

*Original research paper*Received: 24.06.2019  
Accepted: 8.10.2019

## ROMANTYZM, REALIZM I DYLEMATY TŁUMACZA W ŚWIECIE FANTASTYKI I GROZY

Barbara Gawrońska Pettersson

ORCID: 0000-0001-6233-8996

*University of Agder,  
Kristiansand, Norwegia  
barbara.gawronska@uia.no*Słowa kluczowe: *fantastyka, przekład, romantyzm, domestykacja, egzotyzyacja*

### 1. Wprowadzenie: fantastyka w literaturze europejskiej

#### 1.1. Zagadnienia genologiczne

Redaktorzy *Encyclopædia Britannica* [*Fantasy*] proponują szeroką definicję literatury fantastycznej: „imaginative fiction dependent for effect on strangeness of setting (such as other worlds or times) and of characters (such as supernatural or unnatural beings)” [„literatura wyobraźni, której efekt polega na dziwności umiejscowienia akcji (na przykład w innych światach lub czasach) oraz niezwykłości postaci (takich jak istoty magiczne lub nierzeczywiste)”]<sup>1</sup>. Zgodnie z powyższą definicją nurt literatury fantastycznej (ang. *fantasy* lub *phantasy*) obejmuje baśń, fantastykę naukową (science-fiction), horror (między innymi powieść gotycką) oraz gatunek, który w języku polskim określany jest nazwą *fantasy*, zaczerpniętą z angielskiego, ale nie będącą synonimem angielskiego terminu. Angielskie słowo *fantasy* jest ambiwalentne: używane bywa jako określenie nurtu fantastyki w szerokim znaczeniu (jak w powyższej definicji), lecz także gatunku, którego typowym przykładem jest *Władca Pierścieni* Tolkiena.

Pojęcia dziwności, niezwykłości, cudowności i magii dyskutują między innymi Caillouis [1967], Jackson [1981], Manlove [1975], Markiewicz [1987], Todorov [1975], Trębicki [2007], a także sam autor *Władcy Pierścieni* [Tolkien 2010a, 2010b]. Większość teoretyków zgodna jest co do tego, że baśń i *fantasy* charakteryzuje inhe-

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty z obcojęzycznych prac teoretycznoliterackich zostały przetłumaczone przez autorkę artykułu. Wyróżnienia tłustym drukiem pochodzą również od autorki.

rentna „cudowność” – świat przedstawiony rządony jest prawami magii, podczas gdy w innych gatunkach fantastycznych mamy do czynienia z niezwykłością ingerującą w rzeczywistość. Przyporządkowanie utworu zawierającego elementy „cudowności” i „niezwykłości” do określonego gatunku lub podgatunku literackiego jest jednak skomplikowane ze względu na częste przenikanie się cech genologicznych. Autorzy utworów fantastycznych także w różny sposób klasyfikują swoje dzieła; na przykład E.T.A. Hoffmann określa swoje opowiadanie *Złoty garnek* jako *Ein Märchen aus der neuen Zeit* („bajkę nowożytnych czasów”)<sup>2</sup>. Podobieństwa i różnice między *fantasy*/fantastyką a baśnią, mitem i sagą omawiane są w licznych pracach teoretycznych [Caillois 1967; Handke 1969; Lasoń-Kochańska 1984, 1990; Łotman, Minc 1991; Manlove 1995; Markiewicz 1987; Niziołek 2005; Pustowaruk 2009; Speina 1993]. Często cytowana jest w tym kontekście definicja Todorowa [1975], który za najistotniejszy wyznacznik fantastyki literackiej uważa element niepewności, „wahania między wytłumaczeniem zgodnym z prawem natury i wytłumaczeniem nadnaturalnym opisywanych zdarzeń” [Niziołek 2005: 270]. Ta sama autorka proponuje klasyfikację gatunków opartą na statusie zjawisk nadnaturalnych w świecie przedstawionym i ich relacji ze światem rzeczywistym:

Fantastyka opisuje świat, który nie jest i być nie może, science fiction przedstawia rzeczy, które nie są, ale które mogą się zdarzyć pewnego dnia. [...] Fantasy w zestawieniu z fantastyką jest przeciwieństwem nieokreśloności. Zmierzenie w stronę realistycznego opisu w fantasy sprawia, że możemy poczuć się swojsko w świecie baśniowych i mitycznych postaci. Magia, a dokładniej realizm magiczny, przedstawia świat, który podobnie jak fantasy, jest zakorzeniony w rzeczywistości. Jednak celem nie jest naśladowanie tej rzeczywistości, ale jej transpozycja. Magia rodzi się z „rozszerzonej wizji rzeczywistości” [Niziołek 2005: 270].

Teoretycy literatury nie są, jak widać, całkowicie zgodni co do statusu terminu „fantastyka”; Todorow umieszcza fantastykę pomiędzy „niezwykłością” (horror) a „cudownością” (baśń). Niziołek [2005: 277-278], rozwijając model Todorowa, określa terminem „fantastyka” jeden z gatunków nurtu „nadnaturalnego” (*supernatural*) obok fantastyki naukowej, *fantasy*, cudowności i realizmu magicznego (*magic*); dla innych autorów „fantastyka” to pojęcie nadrzędne w stosunku do *fantasy*, horroru i science fiction [*Poetyka...*]. Mimo tych różnic we wszystkich modelach genologicznych ważną podstawą rozróżniania gatunków w literaturze „nadnaturalnej” są wzajemne odniesienia różnych poziomów rzeczywistości przedstawionej, czyli stopień egzomimetyki. Za nie w pełni egzomimetyczne uważa się „teksty, w których autor konfrontuje rzeczywistość istniejącą z inną, stworzoną wtórnie. W tego typu utworach główny bohater lub narrator pochodzi ze świata realnego, skąd przenosi się do alternatywnego uniwersum we śnie lub w inny, nie zawsze precyzyjnie określony, sposób” [*Poetyka...*].

Utwory nie w pełni egzomimetyczne są głównym tematem tego artykułu, gdyż ich przekład stanowi szczególne wyzwanie dla tłumacza. Nadając utworowi nową formę

<sup>2</sup> Tłumaczenie Jana Kleczyńskiego.

językową tłumacz musi nie tylko możliwie wiernie odtworzyć fantastyczną wizję autora, lecz również podejmować decyzje dotyczące wyboru ekwiwalentów słów i fraz denotujących zjawiska specyficzne dla kultury i języka oryginału, które często znacznie odbiegają od kultury języka docelowego nie tylko w przestrzeni, ale w czasie.

Określenia „fantastyczny” i „magiczny” będą poniżej stosowane jako terminy bliskoznaczne, odnoszące się do postaci i zjawisk, jakie nie miałyby racji bytu w prozie czysto realistycznej.

### 1.2. Świat realny i świat fantastyczny w literaturze pierwszej połowy XIX wieku

Częściowa egzomimetyka występuje w utworach wszystkich epok poprzedzających romantyzm, od *Odysei*, *Iliady* i antycznych dramatów poprzez średniowieczne eposy, sagi i ballady, renesansowe wędrówki po zaświatach i fantastycznych krainach (*Boska komedia* Dantego, *Utopia* Thomasa Moore, *Burza* i *Sen nocy letniej* Szekspira) po niezwykle peregrynacje oświeceniowych bohaterów (*Podróże Guliwera* Swifta, *Mikołaja Doświadczynskiego przypadku* Krasickiego). Konfrontacja świata rzeczywistego ze światem wyobraźni, ingerencje sił nadprzyrodzonych w życie realistycznych bohaterów nie są zatem innowacyjnym wynalazkiem autorów romantycznych, a jednak „niezwykłość” i „cudowność” utworów romantycznych posiada cechy szczególne. Jest reakcją na racjonalistyczno-empiryczne „szkiełko i oko”, na literaturę, w której nawet świat fantazji pełni głównie funkcję polityczną i dydaktyczną. Niezwykłe istoty i zdarzenia w oświeceniowej fantastyce są wyraźnie odgraniczone od znanej czytelnikowi rzeczywistości (typowym zabiegiem jest umiejscowienie ich na odległych wyspach), natomiast w większości utworów romantycznych płaszczyzna realna i świat magii nakładają się na siebie i przenikają nawzajem, prowadząc do omawianego przez Todorova [1975] wahania, niepewności co do prawdziwej natury opisywanych postaci i zdarzeń. Efekt ten osiągnąć jest przy pomocy różnorodnych środków literackich, często nawiązujących do wierzeń ludowych i literatury średniowiecznej, takich jak:

- dobór scenerii (średniowieczny zamek, klasztor, cmentarz, dwór na pustkowiach, mroczne, trudno dostępne obszary)
- personifikacja sił przyrody (duchy żywiołów, magiczne istoty z mitologii ludowych)
- kreacja bohaterów posiadających nadnaturalne zdolności, działających jako pośrednicy między rzeczywistością a światem magii i duchów (mag, wiedźma, wizjoner, medium spirytystyczne)
- motyw przekraczania granicy między życiem a śmiercią (niekiedy połączony z motywem wędrówki w czasie)
- motyw szaleństwa lub gorączkowych urojeń, często połączony z motywem opętania przez siły demoniczne lub paktu ze złym duchem (klasyczny przykład to *Faust* Goethego).

Polski czytelnik bez trudu odnajdzie wyliczone wyżej motywy w poezji i dramatach Mickiewicza i Słowackiego. Poniżej przedstawiamy przykłady z prozy anglo- i niemieckojęzycznej oraz rosyjskiej końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku. Skupienie na tych obszarach językowych wynika z tego, że dalsza część niniejszej pracy poświęcona będzie niemieckim i rosyjskim opowiadaniom fantastycznym oraz ich przekładom. Należy jednak pamiętać, że zainteresowanie niesamowitością i grozą zauważamy także w literaturze romańskiej tego okresu (Balzac: *Jaszczur*, *Tajemniczy dwór*, Gautier: *La Cafetière*, *Onufriusz*, *Panna młoda z krainy snów*, Mérimée: *Czyścicowe dusze*, *Wenus z Ille*, Nodier: *Wampir*, *Contes fantastiques*; należy też wspomnieć francuskiego prekursora literatury fantastycznej, Cazotte'a, którego twórczość wywarła znaczny wpływ na E.T.A. Hoffmanna).

**Tabela 1.** Częste motywy w romantycznej prozie fantastycznej

Motyw	Autorzy i utwory
Sceneria budząca grozę	<b>Literatura anglojęzyczna</b> E. Brontë: <i>Wichrowe wzgórze</i> , E.A. Poe <sup>1</sup> : <i>Zagłada domu Usherów</i> , <i>Berenice</i> , <i>Ligeja</i> , <i>Beczka Amontillada</i> , <i>Portret owalny</i> , W. Irving: <i>Rip Van Winkle</i> , <i>Upiorny narzeczony</i> , H. Walpole: <i>Zamczysko w Otranto</i>
	<b>Literatura rosyjska</b> M. Gogol: <i>Wij</i> , Lermontow: <i>Sztoss</i>
	<b>Literatura niemieckojęzyczna</b> E.T.A. Hoffmann: <i>Majorat</i> , J. von Eichendorff: <i>Zamek Dürande</i>
Duchy żywiołów, magiczne istoty z ludowej mitologii	<b>Literatura rosyjska</b> A. Biestużew-Marliński: <i>Straszna przepowiednia</i> , M. Gogol: <i>Wij</i> , W. Odojewski: <i>Sylfida</i> , <i>Salamandra</i> , A. Pogorielski: <i>Czarna kura, czyli mieszkańcy Podziemnego Królestwa</i>
	<b>Literatura niemieckojęzyczna</b> E.T.A. Hoffmann: <i>Duch żywiołu</i> , <i>Złoty garnek</i> , <i>Kopalnie w Falun</i> , F. de la Motte Fouqué: <i>Ondyna</i> , C. Brentano: <i>Die Rheinmärchen</i>
Mag, wiedźma, medium (łącznik między światem rzeczywistym a nadnaturalnym)	<b>Literatura anglojęzyczna</b> E.A. Poe: <i>Prawdziwy opis wypadku z panem Waldemarem</i>
	<b>Literatura rosyjska</b> M. Gogol: <i>Wij</i> , <i>Wieczór świętojański</i> A. Pogorielski: <i>Lafertowska Makownica</i> , A. Puszkina: <i>Dama Pikowa</i>

	<p><b>Literatura niemieckojęzyczna</b> E.T.A. Hoffmann: <i>Złoty garnek, Duch żywiołu, Wybór narzeczonej, Piaskun, Dziadek do orzechów i król myszy, Majorat</i> F. Schiller: <i>Duchowidz</i></p>
Przekraczanie granicy między życiem a śmiercią; motyw upiora, wampira lub ożywiających zwłok	<p><b>Literatura anglojęzyczna</b> E. Brontë: <i>Wichrowe wzgórza</i>, W. Irving: <i>Legenda o Sennej Dolinie, Upiorny naręczony</i>, E.A. Poe: <i>Prawdziwy opis wypadku z panem Waldemarem, Przedwczesny pogrzeb, Berenice, Zagłada domu Usherów</i>, J.W. Polidori: <i>Wampir</i>, M. Shelley: <i>Frankenstein</i>, B. Stoker: <i>Dracula</i></p>
	<p><b>Literatura rosyjska</b> M. Gogol: <i>Wij, Straszna zemsta, Noc majowa, czyli Topielica</i>, T. Kosmokratow (W. Titow): <i>Samotny domek na Wyspie Wasiljewskiej</i>, Lermontow: <i>Sztoss</i>, W. Odojewski: <i>Bajka o ciele martwym nie wiadomo do kogo przynależącym</i>, A. Pogorielski: <i>Lafertowska Makownica</i>, A. Puszkina: <i>Dama Pikowa, Trumniarz</i>, A. Tolstoj: <i>Rodzina wilkołaka, Upiór</i></p>
	<p><b>Literatura niemieckojęzyczna</b> E.T.A. Hoffmann: <i>Majorat</i></p>
Szaleństwo lub gorączkowe urojenia, opętanie	<p><b>Literatura anglojęzyczna</b> E. Brontë: <i>Wichrowe wzgórza</i>, E.A. Poe: <i>Zagłada domu Usherów, Berenice, Ligeja</i>, M. Shelley: <i>Frankenstein</i>, W. Scott: <i>Naręczona z Lammermoor</i></p>
	<p><b>Literatura niemieckojęzyczna</b> E.T.A. Hoffmann: <i>Złoty garnek, Ślub, Piaskun</i>, A. von Arnim: <i>Szalony inwalida z fortu Ratonneau</i>, J. von Eichendorff: <i>Zamek Dürande</i></p>
	<p><b>Literatura rosyjska</b> M. Gogol: <i>Pamiętnik szaleńca</i>, W. Odojewski: <i>Sylfida</i>, T. Kosmokratow (W. Titow): <i>Samotny domek na Wyspie Wasiljewskiej</i></p>
Pakt ze złym duchem	<p><b>Literatura anglojęzyczna</b> W. Irving: <i>Diabeł i Tom Walker</i>, M.G. Lewis: <i>Mnich</i></p>
	<p><b>Literatura rosyjska</b> M. Gogol: <i>Wieczór świętojański, Jarmark w Soroczyńcach, Zgubiony list, Noc Wigilijna</i>, A. Pogorielski: <i>Lafertowska Makownica</i></p>
	<p><b>Literatura niemieckojęzyczna</b> A. Chamisso: <i>Przedziwna historia Piotra Szlemila</i>, J. Gotthelf: <i>Czarny pajak</i>, E.T.A. Hoffmann: <i>Diable eliksiry</i></p>

<sup>1</sup> Autorzy północnoamerykańscy E.A. Poe i W. Irving wymienieni są tu ze względu na ścisłe powiązania ich biografii i twórczości z kulturą i literaturą europejską.

### I. 3. Niesamowitość i groza w romantycznej literaturze niemieckojęzycznej i rosyjskiej

Zwrot w kierunku wierzeń ludowych, ballad i rycerskich eposów średniowiecza, kult przyrody, mistyczna tęsknota za duchowością i absolutnym pięknem to zjawiska przepajające filozofię i literaturę niemiecką w okresie „burzy i naporu” oraz późniejszych dekadach romantyzmu. Odnajdujemy je w dziełach Goethego, Schillera, Bürgera, Novalisa, w działalności naukowej i literackiej braci Humboldt i braci Grimm, w pismach Herdera, Hegla, Fichtego, Schlegla i Schleiermachera. Zdaniem Schlegla literatura romantyczna winna zajmować się „tymi stronami życia psychicznego, które dotąd były pomijane: podświadomością, snem, stanem lunatycznym [...] ma umożliwić «poznanie duszy świata». Fantazja nadaje rzeczom zwyczajnym charakter wzniosłości, tajemniczości, niezwykłości, natomiast tzw. ironia romantyczna burzy romantyczny «świat fantazji» sprowadzając proces twórczy do nieustannego samotworzenia i samounicestwienia” [Szyrocki 1982: 100]. Do kręgu niemieckich pisarzy realizujących założenia Schlegla w formie poetyckiej i prozatorskiej należeli wspomniani w zestawieniu motywów literackich Achim von Arnim, Clemens Brentano, Adalbert Chamisso, Joseph von Eichendorff, Friedrich de la Motte Fouqué, a także Wilhelm Hauff, Heinrich Kleist, Ludvig Tieck oraz autor *Złotego garnka* – opowiadania, które poddamy dokładniejszej analizie – Ernest Teodor Amadeusz Hoffmann. W twórczości wymienionych autorów napotykaemy literackie opracowania baśni (na przykład *Zimne serce* i *Opowieść o kalifie bocianie* Hauffa, *Die Rheinmärchen* Brentano), utwory wykorzystujące motywy baśni i legend, osadzone w realiach średniowiecza lub renesansu (*Ondyna* i *Alwin* de la Motte Fouqué, *Jasnowłosy Ekbert* Tiecka, *Historia o zacnym Kacperku i pięknej Anuli* Brentano), mroczne historie zawierające motywy obłądu i rozdwojenia jaźni, a także opowiadania i powieści, w których fantastyka i poetycka wyobraźnia łączą się z elementami groteski i satyry społecznej. E.T.A. Hoffmann należy do mistrzów tej ostatniej kategorii; reprezentuje ją również *Wij* Mikołaja Gogola.

Romantyzm niemiecki był zdecydowanie zdominowany przez nurt fantastyki, w prozie rosyjskiej natomiast, jak zauważa René Śliwowski we wstępie do antologii rosyjskich opowiadań niesamowitych, „nurt fantastyczno-niesamowity nigdy, w żadnym okresie rozwoju [...] nie zajął [...] miejsca dominującego. Stanowił jedynie margines zainteresowań twórców, co jednak nie znaczy, by i w tym gatunku nie powstały tu arcydzieła, i po prostu godne uwagi [...] utwory” [Śliwowski 1975b: 7]. Prekursorami opowieści grozy w literaturze rosyjskiej są Aleksander Biestuzew-Marliński, autor *Strasznej przepowiedni* (Śliwowski określa ten utwór mianem „encyklopedii ludowej rosyjskiej demonologii”) oraz Antoni Pogorielski, który zdaniem cytowanego literaturoznawcy „na gruncie rosyjskim odegrał podobną rolę ‘inicjatora’ gatunku opowieści niesamowitych, co Cazotte i jego *Zakochany diabeł* we Francji”. [Śliwowski 1975b: 8; zob. również Smaga 1970]. Opowieści fantastyczne tworzyli także tacy rosyjscy pisarze pierwszej połowy XIX wieku jak Puszkina, Lermontow, Odojewski, Titow, Aleksander Tołstoj oraz Mikołaj Gogol, którego opowiadanie *Wij* i jego przekłady będą przedmiotem dalszej analizy.

## 2. Złoty garnek Hoffmanna i *Wij* Gogola – podobieństwa i różnice

Pochodzący z Królewca wszechstronnie utalentowany autor *Złotego garnka* – poeta, pisarz, muzyk, kompozytor i rysownik – uważał to opowiadanie za swój najlepszy utwór [Kaiser 1988: 37], a liczni historycy literatury zgodnie uznają je za mistrzowskie osiągnięcie literatury romantycznej [Feldges, Stadler 1986: 64]. Owa „bajka nowożytnych czasów”, której pierwsza wersja została wydana w roku 1814, skupia motywy tematyczne i środki literackie obecne w wielu utworach prozatorskich Hoffmanna, a także pojawiające się w twórczości innych europejskich romantyków i splata je w oryginalną całość spełniającą wymogi postulowanej przez Schlegla „poezji uniwersalnej” [Szyrocki 1982: 99]. *Złoty garnek* opowiada historię drezdeńskiego studenta, Anzelma, rozdartego pomiędzy zdroworozsądkowym wzorcem mieszczańskiego życia i kariery a ideałami romantycznej miłości do świata cudowności i poezji. Te przeciwstawne modele życiowe uosabiają dwie główne bohaterki kobiece: panna z „przyzwoitej” urzędniczej rodziny, Weronika, oraz tajemnicza Serpentina, wybierająca na zmianę postać pięknego dziewczęcia i lśniącego złotozielonego węża. Po pokonaniu licznych przeciwności losu, wrogich sił (reprezentowanych przez złą wiedźmę i jej sojuszników) oraz własnych wątpliwości Anzelm zdobywa rękę Serpenty i zostaje księciem w krainie poezji, Atlantydzie. Finał opowieści jest jednak niejednoznaczny i nieco przewrotny. Jak zauważa tłumaczka Hoffmanna, Eliza Pieciul-Karmińska, „szczęśliwe zakończenie *Złotego garnka* można odczytywać jako zapis ostatecznego niepowodzenia studenta Anzelma, dla którego nie ma już miejsca w tym świecie i który żyć może jedynie w mitycznej Atlantydzie” [Pieciul-Karmińska 2015: 194].

Bohaterem *Wija* jest również student – słuchacz kijowskiego prawosławnego seminarium, Choma Brut. Podobnie jak hoffmannowski Anzelm ulega zafascynowaniu magiczną istotą, ale ponosi jednoznaczną klęskę: ginie zgładzony przez sprzymierzone z czarownicą duchy podziemi.

Opowiadanie Gogola łączy ze *Złotym garnkiem* Hoffmanna wiele motywów tematycznych. W obu tekstach głównym bohaterem jest młody człowiek na rozdrożu życia, skonfrontowany z ważnym życiowym wyborem. Przedmiotem jego fascynacji jest kobieta o pozaziemskich właściwościach, a przeciwnikami w walce – nie tylko istoty magiczne, ale i własna słabość. Oba opowiadania łączy również ironiczno-humorystyczny dystans narratora do bohaterów. Anzelm i Choma to młodzieńcy dość niezgrabni, nieporadni, a przy tym niestroniący od środków odurzających. Charakterują ich nie tylko zachowania, ale również wypowiedzi i monologi wewnętrzne:

[...] urodziłem się, by dźwigać wszelkie możliwe krzyże, znosić wszelkie możliwe nieszczęścia! Że nigdy nie zostałem królem migdałowym, że w „cetno czy licho” zawsze zgadywałem fałszywie, że chleb z masłem zawsze upadał mi na posmarowaną stronę — o całej tej nędzy wcale już nie chcę wspominać; ale czyż to nie straszne jakieś przeznaczenie, że odkąd diabłu na pociechę zostałem studentem, od razu stałem się i nadal pozostaję pośmiewiskiem kolegów? Czy włożę kiedy nowy surdut, [...] nie dziurawiąc

go źle zatkniętą szpilką w najwidoczniejszym miejscu? Czy uklonię się kiedy jakiemu radcy lub jakiej damie, nie gubiąc przy tym kapelusza [...]? [Hoffmann 1977/1999]

Zapewne, każdy człowiek z Pismem Świętym obznajomiony potrafi wedle możebności... Wszelako godziłoby się zawezwać tu diakona lub co najmniej diaka. Naród to rozgarnięty, wie, co i jak należy... Ale co do mnie, głosu nawet nie mam takiego i sam jestem... diabli wiedzą, co. Żadnego wyglądu nie mam... [Gogol 1950/1984]

W obu opowiadaniach pojawia się motyw wiedźmy i istot zmiennokształtnych. W *Złotym garnku* Serpentina przyjmuje postać węża, jej ojciec zamienia się w sępa, a jego sekretarz – w szarą papugę; czarownica, wróg poetycznych istot, wciela się w kołatkę u drzwi, imbryk do kawy lub zwiędłą rzepę. W tekście Gogola główna kobieca bohaterka ukazuje się jako piękna dziewczyna, odrażająca starucha, a także jako czarny pies i stóg siana.

Zarówno Anzelm, jak i Choma przemieszczają się pomiędzy światem realnym a krainą magii, relacje między tymi dwoma płaszczyznami różnią się jednak w obu tekstach. W opowieści Hoffmanna świat realny i świat czarów przenikają się nawzajem: opowieści o duchach żywiołów, zaczarowanych liliach i smokach wplatają się zniemacka w prozaiczną pogawędkę drezdeńskich urzędników w winiarni, wpływom magii ulegają nieoczekiwanie osoby trzeźwo stąpające po ziemi, takie jak registrator Heerbrand, konrektor Paulmann i jego rozsądna córka Weronika. W *Wiju* mamy natomiast do czynienia z wyraźniejszym (pod względem semantycznym i stylistycznym) rozgraniczeniem domen rzeczywistości i fantazji. Wyraża się ono głównie symboliką dnia i nocy: światło dzienne łączy się z realistycznym widzeniem świata, nocą rządzą natomiast upiory i złe duchy z demonicznym Wijem na czele. Kontrast między płaszczyznami świata przedstawionego w *Wiju* bywał przedmiotem krytyki. Zdaniem Galstera [1967: 129-130] *Wij* nie należy do najwybitniejszych utworów Gogola ze względu na zbyt „ostre przeciwstawienie stylistyczne dwóch sfer rzeczywistości. Świetna, udana warstwa obyczajowa [...] stanowiła wartość odrębną, która nie zrażała się w organiczną jedność z warstwą fantastyki utrzymaną w poetyce grozy. Ta nieodpowiedniość stylistyczna przyćmiła zarazem ideę opowiadania”. Śliwowski [1975a: 414] upatruje jednak w tej dwoistości stylistycznej oryginalność i odrębność, wyróżniającą *Wija* spośród pozostałych utworów fantastycznych Gogola. Świat magii w *Wiju* nie jest zresztą całkowicie pozbawiony ambiwalencji: zła wiedźma przybiera postać uroczej dziewczyny, a nocna wędrowka w jej towarzystwie przenosi bohatera w czarowną krainę. Poza tym epizodem w utworze Gogola mamy jednak do czynienia z wyraźnym przeciwstawieniem dobra i zła. Siły demoniczne są tu „groźne, przerażające, niczym koszmarnie twory na obrazach Goi” [Śliwowski 1975a: 414; Šambinago 1911].

Zarówno *Złoty garnek*, jak i *Wija* charakteryzuje szczegółowo przedstawione tło lokalne, obyczajowe i językowe. Bohaterowie Hoffmanna mieszkają we współczesnym autorowi Dreźnie, odwiedzają parki, kawiarnie i winiarnie, które istniały w rzeczywistości; trasy ich wędrowek można z łatwością prześledzić na dziewiętnasto-

wiecznym planie miasta. Tło akcji *Wija* to Kijów oraz ukraiński futor; ich opisy pełne są szczegółów obyczajowych, przedstawionych realistycznie i często w humorystycznym tonie. Czytelnik poznaje wybryki studentów kijowskiego seminarium, tryb życia w wiejskim gospodarstwie, ukraińskie obyczaje związane ze śmiercią i pogrzebem; Gogol ubarwia swoją opowieść plastycznymi opisami budynków, targowisk, pojazdów, ubiorów i potraw, a także soczystym, emocjonalnie nacechowanym, często dosadnym językiem dialogów.

### 3. *Wij i Złoty garnek* – wyzwania dla tłumacza

Przekład literatury pięknej wymaga od tłumacza przyjęcia świadomej strategii ukierunkowanej na możliwie wysoki stopień zachowania oryginalnej funkcji poetyckiej utworu, zdefiniowanej przez Jakobsona jako „projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji” [Jakobson 1960: 441]. Jakobson, Ingarden [1972], Sandauer [1957] i liczni inni teoretycy przekładu zgodni są co do tego, że znaczenie utworu literackiego zakodowane jest nie tylko w warstwie tematycznej, ale i formalnej. Funkcja estetyczna jest wynikiem współgrania elementów treściowych z cechami fonetycznymi/graficznymi, morfologią i składnią. Stworzenie literackiego przekładu całkowicie ekwiwalentnego z oryginałem pod względem funkcjonalnym jest, jak zauważają Nida i Taber [1969] praktycznie niemożliwe, gdyż nadawcę oryginału dzieli od obiorcy przekładu dystans kulturowy i przestrzenny, a w wielu przypadkach także istotny dystans czasowy. Każdy przekład oznacza olbrzymie zmiany na poziomie fonetycznym i leksykalnym; stopień różnic morfologicznych i syntaktycznych zależy oczywiście od przynależności typologicznej języka oryginału i języka docelowego, jednak pewne zmiany zachodzą na tych poziomach nawet w przypadku tłumaczeń między blisko spokrewnionymi językami. Tłumacz musi więc dążyć do kompensowania nieuchronnych zaburzeń oryginalnej harmonii między poziomami językowymi przez świadomy dobór środków dających jeśli nie identyczny, to przynajmniej podobny efekt estetyczny.

Jeśli oryginał osadzony jest tak silnie w realiach danego obszaru i epoki, jak *Wij* Gogola i *Złoty garnek* Hoffmanna, tłumacz musi podjąć decyzję co do strategii przekładu określeń odnoszących się do zjawisk charakterystycznych dla kultury oryginału, a mało znanych (lub nieznanych) w kulturze języka docelowego, czyli dokonać wyboru między „udomowieniem”/„domestykacją” a „alienacją”/„egzotyzacją” [Schleiermacher 1813/1963; Venuti 1995] lub podjąć próbę osiągnięcia kompromisu. Poniżej przedstawiamy przykłady strategii translatorycznych w przekładach *Złotego garnka* na polski, angielski i rosyjski oraz *Wija* na polski, angielski i niemiecki. W analizie przekładów poświęcimy wiele uwagi warstwie realistycznej obu opowiadań, co nie pozostaje w sprzeczności z tematem niniejszej pracy, czyli zagadnieniem dylematów tłumacza prozy fantastycznej. Gdyby zastosować klasyfikację utworów „nadrealnych” proponowaną przez cytowaną uprzednio Małgorzatę Niziołek, oba interesujące nas utwory znalazłyby się w kategorii „magia/realizm magiczny”. Kategorię tę charakte-

ryzuje transpozycja, „pęknięcie” [Caillois 1967] świata realnego umożliwiające dostrzeżenie innej rzeczywistości: „tradycyjny świat, ulegając rozbiciu, ukazuje swój inny wymiar” [Niziołek 2005: 273, 277; Siwek 2001: 196]. Jeśli przekład nie da czytelnikowi możliwości odtworzenia w wyobraźni świata, który dla autora był realny i codzienny, wówczas „pęknięcie” owego świata, okno na inny wymiar, nie zostanie odebrane zgodnie z funkcjonalną strukturą oryginału – naruszona zostanie poetyka nadrealności.

W kolejnych podrozdziałach przeanalizujemy zatem najpierw strategię przekładu odnoszące się do „rzeczywistości tradycyjnej” przedstawionej w danym utworze, następnie prześledzimy środki, jakimi ta rzeczywistość otwierana jest na wymiar fantastyczny, a w podsumowaniu spróbujemy ocenić, które elementy składające się na poetykę dziwności i grozy okazały się przedmiotem bardziej zróżnicowanych rozwiązań translatorskich.

### 3.1. *Płaszczyzna realistyczna w przekładach Złotego garnka – między udomowieniem a egzotyacją*

Najbardziej znana polska wersja hoffmannowskiej „bajki nowego czasu” to przekład Jana Kleczyńskiego, opublikowany po raz pierwszy w roku 1913. W poniższym tekście korzystam z wydania z roku 1977 i określam je on symbolem PL1 [Hoffmann 1977/1999]. Oznaczenie PL2 odnosi się do wydanego w roku 2015 tłumaczenia Elży Pieciul-Karmińskiej [Hoffmann 2015]. Wersja rosyjska to przekład Włodzimierza Sołowiowa [Gófman 1880/2010], opublikowany pierwszy raz w roku 1880, a angielska – tłumaczenie Thomasa Carlyle’a z roku 1827 [Hoffmann 1827/2006]. Przekłady dziewiętnastowieczne i powstałe w pierwszej połowie XX wieku zostały oczywiście kilkakrotnie poddane zabiegom edytorskim. Cytowane tu teksty opierają się na wydaniach przytoczonych w spisie źródeł.

Jak wspomnieliśmy, warstwa obyczajowa *Złotego garnka* umiejscowiona jest w realiach Drezna z czasów, gdy Hoffmann mieszkał w tym mieście. Tekst oryginału [Hoffmann 1819/1999] zawiera liczne mikrotoponimy: nazwy ulic, placów, parków, bram miejskich i innych charakterystycznych punktów dawnego Drezna. Tabela 2 ilustruje strategię tłumaczy w odniesieniu do tego typu nazw własnych.

**Tabela 2.** Mikrotoponimy w przekładach *Złotego garnka*

Oryginal	PL1	PL2	Ros.	Ang.
Das Schwarze Tor	Czarna Brama	Czarna Brama	Черные ворота	Schwarzthor, or Black Gate; następnie: Schwarzthor
Linkisches Bad/ Linke’sches Bad	Linckesches Bad (sic)/ U Linka	Kapielisko Linkego*	Линковы купальни	the Linkische Bath

Der Kosel'sche Garten	Ogród Cosel	Ogród Cosela*	Козельский сад	Kosel garden
Der Anton'sche Garten	Ogród Antoniego	Ogród Antoniego*	Антонский сад	Anton's Garden
Pirnauer Vorstadt	Przedmieście Pirnańskie	Przedmieście Pirnańskie*	Пирнаское предместье	the suburb of Pirna
Schlossgasse, Neumarkt, Moritzstrasse	Schlossgasse, Neumarkt, Moritzstrasse	Zamkowy Zaulek, Nowy Rynek, ulica Maurycego	Замковая улица, Новый рынок, Морицштрассе	the Schlossgasse, or Castle Alley; następnie: the Schlossgasse, the Neumarkt, the Moritzstrasse
Die Glocke des Kreuzturms	Dzwon na kościele św. Krzyża	Dzwon na wieży kościoła św. Krzyża	Часы на Крестовой церкви	the clock of the Kreuzkirche, or Church of the Cross; następnie: the Kreuzthurm clock
Das Seetor	Brama Morska	Brama Morska	Озерные ворота	the Seethor
im Goldnem Engel oder im Helm oder in der Stadt Naumburg	„Pod Złotym Aniołem”, albo „Pod Hełmem”, albo w Naumburgu	„Pod Złotym Orłem”, „Pod Hełmem” czy też w „Mieście Naumburg”*	у «Золотого ангела», или в «Шлеме», или в «Stadt Naumburg»	in the Golden Angel or the Helmet or the City of Naumburg

\*przekład opatrzony przypisem tłumaczki

W obu polskich przekładach oraz w przekładzie rosyjskim wyraźnie dominuje strategia udomowienia: większość nazw własnych tłumaczona jest na język docelowy. Tekst PL2 nadaje polskie brzmienie wszystkim bez wyjątku mikrotoponimom, PL1 i tekst rosyjski niekiedy odbiegają od tej zasady, prawdopodobnie w celu zachowania kolorytu lokalnego i przypomnienia czytelnikowi, że akcja opowiadania toczy się w Niemczech (*Schlossgasse, Neumarkt, Moritzstrasse* w PL1, *Морцштрассе* i nazwa gospody *Stadt Naumburg*, pisana łacińskim alfabetem w tekście rosyjskim). Ciekawym szczegółem jest odmienna interpretacja nazwy *Seetor*, spowodowana ambiwalencją semantyczną pierwszego członu złożenia, *See-*; polscy tłumacze interpretują go jako „morze”, natomiast rosyjski autor przekładu – jako „jezioro” (*Brama Morska/Озерные ворота*).

Największą różnicę między PL1 a PL2 stanowi duża liczba przypisów do nazw własnych w przekładzie Pieciul-Karminskiej. Tłumaczka konsekwentnie realizuje strategię spolszczania niemieckich mikrotoponimów w tekście opowiadania i zaopatrzania spolonizowanych form w przypisy zawierające nazwy oryginalne oraz informacje historyczne, np.: „Ogród Cosela (niem. *Der Cosel'sche Garten/Koselsche Garten*) – ogród należący do potomka hrabiny Cosel i Augusta Mocnego, generała

Friedricha Augusta Cosela (1712-1770)”, „Przedmieście Pirnańskie (niem. *Pirnauer Vorstadt*) – leżące po drugiej stronie Łaby przedmieścia na wschód od dreźnieńskiej starówki, obecnie część Starego Miasta (Altstadt)”. Obszerne i imponujące erudycją przypisy dotyczą w PL2 nie tylko nazw własnych, lecz również innych szczegółów charakterystycznych dla czasów Hoffmanna; w jednym z wyjaśnień tłumaczki znajdujemy nawet przepis na palony z upodobaniem przez studenta Anzelma *knaster sanitarny* (nazywany *tytoniem higienicznym* w PL1), w innym dowiadujemy się o magicznych właściwościach czarnego bzu.

Pieciul-Karmińska jest wyraźną zwolenniczką postulowanej przez Venutiego [1995] zasady „widzialności tłumacza”. Tłumaczka towarzyszy czytelnikowi podczas lektury, pełni rolę świetnie przygotowanego przewodnika po hoffmannowskim Dreźnie, wyjaśnia genezę i znaczenie wielu motywów opowiadania. Ocena tej strategii zależy od preferencji czytelnika i celu, w jakim sięga po przekład utworu. Osoba zainteresowana epoką i środowiskiem, w jakim tworzył autor *Złotego garnka* oraz źródłami jego inspiracji, niewątpliwie będzie usatysfakcjonowana przekładem Pieciul-Karmińskiej; można też przypuszczać, że czytelnik, który przede wszystkim chce przenieść się w magiczny hoffmannowski świat i towarzyszyć Anzelmusowi w drodze do zdobycia tajemniczej Serpenty, będzie wolał przebywać z bohaterami bez ciągłego towarzystwa eksperta-przewodnika i wybierze mniej „widzialnego” tłumacza, Jana Kleczyńskiego.

Przekład *Złotego garnka* na angielski reprezentuje inną niż tłumaczenia polskie i rosyjskie strategię w odniesieniu do mikrotoponimów, a także innych specyficznie niemieckich elementów rzeczywistości. Mamy tu do czynienia z dość wysokim stopniem egzotyzyacji. Liczne nazwy własne, a także niemieckie tytuły urzędnicze, pojawiają się w brzmieniu oryginalnym, a anglicyzacja ogranicza się do poprzedzania ich niekiedy angielskimi rodzajnikami (*the Neumarkt, the Moritzstrasse, the Seethor*). W przypadku nazwisk i tytułów urzędowych charakterystyczne jest stosowanie niemieckich form grzecznościowych *Herr* i *Frau* zamiast *Mr.* i *Mrs.* (*Frau Hofrätin, Herr Archivarius, Herr Lindhorst*). Najbardziej uderzającą cechą strategii Carlyle’a w odniesieniu do dylematu udomowienia/alienacji jest przedstawianie czytelnikowi obu wersji: niemieckiej i angielskiej, gdy dana nazwa własna/tytuł służbowy pojawia się w tekście po raz pierwszy, i stosowanie nazwy oryginalnej w dalszym ciągu tekstu, np. *Schwarzthor, or Black Gate*; następnie: *Schwarzthor* lub *a Court Councillor, a Hofrath*; następnie: *Hofrath*. Tłumacz uważa najwyraźniej za istotne wprowadzenie czytelnika w „egzotyczny” świat kultury i obyczajowości niemieckiej (niewątpliwie był on dla dziewiętnastowiecznego angielskiego odbiorcy bardziej obcy niż dla polskiego lub rosyjskiego czytelnika). Na decyzję Carlyle’a mógł też wpłynąć fakt, że stosowanie niemieckich zapożyczeń w angielskim tekście nie następuje z trudności morfosyntaktycznych, podczas gdy podobna ilość oryginalnych nazw niemieckich w przekładzie na język słowiański powodowałaby problemy fleksyjne.

### 3.2. *Pomiędzy realizmem a magią: świat czarów i poezji w Złotym garnku*

Charakterystycznym motywem wielu opowiadań Hoffmanna jest postać łącznika między codziennością, prozaicznym światem niemieckiego mieszczaństwa, a krainą fantazji i magii. Jest nim najczęściej starszy mężczyzna o nieco osobliwej powierzchności, piastujący stanowisko budzące powszechne poważanie i wymagające trzeźwego umysłu; na pozór mamy do czynienia z szacownym reprezentantem mieszczańskiego środowiska: prawnikiem, urzędnikiem państwowym lub cenionym mistrzem rzemiosła, którego wyróżniają jedynie drobne dziwactwa, jak zamiłowanie do konstruowania mechanicznych zabawek (radca Drosselmeier w *Dziadku do orzechów*), skłonności do snucia niezwykłych opowieści (wspomniany radca Drosselmeier, stary prawnik w *Majoracie*, złotnik Leonard w *Wyborze narzeczonej*) czy kolekcjonowanie antycznych manuskryptów (archiwariusz Lindhorst w *Złotym garnku*). Główny bohater opowiadania – jak już wspomnieliśmy, z reguły młody człowiek stojący w obliczu pierwszych poważnych życiowych decyzji – odkrywa dwoistość natury swego starszego mentora, który okazuje się (często dość przewrotnym) przewodnikiem w drodze do świata magii i niezwykłości. Taką właśnie rolę odgrywa w *Złotym garnku* archiwariusz Lindhorst wobec studenta Anzelma. Lindhorst i otaczające go istoty to byty zmiennokształtne, ukazujące się czasem jako zwyczajni mieszkańcy Drezna, kiedy indziej pod postaciami ptaków, złotych węży, baśniowych księżąt i księżniczek. Przemiany te nie są dostrzegalne dla każdego uczestnika wydarzeń, zależą od stanu ducha i wrażliwości obserwatora. Ambiwalentność istot z pogranicza różnych rzeczywistości sygnalizowana jest wplataniem w główny nurt narracji – humorystyczny, ironiczny, choć nie pozbawiony walorów poetyckich – fragmentów prozy baśniowej i prozy poetyckiej oraz wtrącaniem wierszowanych replik w dialogi. Tłumacz napotyka tu liczne wyzwania: onomatopcję, gry słowne, aliterację, specyficzny rytm fraz i zdań. Prześledzimy próby rozwiązania tych trudności na podstawie kilku przykładów.

#### Przykład 1. Piosenka złotych wężyków

<b>Oryg.</b>	Zwischendurch — zwischenein — zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten, schwingen, schlängeln, schlingen wir uns — Schwesterlein — Schwesterlein, schwinge dich im Schimmer — schnell, schnell herauf — herab — Abendsonne schießt Strahlen, zischelt der Abendwind
<b>PL1</b>	Wśród liści — między witkami — wśród gałęzi, wśród okiści kwiatów wijmy się, przewijajmy, prześlizgujmy się z siostrzyczkami — przewijajmy się błyszcząc — kołyszmy się w lśnieniach — szybko, szybko, w górę — na dół — słońce wieczorne ciska strzały promienne, wietrzyk szeleści
<b>PL2</b>	W górę i w dół, w szeleszczące gałęzie, w szeregi kwitnących kwiatów suńmy, wijmy się, pełnijmy siostrzyczko, siostrzyczko, ruszaj w lśnienie szybko, szybko, w górę, w dół, wieczne słońce rzuca promienie, wieczorny wiatr szepecze

<b>Ros.</b>	Здесь и там, меж ветвей, по цветам, мы вьёмся, сплетаемся, кружимся, качаемся. Сестрица, сестрица! Качайся в сиянии! Скорее, скорее, и вверх и вниз, — солнце вечернее стреляет лучами, шуршит ветерок
<b>Ang.</b>	Twixt this way, 'twixt that; 'twixt branches, 'twixt blossoms, come shoot, come twist and twirl we! Sisterkin, sisterkin! up to the shine; up, down, through and through, quick! Sunrays yellow; evening wind whispering

Powyższe fragmenty ilustrują fakt, że wszyscy omawiani tu tłumacze *Złotego garnka* byli świadomi znaczenia fonetycznej strony tekstu i usiłowali zachować elementy aliteracji i onomatopei, chociaż w żadnym z przekładów nie udało się osiągnąć tak znacznego nagromadzenia dźwiękonaśladowczych fryktyw i afrykat, jakie cechuje tekst oryginalny.

Przykłady 2 i 3 poniżej ukazują bardzo udane naśladownictwo warstwy dźwiękowej w tłumaczeniach na polski i rosyjski; wersja angielska najbardziej odbiega od oryginału, jednak i w niej widać dbałość tłumacza o cechy formalne (aliteracja).

#### Przykład 2. Wypowiedź wiedzmy

<b>Oryg.</b>	Du Narre – Narre – Narre – warte, warte! Warum warst hinausgerannt! Narre! Du Narre – Narre – Narre – warte, warte! Warum warst hinausgerannt! Narre!
<b>PL1</b>	Ty durniu! Durniu, durniu, waruj teraz, waruj! Czemużeś się wyrwał! Durniu!
<b>PL2</b>	Dur-niu, dur-niu, dur-niu! Ter-raz war-ruj! Dałeś dr-rapaka, dur-niu!
<b>Ros.</b>	Дурррак! Дуррак! Дурррак! Удерррешь! Удерррешь! Дурррак!
<b>Ang.</b>	You fool, fool, fool! – Wait, wait! – Why did you run! – Fool!

#### Przykład 3. Okrzyk zaczarowanej papugi

<b>Oryg.</b>	Rette – rette – Raub – Raub!
<b>PL1</b>	Ratuj – ratuj – rabuś – rabuś!
<b>PL2</b>	Ratuj – ratuj – rabuś – rabuś!
<b>Ros.</b>	Дер-р-ржи, дер-р-ржи, гр-рабеж, гр-рабеж!
<b>Ang.</b>	Help! help! Thieves! thieves!

W przykładzie 4 bardzo istotną cechą jest nagromadzenie wysokich samogłosek, imitujących dźwięk srebrnego dzwoneczka. Wersja najbardziej oddaloną od oryginału jest w tym przypadku PL2, zawierające samogłoski [a] i [u] oraz rym *buch – zuch*, silnie odbiegający od onomatopiecznego *Klingling – Jüngling* w tekście Hoffmanna.

#### Przykład 4. Odgłos srebrnego dzwonka

<b>Oryg.</b>	Klingling – Jüngling – flink – flink – spring – spring – klingling
<b>PL1</b>	Dźwięki – brzęki – wniędź, młodzieńki – tobie dźwięki – tobie brzęki

<b>PL2</b>	Bim dzyń – bang puk – brzdęk buch – młodzieńcze, dzielny z ciebie zuch
<b>Ros.</b>	Динь-динь — входит; динь-дон — к нам в дом, живо, живо — динь-динь
<b>Ang.</b>	Klingling, youngling, in, in, spring, spring, klingling

Najpoważniejszym wyzwaniem przy tłumaczeniu fantastycznych elementów opowieści Hoffmanna są cechy formalne, magia sekwencji dźwiękowych. Twórcy omawianych przekładów zdają sobie sprawę ze znaczenia warstwy fonetycznej i w większości przypadków udaje im się odnaleźć zbliżone do oryginału środki wyrazu. Tłumaczenie PL1 jest pod względem formalnym bliższe tekstowi Hoffmanna; w PL2 niekiedy zanikają lub silnie zmieniają się rymy i efekty dźwiękonaśladowcze.

### 3.3. Strategie translatoryczne w odniesieniu do warstwy realistycznej i fantastycznej Wija

Omawiane poniżej tłumaczenia *Wija* Gogola [oryg. Gogol 1835/2016] pochodzą z pierwszej połowy XX wieku. Przekład angielski Claudi Fielda został opublikowany w roku 1916 w zbiorze *The Mantle and Other Stories* [Gogol 1916/2011]. Niemiecka wersja – tłumaczenie Lolly König – pochodzi z roku 1927 [Gogol 1927/2013], a polski przekład Jerzego Wyszomirskiego pojawił się w roku 1950 [Gogol 1950/1984]. W dalszym ciągu tekstu te trzy wersje językowe oznaczone są odpowiednio symbolami Ang., Niem. i PL. Przykłady z tekstów oznaczone zostały literami, a nie cyframi, dla uniknięcia ambiwalencji odniesień.

Realistyczne sceny i opisy w *Wiju* zawierają, w odróżnieniu od *Złotego Garnka*, niewiele toponimów. Słownictwo i frazeologia stanowiące wyzwanie dla tłumacza należy przede wszystkim do następujących dziedzin semantycznych:

- Przykład A    nazwy potraw i produktów żywnościowych
- Przykład B    przedmioty, pojazdy i budynki w gospodarstwie wiejskim
- Przykład C    wykładniki emocji i relacji społecznych w dialogach (sposób adresowania rozmówcy, wyzwiska, przekleństwa, zwroty czułościowe).

Zgodnie z oczekiwaniami te sfery słownictwa następczą najmniej trudności tłumaczowi polskiemu, a najwięcej – angielskiemu. Można to dostrzec w poniższym zestawieniu przykładów.

#### Przykład A

<b>Oryg.</b>	Ось бублики, маковники, вертычки, буханци хороши! ей-богу, хороши! на меду! сама пекла! [...] Ось сусулька! паничи, купите сусульку!
<b>PL</b>	<b>Bubliki, makowce, świeżutkie kołaczce!</b> Przepyszne! <b>Na miodzie!</b> Sama pieklam! [...] <b>Chalka</b> , panowie, kupcie <b>chalkę!</b>

<b>Niem.</b>	Sehen Sie nur, was für <b>Mohnkuchen</b> , was für schöne <b>Brötchen</b> und <b>Brezeln</b> – sie sind ganz ausgezeichnet, bei Gott! <b>Von feinstem Honig</b> – ich habe sie selbst gebacken! [...] He, he, die schöne <b>Honigstange!</b> Junger Herr, kaufen Sie doch diese <b>Honigstange!</b>
<b>Ang.</b>	<b>Rolls and cakes and tasty tarts</b> , very delicious! I have baked them myself! [...] Here is a <b>sausage</b> , young sir! Buy a <b>sausage!</b>

### Przykład B

<b>Oryg.</b>	[...] увидел <b>кибитку</b> , которую принял было сначала за хлебный овин на колесах. [...] Это был <b>обыкновенный краковский экипаж</b> , в каком жида полсотнею отправляются вместе с товарами во все города
<b>PL</b>	zobaczył <b>wasąg</b> , który w pierwszej chwili wziął za stodołę na kołach. [...] Była to <b>zwykła bryka krakowska</b> , w jakiej półsetek Żydów wraz z towarami tłucze się po wszystkich jarmarkach
<b>Niem.</b>	Er [...] erblickte einen <b>Wagen</b> , den er zuerst für einen Getreideschuppen auf vier Rädern hielt [...]. Dies war <b>ein gewöhnlicher Krakauer Wagen</b> , in dem an die fünfzig Juden samt ihrer Ware in allen Städten umherzufahren pflegten
<b>Ang.</b>	He [...] beheld there a <b>kibitka</b> , which he at first took for a barn on wheels. [...] It was <b>one of those remarkable Cracow vehicles</b> in which Jews travelled from town to town in scores

### Przykłady C

<b>Oryg.</b>	Вишь, <b>чертов сын!</b> [...] пронюхал, <b>длинноногий вьон!</b>
<b>PL</b>	Widzicie go, <b>psubrata!</b> [...] Przewąchał już <b>wiun długonogi!</b>
<b>Niem.</b>	Sieh doch <b>den Teufelsker!</b> [...] Er hat es schon herausgeschnüffelt! So'n <b>Schlammbeißer!</b>
<b>Ang.</b>	Listen to the <b>scoundrel!</b> [...] He has smelt a rat, <b>the long-legged stork!</b>
<b>Oryg.</b>	моя <b>полевая нагидочка</b> , моя <b>перепеличка</b> , моя <b>ясочка</b>
<b>PL</b>	<b>nagietko</b> moja <b>polna</b> , <b>przepióreczko</b> moja, <b>jasnotko</b> moja!
<b>Niem.</b>	du <b>Blume des Feldes</b> , meine <b>kleine Wachtel</b> , du <b>Licht meiner Augen</b>
<b>Ang.</b>	my flower, my dove, my light

W przykładzie A tekst oryginału apeluje do zmysłów wzroku, smaku i powonienia; czytelnik otrzymuje obraz różnokształtnych słodkich smakołyków, pachnących miodem i nadziewanych makiem. Polskie i niemieckie tłumaczenie zachowuje synestetyczne cechy oryginalnego tekstu; co prawda liczba nazw zachwalanych przez przekupkę ciast została nieco zredukowana (cztery w tekście Gogola, po trzy w polskim i niemieckim), i nie wszystkie odpowiedniki wybrane przez tłumaczy są stuprocentowymi ekwiwalentami oryginalnych określeń, jednak zarówno w polskim, jak i w niemieckim tekście mamy odniesienia do miodu i maku oraz do specyficznych

rodzajów pieczywa. W przekładzie na angielski zachodzi natomiast daleko posunięta neutralizacja: *rolls and cakes and tasty tarts* (bułki, ciastka i smaczne placki) to określenia znacznie bardziej ogólne, mniej nacechowane semantycznie niż *бублики, маковники, вертычки, буханци хороши*. W przekładzie angielskim znikają odniesienia do miodu i maku, a w dwóch ostatnich zdaniach cytowanego fragmentu tłumacz popełnił ewidentną pomyłkę: *сусулька* (podłużna słodka bułka) zamienia się w *sau-sage*, czyli kiełbasę.

Przykład B ukazuje trzy różne metody translatoryczne w odniesieniu do rzeczownika *кубитка*. Polski tłumacz stosuje substytucję kulturową, decydując się na nazwę polskiego rodzaju dużego konnego wozu – *wasag*. Jest to niewątpliwie przemyślany wybór: polski odpowiednik jest nacechowany semantycznie w podobnym stopniu jak rzeczownik użyty w oryginale, ale pozbawiony specyficznych konotacji (skojarzeń ze zsyłką na Sybir), które w języku polskim budzi rusycyzm *kibitka*. W tekście niemieckim mamy do czynienia z tak zwaną generalizacją lub neutralizacją, czyli zastosowaniem hyperonimu *Wagen* (wóz), natomiast angielski tłumacz wybiera zapożyczenie z języka oryginału, *a kibitka*, co prawdopodobnie podyktowane jest zamiarem egzotyżacji tekstu. Decyzja tłumacza na angielski jest akceptowalna, gdyż czytelnik z jego kręgu kulturowego najprawdopodobniej nie skojarzy słowa *kibitka* z carskimi represjami, a kontekst (*a barn on wheels* – ‘stodoła na kołach’) pozwoli mu zrozumieć, że chodzi o rodzaj wozu. Znacznie trudniej jest pojąć, dlaczego autor angielskiego przekładu zastąpił przymiotnik *обыкновенный* we frazie *обыкновенный краковский экипаж*, wiernie przetłumaczonej na polski i niemiecki (*zwykła bryka krakowska, ein gewöhnlicher Krakauer Wagen*), antonimem *remarkable* (osobliwy, szczególny, niezwykły). Być może tłumacz i tu pragnął podkreślić egzotykę scenerii oryginału – zmienił jednak niewątpliwie jego przekaz.

Przykłady C ukazują tłumaczenia negatywnie i pozytywnie nacechowanych epitetów. *Psubrat, Teufelskerl* i *scoundrel* to dobre stylistyczne odpowiedniki frazy *чертов сын*, natomiast wzywisko *длинноногий вьюн* nastęrcza pewne trudności obu germańskim tłumaczom. Polski tłumacz nie napotyka na problemy w związku z tą frazą, ponieważ gwarowa nazwa ryby żyjącej przy mulistych dnach jezior brzmi niemal tak samo w polskim i rosyjskim oraz budzi takie same fonetyczne skojarzenie z tytułowym Wijem. Tłumacz niemiecki stosuje biologiczną niemiecką nazwę gatunku ryby, *Schlammbeißer*, która oznacza mniej więcej ‘zjadacz mułu’, budzi więc niemiłe skojarzenia. Wzywisko *So'n Schlammbeißer!* zatracza jednak wskutek opuszczenia przymiotnika oryginalny oksymoroniczny, absurdalny wydźwięk, obecny w polskim ekwiwalencie *wiun długonogi*. Angielski tłumacz w odróżnieniu od niemieckiego skupia się na atrybucie długich nóg, ale również eliminuje nonsensowną zbitkę słów celowo zastosowaną w oryginale zastępując „długonogiego wiuna” „długonogim bocianem” (*long-legged stork*).

Nacechowane serdecznością frazy *моя полевая нагидочка, моя перепеличка, моя ясочка* zostały przetłumaczone na polski bardzo wiernie dzięki łatwości tworzenia zdrobnień w językach słowiańskich. Ograniczone możliwości tworzenia morfologicznych diminutywów zmusiły angielskiego tłumacza do zastosowania neutralnych

form rzeczowników (*flower, dove, light*). Autor niemieckiego przekładu użył także form niezdrobniałych, co jest decyzją bardziej dyskusyjną, gdyż niemiecki nie dysponuje wprawdzie tak różnorodnymi środkami morfologicznymi jak rosyjski i polski, możliwe jest jednak w nim tworzenie diminutywów przy pomocy sufiksów *-chen* i *-lein* oraz dialektalnych wariantów tego ostatniego.

Dzięki wspólnym cechom rosyjskiego i polskiego oraz kulturowej bliskości Polski i Ukrainy, a także dzięki utrwalonym w literaturze polskiej obrazom ukraińskich realiów polski tłumacz uniknął wielu problemów, które rzucają się w oczy zwłaszcza w angielskiej wersji *Wija*. Tłumaczenie na niemiecki jest bliskie oryginałowi na tyle, na ile jest to możliwe do osiągnięcia w przekładzie z języka słowiańskiego na język germański. Obserwujemy w nim pewne generalizacje semantyczne i neutralizacje stylistyczne, przede wszystkim w warstwie emocjonalnej, nie ma natomiast ewidentnych pomyłek i niekonsekwencji. Usterki angielskiego przekładu wynikają po części z niedostatecznego zrozumienia oryginału, po części – z niezdecydowania tłumacza w kwestii udomowienia/alienacji. Autor przekładu stosuje niekiedy rusycyzmy (bez wyjaśnień bądź przypisów) w kontekstach, w których nie można mieć pewności, czy dane słowo będzie zrozumiałe dla anglojęzycznego czytelnika, na przykład: *Tall candles, round which were wound branches of the “calina”, stood at her head and feet* (tłumacz mógł tu zastosować angielską nazwę kaliny, *viburnum*, zamiast zapożyczenia z rosyjskiego). Podobny przykład to: *Do you know what a strong “kantchuk” is?* Z jednej strony napotykać więc niezbyt umotywowane i potencjalnie niezrozumiałe dla odbiorcy alienacje, z drugiej – równie nieuzasadnione udomowienia: imię głównego bohatera, *Choma*, zostało zastąpione angielską formą *Thomas*, a trunek, którym młodzieniec raczy się w kijowskiej karczmie, to nie *vodka*, lecz typowe dla Anglii *ale*. Język gogolowskich bohaterów w wydaniu angielskim jest w wielu dialogach zneutralizowany, dosadne i barwne repliki zostają złagodzone, pozbawione przekleństw i wzywisk. W porównaniu z polskim i niemieckim przekładem *Wija* warstwa obyczajowo-humorystyczna w istotnym stopniu ucierpiała w procesie tłumaczenia na angielski.

Fragmety, w których pojawiają się istoty fantastyczne, nie sprawiają tłumaczom szczególnych problemów, a strategie translatoryczne nie różnią się w znaczącym stopniu. Wszyscy tłumacze zachowują oryginalne brzmienie imienia tytułowego *Wija*, co oczywiście w przekładach na niemiecki i angielski niesie ze sobą utratę skojarzenia dźwiękowego z wiciem się, wijącym się czerwem lub wężem, ale wnosi element słowiańskiej egzotyki. Pozostałe byty fantastyczne, takie jak wiedźma, rusalka i podziemne duchy są znane również w folklorze niemieckim i anglosaskim, znalezienie ekwiwalentów translatorycznych nie stanowi zatem problemu.

#### 4. Podsumowanie

Analiza przekładów *Złotego garnka* i *Wija* wykazuje, że w obu romantycznych opowiadaniach warstwa realistyczna wymaga od tłumacza bardziej złożonych decyzji strategicznych i taktycznych niż wymiar fantastyczny, widoczny przez „pęknię-

cia” prozaicznej codzienności. Obraz świata rzeczywistego jest, jak stwierdziliśmy we wprowadzeniu do analizy przekładów, niezbędnym warunkiem osiągnięcia efektu fantastycznej transpozycji w realizmie magicznym [Caillois 1967; Niziołek 2005; Siwek 2001]; według Todorova [1975] element wahania między zjawiskami naturalnymi a nadnaturalnymi to niezbywalny wyznacznik fantastyki literackiej. Sposób przeniesienia strony realistycznej utworu na grunt innego języka i kultury jest zatem równie istotny dla funkcji przekładu jak adekwatne tłumaczenie warstwy „magicznej”.

W *Złotym garnku* i w *Wiju* płaszczyzna realistyczna jest przedstawiona tak żywo i szczegółowo, tak przepojona lokalnym kolorytem i elementami specyficznymi dla kultury epoki, że tłumacz pragnący zbliżyć się do postulowanego przez Nidę ideału ekwiwalencji funkcjonalnej musi, po pierwsze, znać świat Niemiec bądź Rosji pierwszej połowy XIX wieku, po drugie – zająć stanowisko w kwestii stopnia udomowienia/alienacji oraz podjąć decyzje co do technicznych metod realizacji wybranej strategii. Metody te pozostają w ścisłym związku z kwestią „widzialności” tłumacza. Nie istnieje uniwersalny sposób osiągnięcia ekwiwalencji dynamicznej; zwłaszcza w przypadku utworów, które charakteryzuje wielość funkcji tekstualnych, wiele zależy od odbioru tekstu przez tłumacza i od tego, jaką funkcję danego tekstu (na przykład poznawczą, satyryczną czy estetyczną) tłumacz uzna za najistotniejszą.

Przekłady opowiadania Hoffmanna reprezentują różne postawy tłumaczy wobec tekstu i odbiorcy. Pieciul-Karmińska (PL2) skupia uwagę na realiach czasów Hoffmanna, co znajduje wyraz w pełnych historycznego pietyzmu, obszernych i szczegółowych przypisach. Jest to tłumaczka zdecydowanie widzialna, nie pozostawiająca czytelnika sam na sam z tekstem. W kwestii nazw własnych realizuje strategię udomowienia, zaopatrując jednocześnie odbiorcę w dokładne informacje o nazwach oryginalnych, a często także o ich genezie. Nieco mniej uwagi poświęca elementom estetycznym, istotnym dla kreowania wymiaru fantastycznego w opowieści Hoffmanna (takim jak rym, aliteracja i onomatopeja). Pod tym względem bliższe oryginałowi są wersje Kleczyńskiego (PL1) i Sołowiowa. Obaj ci tłumacze zajmują postawę kompromisową w kwestii domestykacji/alienacji i obaj są znacznie mniej widzialni niż autorka PL2.

Przekład Fielda charakteryzuje najwyższy spośród omawianych tłumaczeń stopień egzotyzacji, tłumacz nie pozostawia jednak czytelnika całkowicie „samemu sobie” [Schleiermacher 1813]. Field stosuje konsekwentnie technikę wplatania w tekst angielskich ekwiwalentów przy pierwszym pojawieniu się w tekście danego egzotyzmu. Tłumacz staje się wskutek tego dyskretnie „widzialny”: odbiorca ma świadomość, że czyta przekład, jednak obecność tłumacza nie jest tak wyraźnie dostrzegalna jak w przekładzie PL2.

W tłumaczeniach *Wija* na polski i niemiecki nie obserwujemy dużego zróżnicowania postaw i strategii twórców przekładów. W obu tekstach mamy do czynienia z umiarkowaną egzotyzacją i raczej niewidzialnym tłumaczem. Wersję niemiecką cechuje wyższy stopień neutralizacji semantycznej i stylistycznej niż tekst polski, co w dużej mierze wynika z większej odległości lingwistycznej i kulturowej między niemieckim a rosyjskim.

Angielski przekład opowiadania Gogola zawiera dużo niekonsekwencji metodycznych i leksykalnych. Decyzje co do stosowania egzotyzmów i udomowień wydają się w wielu kontekstach przypadkowe i nieumotywowane, zdarzają się także wyraźne pomyłki wynikające z niedostatecznej znajomości kultury rosyjskiej i ukraińskiej. Spośród omawianych tu tłumaczeń jest to tekst najbardziej naruszający przekaz i walory estetyczne oryginału.

### Bibliografia

- Caillois R., 1967, *Od baśni do science fiction*, [w:] *Odpowiedzialność i styl*, przeł. Jan Błoński i in., wyb. M. Żurowski, słowo wstępne J. Błoński, Warszawa.
- Fantasy*, [w:] *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/fantasy-narrative-genre> (25.04.2018).
- Feldges B., Stadler U., 1986, *E.T.A. Hoffmann: Epoche-Werk-Wirkung*, München.
- Galster B., 1967, *Mikołaj Gogol*, Warszawa.
- Gófman È.T.V., 1880/2010, *Zolotoj goršok: skazka iz novyh vremen*, perevod Vladimira Solov'ëva, Moskwa, [https://royallib.com/read/gofman\\_ernst/zolotoy\\_gorshok\\_skazka\\_iz\\_novih\\_vremen.html#0](https://royallib.com/read/gofman_ernst/zolotoy_gorshok_skazka_iz_novih_vremen.html#0) (25.04.2018).
- Gogol M., 1835/2016, *Wij*, [https://ru.wikisource.org/wiki/Вий\\_\(Гоголь\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Вий_(Гоголь)) (2.05.2018).
- Gogol M., 1950/1984, *Wij*, tłum. Jerzy Wyszomirski, [w:] tegoż, *Opowiadania*, Warszawa.
- Gogol M., 1916/2011, *The Viy*, [w:] *The Mantle and Other Stories*, przeł. Claud Field, <http://www.gutenberg.org/files/36238/36238-h/36238-h.htm> (30.04.2018).
- Gogol M., *Der Wij*, 1927/2013, przeł. L. König, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/phantastische-geschichten-3167/3> (30.04.2018).
- Handke R., 1969, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław.
- Hoffmann E.T.A., 1819/1999, *Der goldne Topf*, [w:] tegoż, *Fantasiestücke in Callot's Manier – Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Zweiter Theil*, Bamberg, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/hoffmann-der-goldne-topf/> (10.06.2018).
- Hoffmann E.T.A., 1977/1999, *Złoty garnek*, tłum. Jan Kleczyński, [w:] tegoż, *Opowiadania*, Warszawa, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/hoffmann-zloty-garnek/> (2.05.2018).
- Hoffmann E.T.A., 1827/2006, *The Golden Flower Pot*, przeł. T. Carlyle, [w:] T. Carlyle, *German Romance: Specimens of its Chief Authors*, Boston, <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0605801h.html> (2.05.2018).
- Hoffmann E.T.A., 2015, *Złoty garnek*, przeł. E. Pieciul-Karmińska, Poznań.
- Ingarden R., 1972, *O tłumaczeniach*, [w:] tegoż, *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, Warszawa.
- Jackson R., 1981. *Fantasy. The Literature of Subversion*, London – New York.
- Jakobson R., 1960, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki”, nr 51/2.
- Kaiser G.R., 1988, *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart.
- Lasoń-Kochańska G., 1984, *Baśń a fantasy – podobieństwa i różnice*, „Fantastyka”, nr 9 (24).
- Lasoń-Kochańska G., 1990, *Magiczne zwierciadła baśni i fantasy*, „Fantastyka”, nr 2 (89).

- Łotman J., Minc J., 1991, *Literatura i mitologia*, przeł. B. Żyłko, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Manlove C.N., 1975, *Modern Fantasy. Five Studies*, Cambridge.
- Markiewicz H., 1987, *Literatura a mity*, „Twórczość”, nr 10.
- Nida E., Taber C.R., 1969, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden.
- Niziołek M., 2005, *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, „Przestrzenie Teorii”, nr 5.
- Pieciul-Karmińska E., 2015, *Posłowie tłumaczk*, [w:] E.T.A. Hoffmann, *Złoty garnek*, przeł. E. Pieciul-Karmińska, Poznań.
- Poetyka – dynamiczny podręcznik*, <https://poetyka.wordpress.com/about/52-2/> (4.06.2018).
- Pustowaruk M., 2009, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław.
- Sandauer A., 1957, *O jedności treści i formy*, Kraków.
- Schleiermacher F., 1813/1963, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, [w:] *Problem des Übersetzens*, red. H.J. Störig, Stuttgart.
- Siwek R., 2001, *Od De Costera do Vaesa. Pisarze belgijscy wobec niezwykłości*, Kraków.
- Smaga J., 1970, *Pogorelski, życie i twórczość na tle epoki*, Warszawa – Kraków – Wrocław.
- Speina J., 1993, *Mit w literaturze*, [w:] tegoż, *Typy świata przedstawionego w literaturze*, Toruń.
- Šambinago S.K., 1911, *Gogol i Goya*, [w:] tegoż, *Trilogija romantizma*, Moskwa.
- Szyrocki, M., 1982, *Literatura niemieckiego obszaru językowego*, [w:] *Dzieje literatur europejskich*, tom II, red. W. Floryan, Warszawa.
- Śliwowski R., 1975, *Wstęp*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX wieku*, red. R. Śliwowski, Warszawa.
- Śliwowski R., 1975, *Noty o autorach*, [w:] *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX wieku*, red. R. Śliwowski, Warszawa.
- Todorov T., 1975, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca, NY.
- Tolkien J.R.R., 2010, *Listy*, przeł. A. Sylwanowicz, Warszawa.
- Tolkien J.R.R., 2010, *Potwory i krytycy*, przeł. R. Stiller, Kraków.
- Trębicki G., 2007, *Fantasy – ewolucja gatunku*, Kraków.
- Venuti L., 1995, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London – New York.

## Summary

### Romanticism, Realism and Translator's Dilemmas in the World of Phantasy and Horror

The paper presents an analysis of several translations of two classic short stories from the Romantic era: *The Golden Pot* (*Der goldne Topf*) by E.T.A Hoffmann and *The Viy* (*Vij*) by Nicolai Gogol. The stories display many similarities as to their motifs and formal features: both main heroes, young students, encounter mysterious women equipped with magical powers; both have to struggle against mystic, daemonic creatures; furthermore, both of them balance on the verge of reality and a fantastic world populated by magic creatures. The coexistence of a realistic and an imaginary level in Gogol's and Hoffmann's texts

poses a challenge for translators. One of them is the choice of equivalents of words and phrases referring to geographically, temporally and culturally specific objects anchored in the reality of Germany and Ukraine in the 19<sup>th</sup> century; furthermore, a careful translation strategy is needed in order to render the magic atmosphere of the supernatural world created by the author's imagination, but inspired by local mythology.

The paper analyzes and compares strategies and techniques employed in translations of the German novella into Russian, the Russian one into German, and in Polish and English versions of both stories.

Key words: *fantasy, domestication, foreignization, translation, romanticism*