues Verges, una única Corona / Dos Pobles d'una sola Humanitat / arrecerats al caliu de l'espona / del vostre braç que sempre ens ha emparat. / / Cadascuna – amor infinit – ens guarda/ de tot el perill que sempre ens esguarda / Germanívoles d'un mateix destí". El otro reproduce una "conversación-oración" entre la Virgen de Częstochowa y la patrona de Lleida, la Virgen *Blanca* de Academia. Hay que mencionar también otro poema, de Francesc Balcells i Llobera, titulado "Montserrat i Częstochowa".

de 1939 un interesante artículo biográfico titulado "María Skladowska" [sic]. Allí también confirma el autor sus amplios conocimientos de la cultura polaca, citando a Chopin, Paderewski, Słowacki y Mickiewicz. Para el autor, la célebre científica polaca Maria Skłodowska Curie es una "síntesi ideal (…) de fervor científic i patriòtic", cuya figura "guanya encara més relleu després de les successives tragèdies que han destruït Catalunya i Polònia i dels actuals esforços dels respectius triomfadors per a assolir llur total desnacionalització amb la persecució de les llengües i cultures pròpies" [Pi i Sunyer, 1939: 8]. La intención del autor es presentar a la figura de Skłodowska como exponente del victorioso nacionalismo post-romántico polaco. Considera que, a partir de su figura exitosa hay que buscar equivalentes en la propia historia de Cataluña, como remedio a la tendencia del pueblo catalán de glorificar siempre figuras de derrotados y vencidos [Pi i Sunyer, 1939: 8-9]. Al final del artículo se alude al "nou repartiment de Polònia entre els invasors de sempre: Rússia i Alemanya, amagades sota llurs disfresses ideològiques actuales" [Pi i Sunyer, 1939: 19][3].

Otro ejemplo de la particular conexión entre los exiliados catalanes y Polonia lo encontramos en el texto titulado "La resurrecció de Polonia", del político y escritor socialista M. Serra i Moret (1884-1963). El origen del artículo se encuentra en su visita, como *conseller* de la Generalitat en París, a la Exposición internacional del urbanismo celebrada en la capital francesa. Allí, según cuenta, entre todos los países expositores destaca Polonia porque, como dice:

> (…) aquella Polònia que hom s'imagina esgotada, estripada, voltada de ruïnes i de tragèdia ineluctable [sic] – se encontraba – dempeus, vibrant, arborada del frenesí de l'acció, exhibint els seus plans ambiciosos, l'esboç de les seves ciutats futures, i, el que és- més sorprenent, el balanç de les seves realitzacions en els darrers dos anys [Serra i Moret, 1947: 17].

[3] Sin embargo, por fin tiene lugar en este artículo un atisbo de crítica a Polonia, por señalar su ocupación de Vilna y su participación en el reparto del territorio checoslovaco, en el período entre las Guerras Mundiales.

A continuación, dando pruebas de su erudición, Moret proporciona datos para que el lector pueda entender la dimensión del cataclismo colectivo que supuso la Segunda Guerra Mundial para Polonia. Más adelante, acomete un meticuloso análisis de la situación económica e industrial de la Polonia anterior a la Guerra y la actual, destacando la presencia en su territorio de las tropas "de ocupación" soviéticas. En este texto de erudición y preparación, en el que el autor no quiere ocultar su admiración por el idealizado país de Polonia, Moret pone al pueblo polaco como ejemplo para Cataluña que vive su dura posguerra bajo la bota franquista:

> De totes maneres, Polònia ressuscita. Greus són els problemes d'ordre internacional que l'amenacen; greus els problemes interns que mantenen la seva temperatura a punt d'explosió; petita és l'ajuda que pot esperar de l'exterior i aquella que li arribaria ha de renunciar-la. Però és ella la que ens confirma la tesi que una vida sense perills és una vida nul·la. Ella avança vers el pervindre [sic] obscur que només la. seva ferma voluntat nacional clarifica, i ella podria encara ésser la gran sorpresa dels nostres dies. Res no es pot donar de més difícil que el cas de Polònia. Tampoc no es pot donar res de més alliçonador. Es una lliçó que ens convé als catalans, que ens convé més que el pa que menjaríem si Franco no ens l'arranqués de la boca [Serra i Moret, 1947: 22][4].

Todos estos textos, comentados tan sólo brevemente en mi artículo, reflexionan sobre el destino común de los pueblos catalán y polaco en la Europa totalitaria. Sería conveniente que este rico diálogo de intercambio de experiencias culturales, intelectuales, simbólicas e ideológicas entre Cataluña y Polonia prosiguiera también en el marco de la actual Europa unida, como forma de contribuir al forjamiento de su identidad polisémica.

---

[4] Leblond, es decir el escritor francés Marius-Ary Leblond, publicaba también su texto "Pologne Vivante" en el número especial de homenaje a los caídos por Cataluña en 1714. Tras describir varios ejemplos del colonialismo militar y cultural cometidos por Rusia en Polonia desde finales del siglo XVIII, aludía a "la noble Polonia, patria d'heroes, i fogar de trevall, de l'esclavitut en que tan temps ha estat junyida" [Leblond, 1941: 17].

Bibliografía

AA.VV. (1990), *CXXII Jocs Florals. Certamen de l'Acadèmia Mariana de Lleida 1862-1990. En honor de la Verge de Częstochowa, patrona de Polònia*, Virgili i Pagès, Lleida.

Leblond (1941), "Pologne Vivante", *Germanor*, 47, Santiago de Chile, p. 17. Pi i Sunyer, C[arles]. (1982), *Diàleg de les dues verges negres de Polònia i Catalunya*, Dalmau, J. (ed.), Barcelona.

Pi i Sunyer, C[arles]. (2006), *Londres en Guerra: 1939-1942. Impressions d'un exiliat*, Fundació Carles Pi i Sunyer, Barcelona.

Pi i Sunyer, C[ésar]. (1939), „Maria Skladowska" [sic], *Revista dels Catalans d'América*, 3, México, pp. 7-19.

Rovira i Virgili, A. (1912), *Historia dels moviments nacionalistes*, vol. 1, Corominas, P. (prologo), Societat Catalana d'Edicions, Barcelona.

Sawicka, A. (2008), "Katalonia w hiszpańskim tyglu", *Tygiel*, 4-6 (148-150), Łódź, pp. 113-121.

Serra i Moret, M. (1947), "La resurecció de Polònia", *Germanor*, 521, Santiago de Chile, pp. 17-22.

Maria Filipowicz-Rudek, Hubert Hładij
Uniwersytet Jagielloński

Autorzy dziękują Pani dr Paulinie Wolańskiej-Nowak z krakowskiego Instytutu Ekspertyz Sądowych za pomoc w opracowaniu części dotyczącej badań genetycznych Maragatów.

Na wozie Maragaty

Słowa kluczowe: antropologia kulturowa, genetyka, izolowana grupa społeczna, Szlak Jakubowy, Maragaci.

Abstract:
The aim of the present article is to outline a very interesting phenomenon in cultural anthropology, which is the very ancient and enigmatic presence of the Maragatos, human cultural isolates, in the mountainous purlieus of Spanish town Astorga, who despite of inhabiting the crossroads of several international centuries-old routes of trade and pilgrimage have managed to conserve their isolated and endogamous customs.
Keywords: cultural anthropology, genetics, human isolates, St. James' Way, The Maragatos.

Resumen:
El artículo intenta acercar al lector polaco un fenómeno interesante concerniente al campo de la antropología cultural como son los Maragatos, un grupo social aislado, bastante pequeño que vive en los alrededores montañosos de la ciudad española de Astorga, situada en el cruce de unas rutas comerciales y de peregrinaje concretas, cuyo origen es poco claro. No obstante, hasta

la actualidad han conservado muchos de sus costumbres y rituales, así como también un fuerte sentido de identidad.
Palabras clave: antropología cultural, genética, grupo social aislado, Camino de Santiago, Maragatos.

Wstęp

Pielgrzymka do Santiago de Compostela to przeżycie przede wszystkim duchowe, religijne, wiąże się z nią jednak szereg innych odczuć, które wynikają z wysiłku fizycznego pokonywania drogi, podziwiania pejzażu towarzyszącego wędrówce czy odkrywania nieznanych wspaniałych zabytków architektury, malarstwa i rzeźby. Wiele osób wskazuje także na dar spotkania innych ludzi, pielgrzymów ze wszystkich stron świata, z którymi można wymienić doświadczenia, a czasem bliżej się zaprzyjaźnić. Mniej uwagi poświęca się natomiast „miejscowym" – dla większości osób to po prostu Hiszpanie, z którymi przeważnie trzeba rozmawiać w ich rodzimym języku, co stwarza oczywiste trudności w nawiązywaniu kontaktu dla osób nieznających hiszpańskiego. Czasami jednak wystarczy szczęśliwy zbieg okoliczności, przypadkowe zboczenie z obranej trasy, aby odkryć, że pod pojęciem „mieszkańca Hiszpanii" mieści się duża rozmaitość etniczna, odzwierciedlająca skomplikowaną historię Półwyspu Iberyjskiego.

Takie nieoczekiwane spotkanie było udziałem współautora w 2008 roku, kiedy z grupą przyjaciół pielgrzymował na rowerze do Santiago, od pięknego Burgos poczynając. Po kilku dniach intensywnej jazdy po w miarę płaskich drogach Kastylii i Leonu oraz przejechaniu przez stolicę prowincji ze słynną katedrą, na horyzoncie zaczęły pojawiać się góry, krajobraz stał się bardziej pofalowany, zaś szlak pielgrzymkowy coraz trudniejszy dla rowerów. I właśnie w takim momencie, tuż za Astorgą, zapadła decyzja, aby kolejny odcinek pokonać nie razem z pieszymi, ale wygodną, aczkolwiek dość górzystą szosą wiodącą wprost do Rabanal del Camino. Minąwszy kilka wiosek, dotarliśmy do Santa Colomba, która od razu zwróciła naszą uwagę nietypowym kolorem okiennic i nieco odmiennym usytuowa-

niem domów. A ponieważ był czas na posiłek, z ochotą weszliśmy do restauracji, która kusiła kolorowym szyldem i przyjaznym wnętrzem. Próby dogadania się po angielsku początkowo spełzły na niczym, nagle jednak pojawiła się żona pana domu, która płynną angielszczyzną poinformowała nas, że oto znaleźliśmy się w domu prawdziwego Maragaty, który kontynuuje tradycje sześciu pokoleń wstecz, mieszkając w domu o dwustuletniej historii. Nasze zainteresowanie wzbudziło pozytywną reakcję drugiej strony, w wyniku czego zostaliśmy oprowadzeni po całym domu i obejściu, dowiadując się wielu ciekawych rzeczy na temat odrębności Maragatów i warunków ich życia. Uzyskaliśmy informacje, że w Hiszpanii żyje ich ok. 8000[1], głównie w części północnej, i że kultywują oni tradycje charakterystyczne wyłącznie dla nich. Całe to zdarzenie, a także fakt szczątkowej wiedzy na ich temat w Polsce wydały się wystarczającym bodźcem do uważniejszego przyjrzenia się tej ciekawej grupie etnicznej. Temat zainteresował współautorkę, znawczynię sąsiedniej Galisji i języka galisyjskiego, czego owocem jest niniejszy artykuł, wprowadzający w barwny świat Maragatów, hiszpańskich „wozaków".

W poszukiwaniu źródeł

Kraj Maragatów (El País de los Maragatos), zwany także Maragatería, a historycznie La Somoza, to jedno z ciekawszych etnograficznie zjawisk na Półwyspie Iberyjskim. Zajmuje on obszar równy ok. 400 km², który administracyjnie rzecz ujmując, obejmuje teren ośmiu przylegających do siebie gmin (44 miejscowości) ze stolicą w ponad dwunastotysięcznej Astordze (północno-zachodni skrawek prowincji León w Regionie Autonomicznym Castilla y León Królestwa Hiszpanii). Silnie manifestowane poczucie odrębności, objawiające się przede

[1] Nowsze badania redukują liczbę zamieszkujących Hiszpanię Maragatów do ok. 3000 osób, przy czym spadek populacji jest wynikiem przede wszystkim masowej emigracji [Larruga, 2001: 1].

wszystkim w uporczywym przywiązaniu do tradycji i tradycyjnych, często archaicznych obrzędów, prawie wyłączna endogamia oraz uświęcone tradycją paranie się handlem obwoźnym i furmaństwem sprawiły, że owa grupa społeczna fascynowała podróżników oraz badaczy, którzy w większości wypadków postrzegali ją jako izolowaną grupę etniczną, formułując wiele hipotez usiłujących wyjaśnić jej pochodzenie. Frapującą historię tych poszukiwań zbiera Luis Alonso Luengo, kronikarz miasta Astorgi, autor najbardziej wyczerpującego studium poświęconego Maragateríi *Los maragatos. Su origen, su estirpe, sus modos*, które stało się podstawowym źródłem znacznej części przytoczonych poniżej informacji. Pisze Alonso Luengo:

> Obfita jest literatura dotycząca pochodzenia ludu Maragatów, jednak znaczna jej część czyni zasadniczy błąd już na samym początku, polegający na powzięciu za punkt wyjścia, w celu ustalenia owej proweniencji, współczesnego miana Maragatów, i na tej podstawie formułuje wnioski natury etymologicznej i językowej, dotyczące prawdopodobnych korzeni owego miana. Tymczasem, czym innym jest antroponim Maragata, który jest stosunkowo nowy – pojawia się ok. XIV wieku – całkowicie zaś czym innym możliwe odległe w czasie pochodzenie grupy Maragatów, która powinna zostać zbadana na drodze etnicznej, antropologicznej, archeologicznej, a także ze względu na stworzony przez nich charakterystyczny typ *habitat* oraz przetrwanie w formie niezmienionej archaicznych sposobów bycia i działania ludzi należących do tej grupy [Alonso Luengo, 1980: 77][2].

Najstarsza i najbardziej znana hipoteza w związku z Maragatami pochodzi od benedyktyna, oświeceniowego pisarza i uczonego Fray Martína Sarmiento, który w obszernej pracy zatytułowanej *Discurso crítico sobre el origen de los Maragatos* na podstawie analizy słowa *Maragata* utrzymywał, że grupa pochodzi od „owych *Mauretańczyków* lub *Kartagińczyków*, którzy przed inwazją rzymską przybyli do Hiszpanii i trudnili się handlem, a prześladowani przez Rzymian schronili się w górach Astrogi, gdzie nie dotarła jeszcze wtedy roma-

[2] Wszystkie cytaty w przekładzie autorów artykułu.

nizacja – i w ten sposób otrzymali miano *maurellos* lub *mourellos* – od którego wywodzi się dzisiejsze ich nazwanie" [Alonso Luengo, 1980: 78]. Jak kojarzył Sarmiento, mianem *maurellos superiores* i *maurellos inferiores* nazywano w dokumentach Soboru, zwołanego w Lugo w 569 roku przez króla Swewów Teodomira, terytoria podległe biskupstwu Astorgi [Sarmiento, 1787: 185]. Terytoria te odpowiadają ówczesnym i dzisiejszym siedzibom Maragatów. Sarmiento, intuicyjnie przypisując Maragatom semickie pochodzenie, przytacza także rozpowszechnioną pośród jemu współczesnych opinię, z którą się zresztą nie zgadzał, o pochodzeniu tychże od *mauri capti* 'mauretańskich niewolników' lub *mauro gotho* jako potomków Mauretan i Gotów [Saramiento, 1787: 194].

Znany z badań nad europejskimi siedzibami muzułmanów dziewiętnastowieczny arabista holenderski francuskiego pochodzenia Reinhart Dozy, autor obszernej monografii poświęconej hiszpańskim muzułmanom, zafascynowany nazwą Maragatów, przypisał im berberyjskie pochodzenie, twierdząc, że stanowią oni grupę Berberów, którzy za panowania Ferdynanda I Leońskiego (1010-1065) pozostali w León, kiedy reszta współwyznawców uciekła na południe przed głodem. Zdaniem Dozy'ego mieli oni przyjąć chrześcijaństwo, zachowując przy tym odmienne obyczaje i stroje [Alonso Luengo, 1980: 78]. Opinię tę podzielał także hiszpański historyk Miguel Morayta w swojej pomnikowej *Historia general de España* (wydanej w latach 1886-1889). Berberyjskie pochodzenie Maragatów potwierdzałyby jego zdaniem kanony XXI i XXII Soboru Leońskiego (z 1020 roku), w których zawarte zostały wskazówki co do traktowania muzułmańskich niewolników zwanych *moros agarenos*[3] *cautivos* (inaczej *mauri-capti*), będących bezpośrednimi przodkami Maragatów [Alonso Luengo, 1980: 78]. Pod koniec XIX wieku pojawiają się inne opinie, negujące mauretańskie pochodzenie Maragatów, jak na

[3] Przymiotnik *agareno* oznacza arabskie pochodzenie, utworzony został bowiem od imienia egipskiej niewolnicy Abrahama Hagar (hiszp. Agar), matki pierworodnego syna Abrahama Ismaela, który według Biblii i Koranu dał początek ludom arabskim.

przykład zdanie Eduarda Saavedry wybitnego archeologa, architekta i zarazem arabisty, który zestawiwszy obyczaje Maragatów i Bretończyków oraz niektóre wspólne tym dwóm ludom wyrażenia językowe i wykrzyknienia, po raz pierwszy stawia tezę o celtyckiej proweniencji tych odmiennych mieszkańców okolic Astorgi. Jeszcze dalej tą samą ścieżką poszedł Joaquín Ciria y Vinent, który odbywszy podróż po kraju Maragatów, przedstawia w 1908 roku na zebraniu Królewskiego Towarzystwa Geograficznego w Madrycie tezę o celtyckim pochodzeniu badanego ludu, dowodząc, że „słowa MARC-HEKAAT lub MAR-KAAT używane były przez Celtów jako synonimy jazdy konnej, ponieważ MARC'H w tym języku oznacza konia, w związku z powyższym wydaje się nieprzypadkowe, że Maragaci parają się furmaństwem i że właśnie stąd pochodzi ich miano" [Ciria y Vinent, 1909: 10]. Ciria nie ustawał jednak w dociekaniach i zlecił analizę etymologiczną wybitnemu latyniście i etymologowi Francisco Commeleránowi y Gómezowi. Rezultaty były zaskakujące, odbiegały bowiem od dotychczasowych poszukiwań czysto etnicznych. Nazwę Maragatów wywiódł bowiem Commelerán od późnołacińskiego *mauricatos*, które skojarzył z również łacińskim *manicatus* 'posiadający rękawy', używanym na określenie ubioru niektórych ludów Wschodu i Północy. Dalszy rozwój tego terminu, wziąwszy pod uwagę możliwą i potwierdzoną w innych przypadkach wymianę spółgłoskową „n" na „r", mógłby wyglądać następująco: *manicatus*, *maricatus*, *marigatus*, *maragato*. Trop ten eksplorowałby zatem raczej społeczno-kulturową genezę nazwy, nie bez uzasadnienia w rzeczywistości, jedną bowiem z charakterystycznych cech obyczajowości maragackiej jest sakralny niemal szacunek, jaki żywią oni do uroczystego stroju [Alonso Luengo, 1980: 82].

Jednak dociekania w kierunku semito-chamickim nie ustają. Jedną z ciekawszych hipotez proponuje w 1974 roku historyk hiszpański Jaime Olivier Asín. Dowodzi on istnienia w VIII wieku na Północy Afryki plemienia zwanego BARAG WATA, w obrębie którego istniały obok komun chrześcijańskich także i judaistyczne lub inne, praktykujące bardziej prymitywne wyznania. Byliby zatem Maragaci, jak podejrzewał wspomniany wcześniej Reinhart Dozy, Baragwatami

– Berberami, którzy przywędrowali do Hiszpanii i osiedlili się w okolicach Astorgi [Oliver Asín, 1974: 62-63].

Innym tropem, choć także filologicznym, podążają badania zapoczątkowane przez Manuela Gómeza Morenę, wywodzące termin „Maragata" od łacińskiej nazwy oznaczającej zwyczajową ich profesję: *mercader* (*mercator* lub *mericator*), czyli 'kupiec' [Gómez Moreno, 1925: 373]. Tezę tę potwierdzałoby odkrycie w galisyjskiej A Córuñi w latach 60. miejsca pochówku Maragaty z płytą nagrobną z XIV wieku, na której widnieją insygnia wozackie (torba i bat) oraz łacińskie epitafium, zawierające zwulgaryzowane łacińskie *mericator*. Inni badacze [Galindo, 1956; Escudero, 1953; Quintana Prieto, 1978] przychylają się także do tej tezy, wskazując na istotny fakt, iż ziemie zamieszkałe przez Maragatów co najmniej do wieku XIV nazywane były La Somozą[4] [Alonso Luengo, 1980: 84].

Obok dociekań etymologicznych z początkiem XX wieku prowadzone są także badania antropologiczne, etnograficzne i archeologiczne, oscylujące pomiędzy berberyjską a celtycką proweniencją tajemniczego ludu. Pomiary antropometryczne dokonane przez Federica Aragóna Escacenę wskazywały jednoznacznie na podobieństwo cech fizycznych z Berberami. Tezę tę podejmuje w 1909 roku Santiago Alonso Garrote w książce *El dialecto vulgar leonés hablado en Maragatería y la tierra de Astorga*, wskazując dodatkowo na liczne podobieństwa w ubiorze, obyczajach, sposobie życia i organizacji przestrzeni mieszkalnej (generalna tendencja do zakrywania się, zamykania przestrzeni, chowania przez obcym wzrokiem) między Maragatami i Berberami. Czynnikiem decydującym, który zaważył o zachowaniu się berberyjskiego elementu etnicznego w tak wysokim stopniu, była zdaniem Garrotego atrakcyjna od zawsze pośród Maragatów endogamia [Alonso Garrote, 1909].

Całkowicie odmienną opinię podtrzymywał antropolog, lekarz i archeolog Julio Carro, który w drugiej połowie lat 50. na podstawie badań wykopaliskowych, prowadzonych w przedrzymskich

[4] Używany dzisiaj i brany na warsztat badawczy termin *Maragatería* nie pojawia się bowiem w źródłach co najmniej do schyłku wieków średnich.

kopalniach złota w Santa Colomba de Somoza, położonych na terenach dziś zamieszkałych przez Maragatów, i odnalezionych tam śladów kultury materialnej, po raz pierwszy wskazuje na dominujący u badanej grupy społecznej mieszany asturo-fenicki komponent kulturowo-etniczny i odrzuca całkowicie hipotezę berberyjską. Za element decydujący uważa Carro nie cechy fizyczne, lecz psychiczne, łączące ludy o proweniencji celtyckiej (Asturów[5], Bretończyków, Galisyjczyków), a charakteryzujące również Maragatów, takie jak skłonność do melancholii, flegmatyczność, uczuciowy dystans i bogactwo wyobraźni, w odróżnieniu od Berberów, których temperament rysuje się zgoła odmiennie [Carro, 1955; 1960].

Liczne badania etnograficzne, prowadzone zarówno na gruncie religioznawczym i związanym z nim obrzędowo-obyczajowym, jak i urbanistyczno-architektonicznym, wskazują raczej na powiązania celtyckie. Do najciekawszych tropów zaliczyć należy kultywowany wśród Maragatów obrzęd kuwady (*covada*), znany w innych kulturach na świecie, ale wspólny także wszystkim Celtom i wzmiankowany już i przypisywany właśnie Asturom przez autorów starożytnych: Pliniusza i Strabona. Obrzęd ten polega na przejęciu przez ojca świeżo narodzonego niemowlęcia obowiązków zwyczajowo należących do matki, podczas kiedy matka wraca do zajęć domowych, a czasem nawet na równoczesnym empatycznym symulowaniu bólów porodowych. Obrzęd ten jest charakterystyczny dla większości kultur matriarchalnych i matrylinearnych i przypisuje mu się symbolikę związaną ze społeczną legitymizacją pozycji ojca.

Całkiem nową interpretację otrzymały także założenia urbanistyczne maragackich siedzib, w których Alonso Garrote upatrywał wcześniej dziedzictwa berberyjskiego. Struktury zabudowań bardziej zamknięte, z wewnętrznymi patiami, które stanowiły efekt ewolucji wcześniejszego (typowo celtyckiego okrągłego lub zaokrąglonego na

[5] Asturowie to starożytny lud, który zamieszkiwał tereny dzisiejszej Asturii i Leonu, najczęściej identyfikowany z Celtami lub Celtyberami. Asturowie wraz z Kantabrami wsławili się bohaterską obroną swoich terenów przed Rzymianami.

rogach) domostwa, powstały w wyniku transformacji społecznych. Odejście od wyłącznie rolniczego trybu egzystencji (wobec niskiej efektywności wynikającej z niedostatku na górzystym terenie ziem żyznych), poszukiwanie nowych, umożliwiających przetrwanie zajęć, takich jak furmaństwo i kupiectwo wymusiły przystosowanie siedziby do innych potrzeb, zachowując jednak wiele z charakterystycznych dla Celtów elementów architektonicznych, jak dowodzi w pracy z lat 30. (opublikowanej dopiero po śmierci autora) zatytułowanej *La arquitectura popular maragata* José María Luengo Martínez [1995].

Zaproponowany przez Julio Carro trop fenicki, a zatem semicki, podjęty został także w studiach nad elementami tradycyjnego stroju kobiet maragackich, w którym znaleziono liczne podobieństwa ze strojem kobiet sefardyjskich [Alonso Luengo, 1980: 103]. Za możliwe dziedzictwo judaistyczne (zapośredniczone przez Fenicjan) uważa Luis Alonso Luengo także żyłkę kupiecką – ową maragacką specjalizację – a także hermetyczność kulturową, dzięki której wiele obrzędów i obyczajów przetrwało do dziś w stanie nienaruszonym, nawet poza granicami kraju. Owa idiosynkrazja wydaje się tym szczególniejsza, że Kraj Maragatów od zarania położony był „na przeciągu", innymi słowy przecinało się na jego ziemiach wiele ważnych europejskich dróg: rzymski szlak handlu złotem wymieniany w *Itinerarium Antonini Augusti*, dwie ścieżki szlaku Jakubowego (francuska i sewilska Vía de la Plata) oraz szlak handlowo-komunikacyjny łączący Galicję z Kastylią. Także i na emigracji, która stała się od wynalezienia kolei i przejęcia przez nią większości zadań transportowych w XIX wieku drugą „misją" Maragatów[6], zdołali oni zachować wyraźną tożsamość, tworząc kolonie i implantując w Ameryce wiele swoich umiejętności oraz elementów kulturowych[7].

---

[6] Tradycyjnym celem Maragatów była Argentyna i Urugwaj, w szczególności zaś argentyńska pampa i Patagonia.

[7] Wymieniając liczne sfery aktywności Maragatów na kontynencie południowoamerykańskim, Alonso Luengo [1980: 66-74] stawia nawet tezę o maragackim pochodzeniu ubioru argentyńskich gauchów, przystosowanym przecież do wielogodzinnego galopowania w siodle.

Nowe perspektywy badawcze. Badania genetyczne

Od lat 90. ubiegłego wieku rozmaite badania antropologiczne i genealogiczne, jak też związane z geografią wędrówek różnych nacji, znajdują znakomite wsparcie ze strony genetyki. Dysponuje ona aktualnie coraz precyzyjniejszymi metodami, które pozwalają uzyskać coraz pełniejszą wiedzę o ludzkim genomie i możliwych związkach między ludźmi (grupami etnicznymi, rasami itd.), nawet z okresów prehistorycznych. Nic więc dziwnego, iż również Maragaci znaleźli się w polu zainteresowania tej nauki, zwłaszcza na tle szerokich badań ludności Półwyspu Iberyjskiego, pokazujących jej duże zróżnicowanie genetyczne.

Jak już wspomniano, dominujące do tej pory poglądy na temat ich pochodzenia można sprowadzić zasadniczo do trzech hipotez:

- są potomkami północno-afrykańskich Berberów, którzy osiedlili się na Półwyspie po inwazji Arabów,
- są potomkami Gotów, sprzymierzonych z Arabami, którzy zaadaptowali berberyjską kulturę,
- mają celtyckie korzenie, jak ich sąsiedzi, ale obecny jest w nich także komponent semicki, przekazany przez Fenicjan w czasach przedrzymskich.

Próbując rozwikłać tę swoistą łamigłówkę, badacze hiszpańscy z Uniwersytetu w La Laguna przeprowadzili badania mitochondrialnego DNA (mtDNA), dziedziczonego w linii matczynej, polegające na sekwencjonowaniu mtDNA w zakresie wysoce zmiennych regionów, zwanych HVI i HVII (ang. *Hypervariable*). Wymienioną metodą ustala się sekwencje pewnych fragmentów mtDNA, które okazały się różne u różnych ludzi. Co więcej, pewne sekwencje okazały się charakterystyczne dla określonych grup etnicznych. Ponieważ sekwencje mtDNA są relatywnie stabilne w czasie, ich rodzaj, ustalony pośród współcześnie żyjących osób, pozwala prześledzić kierunki przemieszczania się kobiet od czasów prehistorycznych. W zależności od rodzaju ustalonych w danej populacji motywów sekwencji, a szczególnie określonych miejsc w tych sekwencjach, wyznacza się dla nich najbardziej rozpowszechnione tzw. haplogrupy i sub-haplo-

grupy. Ponieważ niektóre z tych grup mają dobrze ugruntowane geograficzne pochodzenie, mogą one być z powodzeniem stosowane do rekonstrukcji genetycznej historii poszczególnych narodów czy grup etnicznych i ustalenia konstelacji wpływów w odległej przeszłości.

W przytaczanych badaniach [Larruga, 2001] wzięto pod uwagę 198 próbek pochodzących od niespokrewnionych osób z różnych regionów iberyjskich: 49 Maragatów z okręgu Astorgi, 61 osób z okręgu Leonu (w tym 42 także z okolic Astorgi), 38 z Kastylii i 50 z Andaluzji. Referencyjnie wzięto pod uwagę odpowiednie dane 353 Portugalczyków, 135 Galisyjczyków, 167 Basków, 349 Afrykanów i 15 Andaluzyjczyków. Analiza rodzaju haplogrup wykazała, że stosunek różnych sekwencji do wielkości próby jest najniższy u Maragatów. Analogicznie poziom zróżnicowania genowego okazuje się u nich znacznie niższy niż u innych badanych nacji, co stanowi potwierdzenie endogamii będącej ich cechą charakterystyczną. Ważnym wskaźnikiem pozostaje współczynnik odziedziczalności Fst, będący miarą dystansu między badanymi populacjami (próbkami). W toku badań stwierdzono, że trzy populacje są znacząco zróżnicowane względem siebie – Afrykanie z Północnej Afryki, dla których istniały zawsze geograficzne i kulturowe bariery względem ludów Półwyspu, oraz dwie nacje hiszpańskie: Baskowie i Maragaci. Ci ostatni wykazują mniejszy dystans w stosunku do bliższych im geograficznie populacji Leonu, Galicji i Portugalii niż względem populacji Andaluzji i Północnej Afryki, osłabiając hipotezę o ich berberyjskim pochodzeniu. Z drugiej strony chociaż dystans ten jest najmniejszy w stosunku do mieszkańców Leonu, to jest to i tak największy dystans, jaki ci ostatni mają w stosunku do innych grup zamieszkujących Półwysep. To kolejny dowód na genetyczną odrębność Maragatów.

Szczególnie interesującym wynikiem była obecność w próbkach haplogrupy zwanej U6, która ma domniemane północno-afrykańskie pochodzenie. W Europie została ona zidentyfikowana tylko na Półwyspie Iberyjskim, ale z większą częstotliwością w części północnej niż południowej. Ta właśnie dywersyfikacja i wysoka zmienność wspomnianej haplogrupy w Hiszpanii dowodzi, iż należy wykluczyć okupację arabską jako główną przyczynę jej obecności w genomie

ludności Półwyspu, lecz przypisać ją prehistorycznej afrykańskiej kolonizacji. Co ciekawe, ta sama sekwencja nigdy nie została odnaleziona w Afryce Północnej, ale jest obecna w próbkach osób pochodzących z Andaluzji. Maragaci mają także inne ciekawe haplotypy: część z nich, dobrze rozpowszechnioną, dzielą oni razem z Baskami, inne, niezbyt częste, zostały zidentyfikowane w populacji sardyńskiej.

Podsumowując, należy raczej wykluczyć hipotezę, iż Maragaci są potomkami afrykańskich Berberów. Po drugie, wprawdzie dzielą oni z innymi ludami hiszpańskimi wpływy północno-afrykańskie – jednak zostało również potwierdzone, że wpływy te nie przekroczyły Pirenejów, co wskazuje, iż można też odrzucić hipotezę o gockim pochodzeniu Maragatów. Faktycznie Goci podbili Półwysep ok. 600 roku n.e., ale byli oni tylko elitą władzy, która nie miała wpływu na przemiany demograficzne rdzennej ludności. Z drugiej strony Maragaci – pomimo działania dryfu genetycznego (czyli przypadkowych wahań częstości występowania pewnych genów w małych, odizolowanych populacjach, wynikających z losowego przekazywania materiału genetycznego przez rodziców potomstwu) – mają sporo wspólnych części genomu z mieszkańcami Leonu i Galisji oraz z Portugalczykami. Ponadto haplotypy będące wynikiem neolitycznego rozproszenia się ludności pojawiają się u wszystkich wymienionych populacji, w tym Maragatów, co dowodzi, iż przodkowie tych ostatnich byli już przypuszczalnie odrębną grupą etniczną w owych odległych historycznie czasach.

Niezależnie od wszystkich interesujących ustaleń badacze hiszpańscy podkreślają jednak, iż genetyka nie jest w stanie wyjaśnić, skąd przybyli Maragaci oraz kiedy i dlaczego stworzyli swoją unikatową i izolowaną kulturę.

Maragaci w literaturze

Barwna i uparcie kultywowana maragacka kultura fascynowała nie tylko poważnych badaczy. Okryte mrokami tajemnicy pochodzenie niewielkiego liczebnie ludu pozwoliło zaliczyć go do ludów wyklę-

Tradycyjne zabudowania maragackie (fot. Hubert Hładij)

Tradycyjne zabudowania maragackie (fot. Hubert Hładij)

tych Hiszpanii [Miner Otamendi, 1978; García Atienza, 1987], nie bez sprzeciwu samych Maragatów, którzy pewnego rodzaju wyobcowanie odczuwali zawsze jako naturalny efekt swojej wewnętrznej dumy i poczucia wyższości wobec sąsiadów. Owo niezmącone poczucie odrębności zainspirowało zapewne znaną pisarkę hiszpańską Conchę Espinę (1869-1955) do umieszczenia akcji jednego z jej głośniejszych wczesnych dzieł *La esfinge maragata* [1914] w samym sercu Maragaterıi, w Castrillo de los Polvazares, na szlaku Jakubowym, gdzie rozgrywa się tragiczna historia miłosna, a jej protagonistą jest społeczność Maragatów. Powieść przeniósł na duży ekran w 1950 roku hiszpański reżyser Antonio de Obregón z dużą dbałością o szczegóły scenograficzne.

W interesujący sposób pojawiają się także Maragaci w literaturze sąsiedniej Galisji. Magiczny niemal portret kramarza Maragaty znajdziemy w opowiadaniu Rafaela Dieste *O tym, jak przyszedł na świat Feliks Muriel* [2008]. Wywołany z odmętów pamięci wędrowny handlarz staje się pośrednikiem między światem doczesnym a „przedświatem" ukrytym w leśnej głębinie, z której na prośbę ojca wyrwane zostaje dziecko – Feliks, bohater i narrator opowiadania. W dziecięcym wspomnieniu kramarz Maragata o twarzy kota

> (…) jest jak chochlik, spowinowacony chyba z diabłem, lecz równocześnie usłużny i protekcjonalny, gdy mówi do mego ojca: „Tak, panie. Proszę na mnie liczyć. Będzie dostarczone". Do pewnego stopnia przynależeć może do lasu tak jak zające przynależą do innych lasów, chociaż tutaj nie ma zajęcy. Nie można pomylić go z lisem, przecież dzieci to nie kury. A poza tym kocha dzieci i dumny jest, kiedy pewnego dnia może powiedzieć: „To ja ciebie przyniosłem" [Dieste, 2008: 93].

Inny obraz Maragatów znajdziemy w twórczości Álvaro Cunqueiro, szczególnie zaś w trylogii *Semblanzas* [1983], eksplorującej oryginalną mentalność ludu galicyjskich wiosek. Maragaci zawsze pojawiają się tam jako byty odrębne, nieprzynależące do społeczności, o odmiennych cechach psychologicznych, bardziej racjonalne, a przez to, nie bez lekkiej pogardy ze strony narratora, niezdolne do zaakceptowania całkowicie płynnych granic oddzielających

w umysłowości przeciętnego Galisyjczyka rzeczywistość widzialną i namacalną od wyobrażonej.

Współczesna Maragatería

Choć Maragatów XXI wieku oczywiście nie dałoby się porównać np. z amiszami, to ich przywiązanie do tradycji, wyrażające się w kultywowaniu starych obyczajów, i poczucie własnej odrębności muszą budzić podziw. Warto też docenić wysiłek, jaki wkładają oni w podtrzymanie własnej tożsamości, którą nie tylko noszą w sobie, ale i starają się w nowoczesny sposób promować. W przestrzeni wirtualnej działają co najmniej dwie ciekawe strony internetowe poświęcone kulturze Maragaterıi, wyposażone w odnośniki, a nawet wyczerpującą bibliografię[8]. Wśród obyczajów, którymi najbardziej się oni chwalą, jest obrzęd zaślubin (*la boda maragata*), obejmujący także zaręczyny i szereg innych pomniejszych rytów poprzedzających uroczystości w kościele, w których, w strojach tradycyjnych, koniecznie dziedziczonych z pokolenia na pokolenie, uczestniczy cała wieś, porównywana czasami do greckiego chóru [Alonso Luengo, 1980: 19]. Te malownicze i teatralne śluby zwyczajowo odbywają się w maju [Botas San Martín, 1990: 95][9] i choć zapewne nie jest łatwo stać się

[8] Adresy stron: http://www.telefonica.net/web2/asimon1; http://www.lamaragateria.com, 02.12.2009.

[9] Pierwszym sygnałem bliskich zaślubin jest połączenie drzwi domów narzeczonych i bramy kościoła ścieżką usypaną ze słomy przez sąsiadów i przyjaciół młodej pary *in spe*, którzy podejrzewają, że para ma się ku sobie. Ścieżkę usypuje się przed świtem w Niedzielę Wielkanocną, kiedy to zwykle ogłaszane są zapowiedzi. W ten sam dzień i w następną niedzielę rodzice młodych odwiedzają się wzajemnie, młodzież zaś urządza zabawy podzielone według płci. Zabawa weselna zaczyna się w wigilię ślubu. Przyjaciele pana młodego zbierają się na przyjęciu, na którym rodzice narzeczonych przygotowują poczęstunek, a narzeczony zobowiązany jest postawić kolejkę wszystkim kawalerom (*pagar las cintas*). Po zakończeniu młodzieńcy udają się pod dom narzeczonej, by wy-

ich widzem lub uczestnikiem, możliwość taka zachwyciłaby nie tylko każdego etnografa. Póki co, warto odwiedzić okolice Astorgi, żeby zobaczyć odmienne architektonicznie siedziby Maragatów, jakże zachęcająco określających swój kraj *comarca de los caminos abiertos*, czyli krainą otwartych dróg, i żeby spróbować tradycyjnego maragackiego gulaszu *cocido maragato*, w odróżnieniu od innych regionów Hiszpanii przyrządzanego z dziesięciu gatunków mięsa i wędlin.

Bibliografia:

Alonso Luengo, L. (1980), *Los Maragatos. Su origen, su estirpe, sus modos*, Editorial Nebrija, León.

Botas San Martín, I. (1990), *La Maragatería*, Cardeñoso, Vigo.

Carro y Carro, J. (1955), *Maragatería y Palestina en antigua y desconocida ligazón histórica*, Maribel, Madrid.

Carro y Carro, J. (1960), *Origen y Propagación de la doctrina del Divino Maestro en relación con los descubrimientos arqueológicos, referente a la venida del Apóstol Santiago a la región Galáico-Astur*, Maribel, Madrid.

Ciria y Vinent, J. (1909), *Excursiones en la Provincia de León. El país de los Maragatos. Las montañas del Taleno-Las antiguas minas romanas*, Nueva Imp. de San Francisco de Sales, Madrid.

śpiewać jej tak zwane *Mandamientos de amor* (Przykazania miłości) lub *Siete sacramentos* (Siedem sakramentów), rymowany wykład z katolickiego katechizmu dotyczący sakramentów, zakończony wyznaniem miłości narzeczonego do narzeczonej. W dzień ślubu młodzież z instrumentami udaje się przed kościół, by stamtąd ruszyć po narzeczonych. Udzielenie sakramentu, poprzedzone błogosławieństwem rodziców, odbywa się przed kościołem, a następnie zebrani wchodzą do świątyni wysłuchać mszy świętej. Każdy etap ceremonii opatrzony jest stosownymi przyśpiewkami, które nie ustają oczywiście i w trakcie przyjęcia weselnego, kiedy to wykonuje się rozmaite tańce o charakterze symbolicznym. Ciekawym zwyczajem jest tzw. *carrera del bollo* (bieg o chleb), w którym kawalerowie ścigają się dwójkami (zwycięzca każdego biegu ściga się w następnym), aby popisać się przed pannami i zdobyć ogromny bochenek chleba w kształcie mężczyzny, naturalnej wielkości.

Cunqueiro, A. (1983), *Semblanzas*, Galaxia, Vigo.

Dieste, R. (2006), *O tym, jak przyszedł na świat Feliks Muriel*, Filipowicz-Rudek, M. (tłum.), w: *Studia Iberystyczne*, nr 5, *Almanach Galicyjski*, nr 2, Księgarnia Akademicka, Kraków, s. 92-99.

Espina, C. (1914), *La esfinge maragata*, Juan Pueyo, Madrid.

García Atienza, J. (1987), *Guía de la España mágica*, Ediciones Martínez Roca, Madrid.

García Escudero, R. (1953), *Por tierras maragatas. Estudio e Historia de Maragatería*, Tip. Cornejo, Astorga.

Gómez Moreno, M. (1925), *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid.

Larruga, J.M. [et al.] (2001), „Mitochondrial DNA characterisation of European isolates. The Maragatos from Spain", *European Journal of Human Genetics*, nr 9, s. 708-716.

Luengo Martínez, J.M. (1995), *La arquitectura popular maragata*, Ayuntamiento de Astorga, Astorga.

Martín Galindo, J.L. (1956), *Arieros maragatos en el siglo XVIII*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, *Estudios y documentos. Cuadernos de Historia Moderna*, nr 9, Tip. Cristo Rey, Valladolid.

Miner Otamendi, M. (1978), *Pueblos malditos. Agotes, pasiegos, vaqueiros de alzada, maragatos, chuetas*, Espasa Calpe, Madrid.

Oliver Asín, J. (1974), *En torno a los Orígenes de Castilla: su toponimia en relación con los árabes y los berberes. Discurso leído en el acto de su recepción pública de Jaime Oliver Asín y contestación por Emilio García Gómez el día 24 de marzo de 1974*, Real Academia de la Historia, Madrid.

Quintana Prieto, A. (1978), *Los maragatos y su tierra: breves consideraciones*, Gráficas Cornejo, Astorga.

Sarmiento, M. (1787), „Discurso crítico sobre el origen de los Maragatos", w: Valladares de Sotomayor, A., *Semanario erudito que comprehende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas, y jocosas, de nuestros mejores autores antiguos, y modernos*, t. 5, don Blás de Román, Madrid, s. 175-214.

KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ISBN 978-83-7638-015-5