

STRESZCZENIE

Niniejsza rozprawa doktorska poświęcona jest zagadnieniu stylu w przekładzie i ma na celu zbadanie, w jaki sposób tłumacze oddają w tekście docelowym środki stylistyczne charakterystyczne dla danego autora. Dysertacja podzielona jest na trzy rozdziały: dwa pierwsze teoretyczne i trzeci analityczny oparty na korpusie złożonym z ponad dwóch tysięcy fragmentów opowiadań Brunona Schulza z ich trzema przekładami na język hiszpański.

Pierwszy rozdział poświęcony jest historii i rozwojowi stylistyki, a także jej pozycji wśród innych dziedzin filologii oraz współzależnościom z nimi. Początkowe rozważania dotyczą ponadto określenia samego przedmiotu badań stylistyki i uwzględniają zarówno definicje słownikowe stylu, jak i te wypracowane przez naukowców zajmujących się tym zagadnieniem. Każdy z kolejnych ośmiu podrozdziałów dotyczy jednej z następujących szkół stylistycznych (różniących się podstawą teoretyczną, metodologią, a nierzadko również rodzajem badanych tekstów): stylistyki językoznawczej (lingwistycznej), stylistyki idealistycznej, stylistyki funkcjonalnej (lub strukturalnej), stylistyki generatywnej, stylistyki pragmatycznej, stylistyki kognitywnej i stylistyki wykorzystującej metody statystyczne.

Przegląd podejść do badań stylistycznych otwiera stylistyka lingwistyczna uprawiana przez Bally'ego (1921), uznawanego za ojca nowoczesnej stylistyki, i jego ucznia Cressot (1947). W tej części wprowadzono pojęcie „faktów ekspresji językowej”, czyli słów lub zwrotów nacechowanych afektywnie, oraz opisano metodę serii synonimów służącej do badania wartości stylistycznej wyrazu. Pomimo że osiągnięcia szwajcarskiego badacza położyły podwaliny pod kolejne metody analizowania stylu, jego decyzja o ograniczeniu przedmiotu badań do języka mówionego (rozumianego przez samego Bally'ego jako język mówiony potoczny) sprawiła, że następne pokolenia filologów poszukiwały innej metodologii. Jednak należy zaznaczyć, że wykluczenie tekstów literackich z obszaru zainteresowań stylistyki otworzyło tę dziedzinę na różne odmiany języka, a podkreślenie wagi analizy deskryptywnej (w miejsce normatywnej) ustanowiło nowy standard interpretacyjno-badawczy. Warto również podkreślić, że następcą Bally'ego, Cressot, nie zgadzał się z poglądem mistrza i postulował włączenie tekstów literackich w repertuar badanych realizacji języka, zakładając, że różnica między stylem literackim a potocznym ma charakter kwantytatywny, a nie kwalitatywny, jako że środki stylistyczne występują w literaturze częściej i systematyczniej, ale nie mogą być uznane za bardziej wartościowe.

Drugi podrozdział przedstawia osiągnięcia nurtu idealistycznego, do którego należeli badacze ze szkoły austriacko-pruskiej (m.in. Vossler i Spitzer), jak również szkoły hiszpańsko-latynoskiej (reprezentowanej przez D. Alonsa, A. Alonsa czy Bousoña). W odróżnieniu od Bally'ego idealisci analizowali przede wszystkim teksty literackie, głównie poezję, i zwracali szczególną uwagę na elementy formalne utworu. Kluczowym terminem dla tego podejścia jest „odchylenie literackie” będące efektem zastosowania różnego rodzaju mechanizmów, takich jak: podstawienia, przesunięcia czy przełamania systemowego z modyfikatorem poetyckim, które mają zburzyć oczekiwania czytelnika. Metodzie analizy stylistycznej proponowanej przez idealistów można zarzucić znaczny subiektywizm, wzięwszy pod uwagę fakt, że

zakładała ona interpretację tekstu, która ma zasadniczo charakter intuicyjny. D. Alonso (1971) odrzucał nawet teoretyczną możliwość badania stylu w sposób obiektywny i naukowy, gdyż wydawało mu się niemożliwe, by jeden odbiorca dotarł do wszystkich sensów czy walorów stylistycznych utworu. Co istotne dla tej rozprawy, Bousoño (1976) odrzucił hipotezę, jakoby istniały różnice jakościowe pomiędzy stylami używanymi w różnych gatunkach literackich; różnica ta, według niego, ma charakter ilościowy, ponieważ środki stylistyczne wykorzystywane w poezji są jedynie liczniejsze i gęściej skumulowane.

Kolejny omówiony prąd, stylistyka funkcjonalna lub strukturalna, również opierał się na dychotomii norma – odchylenie od normy i starał się wyodrębnić cechy stylistyczne o charakterze konwencjonalnym od tych indywidualnych, innowacyjnych. Poszukiwanie owych odstępstw poprzez analizę stylistyczną unaocznia – w zależności od aspektu tekstu, na którym się ona koncentruje – typowe cechy danego gatunku literackiego, wyznaczniki stylu utworu, dialektyzmy, archaizmy, słowa pochodzenia obcego lub intencję autora, a także pozwala usytuować styl pomiędzy dwoma skrajnościami: „maksymalnym odchyleniem” i „odchyleniem zerowym”. Mimo bardziej naukowej orientacji niektórzy z przedstawicieli tego podejścia stosowali pojęcia dość abstrakcyjne: Riffaterre (1972) postulował istnienie arcyczytelnika – stanowiącego sumę wszystkich wykształconych czytelników zdolnych do wykrycia bodźców stylistycznych skutecznie i bezstronnie – podczas gdy Maćkowiak (w: Brzeziński *et al.*, 2003) pisał o zbiorowej świadomości językowej niezbędnej do badania dzieł napisanych w dawniejszych czasach. Natomiast niewątpliwymi osiągnięciami stylistyki funkcjonalnej były: z jednej strony włączenie do analizy metod kwantyfikacyjnych, a z drugiej – opracowanie charakterystyk poszczególnych stylów: naukowego, potocznego, artystycznego *etc.* Ze względu na to, że niniejsza rozprawa poświęcona jest stylowi autorskiemu i artystycznemu, te dwie odmiany (a zwłaszcza koncept poetyzmu – słowa, które przez swoje walory stylistyczne, znaczenie i funkcję w tekście jest wyznacznikiem stylu poetyckiego) przedstawione zostały w sposób bardziej wyczerpujący.

Także stylistyka generatywna miała na celu unaukowanie modelu badań stylistycznych, a starała się to osiągnąć poprzez wykorzystanie narzędzi gramatyki generatywnej Chomsky’ego. Przedstawiciele tego nurtu postrzegali styl jako indywidualny sposób korzystania z możliwości transformacyjnych języka, tworzący wręcz swego rodzaju odrębny język, dlatego też podjęli się skompilowania uniwersalnych zasad gramatyki literackiej na podstawie obserwacji transformacji dokonywanych przez poszczególnych autorów. Jako że wyabstrahowanie ogólnych reguł okazało się praktycznie niewykonalne, badacze próbowali sporządzić gramatykę poszczególnych gatunków literackich, gramatykę danego autora lub gramatykę pojedynczego tekstu, ale żadne z tych prób nie przyniosły zadowalających rezultatów. W odpowiedzi na niedostatki modelu generatywnego powstała stylistyka tekstu rozwijana między innymi przez van Dijkę, który dążył do zdefiniowania zasad składni literackiej rządzących doбором leksykalnych kolokacji w dowolnym utworze. Fakt, że stylistyka generatywna skupiała się na aspekcie formalnym, a wręcz gramatycznym, uniemożliwił zastosowanie wyłącznie tej metody w kompleksowej analizie stylu. Niemniej jednak ów zwrot ku składni przyczynił się do uwzględnienia jej w późniejszej refleksji stylistycznej.

Następne zaprezentowane podejście, stylistyka semiotyczna czy semiostylistyka, połączyło obserwacje strukturalistów badających styl z teoriami semiotycznymi. Dla naukowców zajmujących się tą

odmianą stylistyki styl stanowi inherentną cechę każdego tekstu, nie tylko literackiego i, jak twierdził Eco (2009), jest to rodzaj kodu współtworzącego hiperkod, czyli język literacki. Co ciekawe, również w tym podejściu wykorzystano koncept odchylenia od normy; w tym wypadku środki stylistyczne rozumiane były jako efekt odstępstwa od zasad bazowego kodu gramatycznego. Jednakże sam projekt uzupełnienia „jałowej” stylistyki strukturalnej założeniami semiotyki nie powiódł się i nie zaowocował żadnym skutecznym modelem analizy stylistycznej, przez co rozczarował nawet swoich początkowych zwolenników.

Z kolei stylistyka pragmatyczna, zwana też pragmatystyką, różni się od poprzednich nurtów, ponieważ, podobnie jak stylistyka Bally’ego, interesuje się przede wszystkim odmianą mówioną języka oraz wyrażanymi za jej pomocą aktami mowy, a ponadto w analizie stara się uwzględnić czynniki pozajęzykowe, takie jak celowość i kontekst. Jeśli chodzi o model badawczy zarówno wypowiedzi ustnej, jak i tekstów pisanych, Hickey (1987), jeden z przedstawicieli pragmatystyki, zaproponował dość nieprecyzyjny schemat kompleksowego studium stylistycznego niemającego żadnych założeń apriorystycznych i polegającego na analizie środków językowych każdego kolejnego zdania z punktu widzenia semantycznego, a także formalnego. Jako że taka analiza jest właściwie niewykonalna w przypadku dłuższych tekstów, według samego pomysłodawcy należałoby ograniczyć ją do wybranego fragmentu lub konkretnego środka stylistycznego szczególnie istotnego dla badanego utworu. Inni przedstawiciele tego nurtu posłużyli się regułami konwersacyjnymi Grice’a (1975) oraz teorią relewancji Sperbera i Wilson (1986), aby objaśnić działanie stylistycznych zabiegów. Zgodnie z ich wnioskami figury stylistyczne, intertekstualność czy zapożyczenia z języków obcych łamią wyżej wspomniane maksymy i mogą wręcz stanowić akty zagrażające „twarzy” odbiorcy. Zarówno niejasny i niepraktyczny model analizy stylistycznej, jak i sporne konkluzje dotyczące negatywnego odbioru niektórych komponentów tekstu sprawiły, że stylistyka pragmatyczna nie stała się powszechnie akceptowanym podejściem do kwestii stylu. Jeden z jej przedstawicieli, Paz Gago (1993), sugerował wręcz, żeby pozbawić stylistykę statusu osobnej dyscypliny i włączyć ją w ramy pragmatyki.

Przedostatnim zaprezentowanym nurtem tej dziedziny jest stylistyka kognitywna, która zajmuje się badaniem stylu zarówno w wypowiedziach ustnych, jak i tekstach pisanych. Dla kognitywistów styl jest konstytutywnym elementem języka wynikającym z możliwości różnego konceptualizowania określonego zjawiska czy sceny. Przedstawiciele tego podejścia podjęli się wyodrębnienia uniwersalnych kategorii stylu, to jest takich, które odnaleźć można, jeśli nie w każdym, to w wielu językach. Boase-Beier (2014) wyszczególnia cztery takie kategorie: niejednoznaczność (osiąganą poprzez użycie terminów wieloznacznych czy zastosowanie tak zwanych luk tekstowych, które czytelnik ma zastąpić brakującymi słowami w trakcie lektury), uwydatnienie (czyli wysuwanie na pierwszy plan, np. za pomocą rymu, aliteracji lub powtórzenia), metaforę oraz ikoniczność (czyli wykorzystanie tak zwanego symbolizmu akustycznego). Ustalenie uniwersalności owych środków stylistycznych ma szczególną wagę w kontekście tłumaczenia stylu, gdyż świadczy o ich potencjalnej przekładalności.

Omówiona jako ostatnia stylistyka z elementami statystyki i jej następczyni – stylometria – proponują bodaj najbardziej praktyczny i mierzalny model analizy stylistycznej, który dzięki stworzeniu specjalnych

programów informatycznych pozwala na wyliczenie częstotliwości wybranych parametrów stylometrycznych, na przykład wyodrębnienie list „ulubionych” słów autora czy automatyczne wskazanie podobieństw i różnic pomiędzy dwoma tekstami (jak choćby tłumaczeniami tego samego utworu) na podstawie ogromnej ilości danych. Dlatego też narzędzia te mogą być wykorzystywane samodzielnie między innymi w celu ustalenia autorstwa tekstu, ale także okazują się dobrym uzupełnieniem innej metodologii chociażby w badaniach traduktologicznych.

Powyższe zestawienie, w którym uwzględnione zostały koncepcje między innymi filologów anglosaskich, frankofońskich, hiszpańskojęzycznych czy polskich, umożliwia prześledzenie zmian, jakim ulegały, pod wpływem kolejnych prądów językoznawczych, zarówno myślenie o stylu, jak i narzędzia służące do jego badania. Uwidacznia ono również swoistą ponadczasowość i zasadność niektórych metod badania stylu (stylistyki funkcjonalnej, kognitywnej czy stylometrii) oraz niesamodzielną czy tylko częściową stosowalność innych (stylistyki generatywnej czy semiotycznej).

Na drugi rozdział dysertacji składają się konkretne rozwiązania punktowych problemów napotykanych przez tłumaczy próbujących oddać w przekładzie charakterystyczne cechy stylu autorskiego. Poszczególne badania mają często bardzo praktyczną naturę, wykorzystują nierzadko różne podstawy teoretyczne czy wręcz stosują własne nazewnictwo dla pewnych zjawisk, w związku z czym nie zawsze możliwe jest wyabstrahowanie globalnego podejścia do kwestii przekładu wyżej wspomnianych wykładników stylu.

Rozważania wychodzą od kwestii stylu autorskiego, stylu tłumacza i napięć, które tworzą się pomiędzy nimi. Z tego powodu wspomniane zostały restrykcje, jakim podlega kreatywność tłumacza: z jednej strony ograniczonego stylistycznymi wyborami autora, z drugiej – normami tego, co akceptowalne w języku i kulturze docelowej. Oscylowanie pomiędzy tymi dwoma wytycznymi nierzadko prowadzi do użycia tak zwanego *translationese* lub *translatorese*, który jest swego rodzaju językiem pośrednim pomiędzy językiem wyjściowym a docelowym i który pozwala bez wnikliwej analizy odróżnić tekst przetłumaczony od innego napisanego od razu w języku docelowym. Należy jednak podkreślić, że obecność samego *translationese* nie musi oznaczać, że przekład jest sztuczną czy nie do końca poprawną wersją oryginału, wskazuje ona raczej na to, że tekst ten sytuuje się gdzieś między dwoma skrajnościami: adekwatnością i akceptowalnością (Tourey, 1995). Jednoznacznie negatywnym zjawiskiem jest zaś neutralizacja stylu autorskiego, a więc pominięcie w tekście przekładu wyznaczników stylistycznych uznawanych za zbyt innowacyjne i odstające od normy. Malmkjær (2014) zaproponowała wręcz stworzenie stylistyki tłumaczeniowej, która zajmowałaby się badaniem zależności pomiędzy oryginałem a tekstem docelowym, a jej głównym zadaniem miałyby być objaśnianie, dlaczego tłumaczenie ukształtowane zostało w taki a nie inny sposób oraz jaki wpływ miały na to pierwotny wzór, reguły przekładu, *skopos* (Reiss, Vermeer, 1984) tłumaczenia czy okoliczności historyczno-kulturowe.

Kolejne podrozdziały koncentrują się na komponentach stylu szczególnie relewantnych dla rozdziału analitycznego niniejszej rozprawy. Zestawione zostały ich funkcje, zalecane strategie przekładu i techniki faktycznie stosowane przy tłumaczeniu składni, metafory, porównania, powtórzenia i mechanizmów

instrumentacji głoskowej.

Pierwszy omówiony element, składnia i rytm, zdaje się jak dotąd jednym ze słabiej przebadanych w kontekście przekładu, zwłaszcza jeśli chodzi o teksty prozatorskie. Tymczasem długość i złożoność zdania stanowi część stylu autorskiego i znacząco wpływa na ton utworu. Przyjmuje się, iż zdania długie i wielokrotnie złożone sprawiają, że tekst ma charakter spokojniejszy i bardziej refleksyjny, zdania krótkie i proste z kolei nadają mu dynamizmu oraz tworzą wrażenie pośpiechu. Stąd też tłumacz powinien odnaleźć złoty środek pomiędzy odtworzeniem złożoności składniowej a uzyskaniem płynności, którą zaburzyć mogą przesadnie rozbudowane okresy. Ponadto adekwatne tłumaczenie nie może, w sposób systematyczny, pomijać struktur emfaticznych zastosowanych w oryginale, ani zastępować zdań współrzędnie złożonych bezspójnikowych wypowiedziami połączonymi spójnikami, gdyż zniekształca to styl autora.

W przeciwieństwie do składni metafora wzbudza znacznie większe zainteresowanie badaczy, w tym traduktologów, i poświęcony jej podrozdział zbiera liczne spostrzeżenia, które niekiedy mogą wydawać się wręcz sprzeczne. Wśród specjalistów brak nawet zgody co do tego, jak trudno oddać tę figurę w tekście docelowym, od czego ewentualna trudność zależy i czy w ogóle jest to możliwe. Kolejny punkt sporny stanowi kwestia tego, czy metafora docelowa może odtworzyć te same denotacje i konotacje co oryginalna, a jednocześnie cechować się taką samą siłą metaforyczną i jakością stylistyczną. Szwedzka badaczka tego zagadnienia, Hagström (2002), wyróżniła po cztery stopnie zachowania wartości stylistycznej i wartości semantycznej: od wyeliminowania przenośni i utracenia znaczenia aż po metaforę silniejszą i bardziej niekonwencjonalną oraz wzbogacone znaczenie. Z kolei polska hispanistka, Potok-Nycz (1999), wymienia sześć sposobów wprowadzenia zmian zarówno do tematu, jak i nośnika metafory. Badaczka zauważa również, że modyfikacje występują częściej w obrębie nośnika i wpływają na styl tekstu, podczas gdy przekształcenia tematu są rzadsze, ale bardziej radykalnie zmieniają znaczenie. Wśród wielu sposobów tłumaczenia przenośni rekomendowanych przez Potok-Nycz i innych badaczy warto wymienić przekład dosłowny, przekład dosłowny z objaśnieniem, użycie synonimii czy zastąpienie zwrotem niemetaforycznym. Rzeczywiście wszystkie te techniki wykorzystywane są przez tłumaczy, a ich dobór niewątpliwie zależy nie tylko od siły, oryginalności przenośni wyjściowej, lecz także od różnic językowych i kulturowych.

W ramach omawiania zabiegów metaforyzacyjnych wspomniana została również kwestia synestezji, a konkretnie sposobów jej tworzenia oraz najczęstszych kierunkowości połączeń wrażeń sensorycznych, np. odczucia wzrokowe przypisane dźwiękowi. Jako że synestezje występują w różnych językach, są zatem teoretycznie przekładalne, jednak należy pamiętać, że nie zawsze każde zestawienie odczuć zmysłowych będzie tak samo naturalne czy akceptowalne w kulturze docelowej. Także w tym przypadku synestezja oryginalna i jej ekwiwalent mogą charakteryzować się mniejszym lub większym ładunkiem metaforycznym, który zależy od innowacyjności danej kombinacji.

Kolejny uwzględniony trop to porównanie, łatwe do zidentyfikowania w tekście oryginalnym dzięki wyrazom porównującym i pozornie łatwe do przełożenia na język docelowy. Rzeczywisty stopień trudności towarzyszący tłumaczeniu tej figury zależy od dwóch czynników: oryginalności paraleli oraz jej ładunku przenośnego. Włoska traduktolożka Pierini (2007) wyodrębniła sześć sposobów tłumaczenia porównań: od

dosłownego (a więc zachowującego to samo *comparatum*), poprzez zastąpienie *comparatum* objaśnieniem, aż po pominięcie całej figury. Badaczka podkreśla, że wybór techniki zależy nie tylko od samego porównania, ale i od rodzaju tekstu, w jakim się pojawia, oraz od różnic językowych i kulturowych. Natomiast, co istotne dla części analitycznej tej rozprawy, Pierini zaobserwowała tendencję do dosłownego przekładania porównań, których *comparatum* ma charakter metaforyczny.

Jeśli chodzi o kolejną figurę, powtórzenie, to nie można mówić w tym wypadku ani o braku zainteresowania ze strony teoretyków przekładu, ani o obiektywnych trudnościach związanych z tłumaczeniem tego mechanizmu. Problem stanowią uprzedzenia, jakim ulegają również tłumacze, a według których powtórzenie to świadectwo ubogiego słownictwa i złego pióra. Dlatego też nierzadką praktyką jest oczyszczanie utworu z powtórzeń i, co za tym idzie, wzbogacanie leksyki autora w obawie, aby przekład nie okazał się monotony i nieelegancki. Niemniej jednak niechęci do oddawania tej figury w przekładzie tekstów literackich nie powinno się w ten sposób usprawiedliwiać, pełni bowiem ona ważne funkcje: spaja tekst, wyraża emocje i/lub uwypatnia dany passus. Zgodnie ze spostrzeżeniami Garcíi de Fórmica-Corsiego (2011) tłumacze mogą użyć jednej z siedmiu innych technik – m.in. synonimii czy zasygnalizowania powtórzenia – zamiast uciekać się do najszkodliwszego dla stylu tekstu docelowego pominięcia. Boase-Beier (1994) proponuje ponadto, aby powtórzyć inny element danego fragmentu, w razie gdyby dosłowne przełożenie powtórzenia zmieniło znaczenie lub brzmienie tekstu docelowego w stosunku do oryginału.

W ostatnim podrozdziale przedstawiono mechanizmy instrumentacji głoskowej, a szczególna uwaga poświęcona została aliteracji, ze względu na jej wykorzystanie w prozie Schulza. Sposób tłumaczenia tego środka artystycznego zależy od tego, czy jest on intencjonalny czy przypadkowy. W tym pierwszym przypadku – obejmującym powtórzenia głosek w więcej niż dwóch sąsiadujących ze sobą słowach lub w takim połączeniu dwóch lub więcej wyrazów, w których jeden można by z łatwością zastąpić synonimem – tłumacz powinien je odtworzyć, oczywiście niekoniecznie za pomocą tych samych dźwięków ani w tym samym położeniu w tych samych słowach. Alternatywnym rozwiązaniem jest także kompensacja, czyli użycie aliteracji w innym fragmencie, najlepiej niezbyt oddalonym od tego, w którym występuje oryginalna figura. Z kolei w sytuacji, gdy powtórzenie dźwięków jest przypadkowe, może zostać pominięte w przekładzie.

Jak pokazał dokonany przegląd badań traduktologicznych, każdy z omówionych wyznaczników stylu jest teoretycznie przekładalny, ale duży wpływ na to, czy istotnie można go odtworzyć w przekładzie, mają różnice językowe o charakterze systemowym oraz czynniki kulturowe. Mimo że w ostatnim rozdziale zastosowana została odmienna metodologia, niektóre spostrzeżenia zawarte w drugim rozdziale nie stoją z nią w sprzeczności, wręcz przeciwnie: okazały się one niezwykle użyteczne zarówno na etapie stawiania wstępnych hipotez, jak i w trakcie analizy i porównywania fragmentów opowiadań Brunona Schulza z ich tłumaczeniami na język hiszpański.

Szczegółowy przedmiot badania niniejszej rozprawy stanowią ponad dwa tysiące fragmentów zawierających wyodrębnione środki stylistyczne, które to zostały wyekscerpowane z dwóch zbiorów opowiadań Brunona Schulza – *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą* – oraz z czterech opowiadań opublikowanych w prasie. Zostały one zestawione z ich przekładami na język hiszpański

pochodzącymi z trzech wydań: *Madurar hacia la infancia* (2008) w tłumaczeniu Elżbiety Bortkiewicz, *Las tiendas de canela fina* (2004), *El sanatorio de la clepsidra* (2003) oraz *La república de los sueños* (2005) w przekładzie Jorge Segovii i Violetty Beck, a także *Obra completa* (1998) w tłumaczeniu Juana Carlosa Vidala i Elswiety Vidal. Wybór tekstów tego właśnie polskiego autora podyktowany był niezwykłością jego stylu, zagęszczeniem różnego rodzaju zabiegów stylistycznych, ale także dostępności więcej niż jednego tłumaczenia jego utworów na język hiszpański w wariacie europejskim.

Rozdział analityczny otwiera charakterystyka stylu Brunona Schulza stworzona na podstawie badań polskich schulzologów: Boleckiego (1996), Panasa (1974), Miklaszewskiego (2009), jak również spostrzeżeń tłumaczy przekładających opowiadania drohobyckiego autora na różne języki (nie tylko europejskie). Według specjalistów w stylu Schulza widoczne jest z jednej strony poszukiwanie autentycznego sensu słów, który można odnaleźć za pomocą „krótkich spięć” zestawionych ze sobą wyrazów, z drugiej – dążenie do *le mot juste*, czyli najodpowiedniejszej nazwy dla danego zjawiska. Autor stara się osiągnąć oba te cele poprzez stosowanie przenośni i porównań, nierzadko połączonych w tak zwane litanie peryfraz (Panas, 1974), a więc serie figur, które w danym kontekście można uznać za bliskoznaczne. Co więcej, można skonstatować, że w niektórych sytuacjach porównania pełnią rolę pomocniczą wobec przenośni, ponieważ łączą dwie metafory za pomocą wyrazu porównującego, prowadząc do zderzenia dwóch obrazów metaforycznych. W prozie drohobyckiego pisarza zaobserwować można również liczne personifikacje, animizacje oraz reifikacje; dwa pierwsze tropy odpowiednio uczłowiczają i ożywiają rzeczy martwe czy elementy przyrody, ostatni zaś odhumanizowuje postaci, co sprawia, że granice między światem ludzi a królestwem zwierząt, roślin, zjawisk naturalnych czy przedmiotów zacierają się.

Kolejnym istotnym elementem Schulzowskiej prozy jest rytm i melodyjność. Zgodnie z obserwacjami Miklaszewskiego (1966) rytmiczność osiągnana jest za pomocą specyficznej kompozycji opowiadań przejawiającej się między innymi w analogicznych konstrukcjach składniowych, a także w powtarzających się tematach, opisach czy fabularnych okolicznościach. Ten drugi rodzaj powtórzeń badacz określa mianem „rytmu sytuacyjnego”, Bolecki (1996) zaś nazywa „kliszami tekstowymi”. Stanowi on swego rodzaju powracający *leitmotiv*, różniący się paroma szczegółami w każdej kolejnej iteracji. Jednakże powtórzenia na poziomie kompozycyjnym nie są jedynymi wykorzystywanymi przez drohobyckiego pisarza, w opowiadaniach pojawiają się też aliteracje, poliptotony, *ploke*, anastrofy, figury etymologiczne i pseudoetymologiczne oraz zwroty synonimiczne, których zadaniem, oprócz wpływania na warstwę rytmiczną, jest również ukazanie niemocy języka wobec istoty świata przedstawionego.

Na uwagę zasługuje również leksyka, która obejmuje neologizmy, kolokwializmy, archaizmy, dialektyzmy, terminy specjalistyczne i wyrazy pochodzenia obcego, m.in. latynizmy, hellenizmy, galicyzmy. W części badawczej zanalizowana została ta ostatnia grupa ze względu na to, że stanowi szczególne wyzwanie dla tłumaczy przekładających utwory Schulza na któryś z języków romańskich. Warto również podkreślić niezwykle bogactwo Schulzowskiej palety kolorów, co sygnalizuje już zresztą sam tytuł pierwszego zbioru opowiadań.

Wyżej wymienione wyznaczniki stylu sprawiają, że proza drohobyckiego autora uznawana jest za

poetycką. Należy jednak pamiętać, że owo wrażenie uwypuklone jest dzięki zestawieniu fragmentów nadzwyczaj bogatych w zabiegi stylistyczne z tymi, w których brak tak zwanych ozdób. Często rozbudowane i skomplikowane okresy przeplatane są zdaniami prostymi i lakonicznymi, te ostatnie mogą być nawet wydzielone jako osobny akapit tekstu. Wyjątkowe w Schulzowskich opowiadaniach jest to, że zwarte wypowiedzenia służą do prowadzenia narracji zalewanej wręcz przez długie i zaskakująco dynamiczne opisy tego, jak narrator postrzega świat przedstawiony. Ten dynamizm opisu możliwy jest dzięki nagromadzeniu czasowników akcji, które sprawiają, że stany czy charakterystyka postaci zdają się sekwencją zdarzeń.

W kolejnym podrozdziale pokrótce omówiona została również recepcja twórczości Brunona Schulza w Hiszpanii, gdzie pisarz zdaje się nie cieszyć dużym zainteresowaniem ani wśród czytelników, ani w środowisku akademickim, mimo że w latach 1972–2014 opublikowano lub wznowiono zbiory jego opowiadań aż trzynastokrotnie. Nie można jednak stwierdzić, że tłumaczenia dzieł Schulza przeszły w tym kraju zupełnie bez echa, choć recenzje skupiały się głównie na treści i języku autora, pomijając zazwyczaj kwestię przekładu. Nawet gdy odnoszono się do pracy tłumaczy, używano ogólników takich jak „solidna” czy „świetna”.

Niniejsza rozprawa nie jest pierwszą, która bada przekłady opowiadań Brunona Schulza na język hiszpański, zagadnieniem tym zajęła się wcześniej Dłużniewska-Łoś (2011). Warto podkreślić, że obie dysertacje różnią się zarówno zastosowanymi podstawami teoretycznymi, założeniami, jak i analizowanym korpusem. Warszawska hispanistka oparła swoje rozważania na teorii irradiacji semantycznej Skubalanki (1983) oraz dominanty stylistycznej Barańczaka (2004 [1992]), a celem jej pracy było prześledzenie, w jaki sposób nastrój jedenastu fragmentów opowiadań ze *Sklepów cynamonowych* został oddany w hiszpańskich wersjach i czy wywołują one takie same efekty impresywne w odbiorcach docelowych. Tymczasem niniejsza rozprawa poświęcona jest problemowi przekładu konkretnych wyznaczników stylu autorskiego i – choć omówione zostały decyzje translatorskie, które prowadzą do zmian w obrazowaniu docelowym – analiza nie odnosi się do ewentualnych modyfikacji atmosfery utworu. Należy jednak podkreślić, iż celem rozdziału analitycznego jest choćby pośrednia weryfikacja wniosków, do jakich doszła badaczka z Uniwersytetu Warszawskiego. Dlatego też szczególna uwaga została poświęcona kwestii synonimii, według Dłużniewskiej-Łoś stosowanej w sposób arbitralny, oraz zabiegom neutralizującym styl.

Studium próbuje odpowiedzieć także na pytanie, czy wpływ na wybór określonej techniki tłumaczeniowej ma sam rodzaj środka stylistycznego, czy też decydujące okazują się w tym wypadku czynniki kulturowe lub też może sama akceptowalność w języku docelowym. Ambicją autora opracowania jest również próba rozstrzygnięcia, który z dwóch aspektów tekstu, forma czy treść, stanowi dla tłumaczy priorytet w sytuacji, gdy nie sposób oddać obu; (stawiamy wobec tego pytanie, czy również ta decyzja jest uzależniona od przekładanego wyznacznika stylu).

Aby uwidocznić wyżej wspomniane tendencje, zastosowano metody kwalitatywne i kwantytatywne. Techniki wykorzystane w każdym z trzech przekładów analizowanych fragmentów zostały określone według klasyfikacji hiszpańskiej traduktolożki Hurtado Albir (2011), która wyróżnia piętnaście technik translacyjnych (m.in. tłumaczenie dosłowne, adaptację, opis, ekwiwalent – rozumiany w niniejszej dysertacji jako figura o

ekwiwalentnym znaczeniu i funkcji, czy twór dyskursywny – wolne, ale adekwatne w danych kontekście tłumaczenie) i osiem błędów tłumaczeniowych (np. pominięcie, przeinaczenie czy dołożenie). Należy przy tym podkreślić, że zaliczenie pewnych rozwiązań translatorskich do błędów nie ma na celu wartościowania pracy tłumacza, a tylko wskazuje na to, jak zmieniają one obrazowanie czy styl oryginału.

Każdemu z analizowanych wyznaczników stylu: metaforsze (w tym personifikacji, animizacji, reifikacji i synestezji), porównaniu, wyrazom pochodzenia obcego, rzeczownikom i przymiotnikom złożonym, wyliczeniom, powtórzeniom i aliteracjom poświęcono podrozdział, w którym wyekscerpowane passusy zestawiono z ich trzema tłumaczeniami. Fragmenty uporządkowano według techniki wykorzystanej w przekładzie, od najczęściej używanych: tłumaczenia dosłownego, tłumaczenia ekwiwalentnego i tworu dyskursywnego, poprzez pozostałe techniki, aż po błędy tłumaczeniowe. Ze względu na ograniczenia objętościowe pracy analizie nie został poddany ani przekład słownictwa związanego z kolorami, ani problem odtworzenia rytmu czy składni.

Prześledzenie ponad dwóch tysięcy wyimków i ich trzech wersji hiszpańskojęzycznych pokazało, że mimo niewątpliwej świadomości tego, jak istotną rolę w opowiadaniach Brunona Schulza pełni styl, tłumacze nie zawsze oddawali wszystkie badane środki stylistyczne z równą pieczołowitością. Większość metafor i porównań, ponad dwie trzecie, została oddana za pomocą technik, które nie powodują znaczących lub żadnych zmian w obrazowaniu. W przypadku obu figur liczba błędnych przekładów, czyli takich, które zmieniają sens oryginału i wynikają z pomyłek w fazie dekodyfikacji tekstu wyjściowego lub reekspresji tekstu docelowego, oscylowała między 5 a 15%. Wydaje się prawdopodobne, że metaforyczny kontekst mógł się przyczynić do tego, iż owe przeinaczenia nie zostały zauważone przez samych tłumaczy.

Jeśli chodzi o przenośnie i porównania przełożone za pomocą tworu dyskursywnego, opisów czy pominięć, to wbrew wstępnej hipotezie nie wynikało to z zakorzenienia owych figur w kontekście kultury polskiej. Decyzje o wykorzystaniu tych sposobów tłumaczenia podejmowane były tam, gdzie w oryginale użyte zostało słowo nieposiadające odpowiednio zwięzłego ekwiwalentu hiszpańskiego, tam, gdzie pojawiał się neologizm lub wtedy, gdy trop sprawiał znaczne trudności interpretacyjne. Należy jednak podkreślić, że nie wszystkie zmiany były konsekwencją tak obiektywnych trudności, a arbitralność wyżej wymienionych rozwiązań jest szczególnie widoczna, kiedy nie wszyscy tłumacze się na nie decydują. Warto również wspomnieć o zauważalnej tendencji do tłumaczenia metafor jako porównań i porównań jako metafor i choć nieco częstsze było to drugie rozwiązanie, w żadnym przypadku nie przekroczyło 15% wszystkich analizowanych passusów, w związku z czym nie zaburzyło w znaczący sposób równowagi pomiędzy liczbą przenośni i porównań.

W odniesieniu do innego środka, który u Schulza również ma potencjał metaforyczny, a mianowicie rzeczowników i przymiotników złożonych, to najczęściej stosowaną techniką w ich przekładzie było tłumaczenie dosłowne. Wersja Segovii i Beck odtwarza literalnie najwięcej, bo dwie trzecie ze wszystkich analizowanych fragmentów, podczas gdy tłumaczenie Bortkiewicz pomija aż jedną dziesiątą z nich, a wiernie przekłada niecałą jedną trzecią. Tylko w nielicznych przypadkach decyzja o wykorzystaniu techniki opisu czy tworu dyskursywnego wynika z różnic pomiędzy językiem polskim a hiszpańskim, mówiąc ściślej: z braku

odpowiednich ekwiwalentów, w pozostałych przypadkach wydaje się ona bardziej arbitralna.

Tak jak zakładały wstępne hipotezy, erudycyjny i wielojęzyczny aspekt prozy Schulza wyrażony poprzez liczne wyrazy pochodzenia obcego nie może zostać w pełni oddany po hiszpańsku, o ile nie sięgnie się po ekwiwalenty rzadsze, bardziej wyszukane czy specjalistyczne. Jednakże w żadnym z trzech przekładów nie można zauważyć systematycznego stosowania tej strategii ani też strategii kompensacji, przynajmniej w analizowanych fragmentach. Technika najczęściej stosowaną był ekwiwalent, który ponadto w mniej więcej połowie przypadków współdzieli etymologię z jego polskim odpowiednikiem. Niemniej nie każde z tych słów jest powszechnie używane w języku codziennym, mowa tu przede wszystkim o terminach medycznych czy też tych przypisanych rejestrowi o znacznym stopniu formalności, a co za tym idzie, wyróżniają się one w tekście docelowym równie mocno co w oryginale. Przekłady obu duetów translatorskich zachowują więcej ze zwrotów obcojęzycznych w oryginalnej formie w przeciwieństwie do wersji polskiej tłumaczki, która zastępuje je hiszpańskimi odpowiednikami w niemal trzech piątych. Stąd też w tym przekładzie wielojęzyczność tekstu jest jeszcze mniej widoczna.

W przypadku wyliczeń składających się z trzech elementów, a więc figury pozornie łatwej do przetłumaczenia, znacząca liczba (do jednej piątej w zależności od przekładu) nie została w pełni odtworzona w wersji docelowej, czy to ze względu na pominięcie jednego z elementów, czy to przez zastosowanie transpozycji (użycie słowa z tej samej rodziny, ale innej kategorii gramatycznej), która zaburza efekt enumeracji. Także decyzja o wykorzystaniu tych dwóch technik była w większości sytuacji arbitralna, jednak tylko w jednej czwartej mogła być spowodowana niechęcią do zachowania sekwencji słów bliskoznacznych, a więc tendencją do unikania wszelkiego rodzaju powtórzeń. Modyfikacje te z jednej strony zmniejszyły precyzję opisów, z drugiej sprawiły, że widoczne próby odnalezienia *le mot juste* podejmowane przez narratorkę są rzadsze w tekście docelowym.

Analiza przekładu Schulzowskich powtórzeń potwierdza tendencję zaobserwowaną przez traduktologów, we wszystkich bowiem trzech wersjach hiszpańskich tłumacze lub redaktorzy zdecydowali się zachować mniej niż połowę wszelkiego rodzaju repetycji. Należy jednak zauważyć, że paralelizmy składniowe i tak zwane rymy sytuacyjne odtwarzane były w przekładzie w sposób bardziej systematyczny, mimo że w tym drugim przypadku czasem w miejsce dosłownych ekwiwalentów podstawiono synonimy.

Studium potwierdziło również hipotezę dotyczącą aliteracji: ze względu na różnice w systemach fonologicznych obu języków tylko mniej więcej połowa powtórzeń głosek została oddana w przekładzie. Co więcej, nie wszystkie z otrzymanych w tłumaczeniach aliteracji można uznać z całą pewnością za intencjonalne, jako że część z nich oparta jest na spółgłosce *r* często występującej w języku hiszpańskim. Oczywiście decyzja o przełożeniu sensu kosztem warstwy dźwiękowej jest słuszna, ale pozostaje wątpliwość, czy byłoby możliwe odtworzenie obu aspektów oryginału.

Jak pokazała część analityczna, dwie najczęściej używane techniki, niezależnie od wyznacznika stylistycznego, to tłumaczenie dosłowne i tłumaczenie ekwiwalentne. Chociaż częste wykorzystywanie tego drugiego potwierdza częściowo wnioski Dłużniewskiej-Łoś (2011) dotyczące arbitralnego stosowania synonimii, nie wydaje się, by zawsze pociągała ona za sobą zmiany w obrazowaniu, gdyż zwykle wyrazy

bliskoznaczne stosowane przez tłumaczy należą do tego samego pola semantycznego i mają podobne lub takie same konotacje. Niemniej jednak brak konieczności uciekania się do tej techniki uwypukla fakt, że nie zawsze wszyscy tłumacze wykorzystywali ją do przekładu tych samych fragmentów. Z kolei użycie tworu dyskursywnego wydaje się bardziej kontrowersyjne, ponieważ bardziej oddala wersję docelową od oryginału, np. proponując zupełnie inną metaforę (mniej lub bardziej konwencjonalną) w miejsce tej Schulzowskiej. Także w tym przypadku nie zawsze było to spowodowane obiektywnymi trudnościami przekładu wymienionymi powyżej. Prawdopodobnymi przyczynami leżącymi u źródeł stosowania zarówno synonimii, jak i tworu dyskursywnego mogła być, z jednej strony, chęć do zostawienia w tekście swego „śladu”, zaznaczenia swego stylu, z drugiej – potrzeba podporządkowania się kryterium akceptowalności. Z kolei współwystępowanie w tekstach docelowych przerośniętych czy porównań bardziej i mniej innowacyjnych od tych oryginalnych potwierdza odpowiednio jedno i drugie przypuszczenie.

Podsumowując, nie sposób jednoznacznie stwierdzić, który z aspektów tekstów, forma czy treść, był ważniejszy dla tłumaczy w sytuacjach, gdy niemożliwe było oddanie obydwu. W niektórych przypadkach, takich jak przekład aliteracji czy niektórych rodzajów powtórzenia, tłumacze poświęcali tę pierwszą, w innych, na przykład przy odtwarzaniu niektórych metafor lub porównań, rezygnowali z tej drugiej, a czasami wręcz odstępowali od obydwu. Niemniej jednak, mimo wyżej wymienionych modyfikacji wprowadzanych do tekstu przekładu, każda z trzech wersji docelowych w dużej części oddaje wyznaczniki stylu autorskiego, dzięki czemu również hiszpański czytelnik może zetknąć się z Schulzowskim sposobem „ugniatania materii słownej”.

SŁOWA KLUCZE

styl autorski, przekład literacki, tłumaczenie środków stylistycznych, analiza porównawcza przekładu, stylistyka, Bruno Schulz