

Indice

Articoli

Sezione tematica:

La traduzione degli elementi culturali a cura di Alessandro Amenta e Dario Prola

Monika Woźniak

Raccontare la Polonia del secondo dopoguerra ai ragazzi.
Le traduzioni italiane dei romanzi di Janusz Domagalik,
Irena Jurgielewicz e Hanna Ożogowska 4

Dario Prola

Quel che resta dei Kresy: sulla traduzione italiana, francese e inglese
di *Bohiń* di Tadeusz Konwicki.....28

Alessandro Amenta

La rusalka è un'ondina? Sulla traduzione italiana dei nomi delle creature
fantastiche in Andrzej Sapkowski.....46

Małgorzata Ślarzyńska

Przekłady i recepcja powieści *Ernesto Umberta Saby* w Polsce 66

Sylwia Skuza

Nazwy własne we włoskich przekładach *Rodziny Połanieckich*
Henryka Sienkiewicza 86

Sezione miscellanea

Giovanna Tomassucci

"I owed a great deal to them". Some hypotheses about the paradoxes of
Jewish assimilation in Gombrowicz's works 102

Lidia Mafrica

Realia, surrealia. L'universalità del grottesco in *Mała apokalipsa*
di Tadeusz Konwicki.....119

Piotr Sobolczyk

AAAmeryka with an even more capital A.
Białoszewski's two accounts on America.....135

Błażej Zarzecki	
Wiersze na wolności, wieszcz na wolności.	
O poezji Miłosza Biedrzyckiego.....	154

Note e discussioni

Andrea Ceccherelli	
Sulla ricezione di Jan Kochanowski in Italia (1985-2020)	172

Laura Quercioli	
L'autobiografia del secolo ovvero	
tradurre le immagini in parole, le parole in immagini.....	182

Serena Buti	
Il sapere e l'amicizia, 90 anni di studi polacchi alla Sapienza.....	193

Recensioni

Luca Bernardini	
Zygmunt Krasiński, <i>Riflessi inediti del Risorgimento nelle lettere dall'Italia</i> ,	
introduzione, traduzione e cura di Iwona Dorota,	
CIRVI, Moncalieri 2019, pp. 586.....	197

Leonardo Masi	
<i>È dolce al giusto tempo far follia. Un'antologia personale della poesia</i>	
<i>polacca</i> , traduzioni di Anton Maria Raffo, a cura di Andrea Ceccherelli,	
Lithos Editore, Roma 2019, pp. 458.....	204

Laura Quercioli	
Krystyna Jaworska, <i>Dalla deportazione all'esilio. Percorsi nella letteratura</i>	
<i>polacca della Seconda guerra mondiale</i> , Edizioni dell'Orso,	
Alessandria 2019, pp. 172.....	208

Lidia Mafra	
Michał Murawski, <i>The Palace Complex. A Stalinist Skyscraper,</i>	
<i>Capitalist Warsaw, and a City Transfixed</i> , Indiana University Press,	
Bloomington 2019, pp. 366	212

Emiliano Ranocchi	
Paweł Graf, <i>Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach</i> ,	
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018, pp. 522.....	212

Gli autori di questo numero	215
--	------------

Raccontare la Polonia del secondo dopoguerra ai ragazzi. Le traduzioni italiane dei romanzi di Janusz Domagalik, Irena Jurgielewicz e Hanna Ożogowska

Abstract

Explaining communist Poland to young readers. Italian translations of the novels by Janusz Domagalik, Irena Jurgielewicz and Janusz Domagalik. This essay examines Italian translations of three Polish novels for young adults, written and set in communist Poland of the 1960s. The analysis focuses on the problems related to the translation of the culture-specific elements of Polish reality in that historical period, almost completely unknown to the young readers in Italy. An in-depth contrastive study of the strategies applied by the translators takes into consideration different channels of the transfer from the source text to the target text. Ożogowska's translation has been made directly from Polish by an Italian native speaker, Domagalik's novel is a second-hand translation from German, and Jurgielewicz's book has been translated into Italian twice: firstly by a tandem of a native Polish speaker and an Italian author of children's books and later by a native Polish speaker without extensive translational practice. The comparison between the texts brings forward the importance of extratextual factors in the process of translation.

Keywords

Polish Literature for Young Readers, Literary Translation, Italian Translations of Polish Literature



La letteratura polacca per bambini e ragazzi in Italia

La storia della ricezione italiana della letteratura polacca, tradizionalmente annoverata tra le letterature "minori", non manca di alcuni momenti gloriosi (basta ricordare la "sienkiewiczomania" all'inizio del Novecento e lo strepitoso successo di Wisława Szymborska negli ultimi decenni); nell'insieme, tuttavia, si presenta assai discontinua e casuale. Nel 1994, analizzando la presenza degli scrittori polacchi in Italia negli anni 1940-1990, Pietro Marchesani parlava dell'"emarginazione totale" della letteratura polacca almeno fino agli anni Cinquanta del Novecento, sottolineando che un incremento "quantitativo" delle traduzioni non indicava automaticamente un cambiamento "qualitativo" della situazione (Marchesani 1994a). Alcuni anni dopo, Luigi Marinelli, ritornando sulla questione all'inizio del nuovo secolo, la descriveva in termini di caos o piuttosto di *bigos* (Marinelli 2002), dal quale, nonostante un numero relativamente dignitoso di traduzioni¹, non emergeva nessun quadro coerente e rappresentativo della letteratura polacca. Un'opinione simile veniva espressa anche da Marcello Piacentini in un saggio sulle traduzioni dal polacco nel primo decennio del XXI secolo (Piacentini 2011). Lo stesso fenomeno, in maniera ancora più evidente, si è verificato nell'ambito delle traduzioni della letteratura polacca per ragazzi. In Italia l'unico vero bestseller per ragazzi scritto da un autore polacco è stato il romanzo *Quo vadis* di Henryk Sienkiewicz, presente per decenni nei cataloghi di molte case editrici in una pletora di riduzioni e adattamenti. Meno successo ebbero in Italia altre opere dello scrittore, anche se il suo romanzo per ragazzi *W pustyni i w puszczy* (1911) fu pubblicato varie volte in diverse versioni ridotte e poi nella traduzione completa dal polacco di Cristina Agosti Garosci (*Per deserti e per foreste*, 1947; cfr. Bernardini 2014). Negli anni Trenta fu creata anche una riduzione a fumetti, *Dal deserto alla giungla. Dal romanzo di Henrik (sic!) Sienkiewicz*, pubblicata dall'editrice Nerbini come supplemento dell'"Avventuroso", settimanale a fumetti per bambini. Inoltre, a partire dagli anni Cinquanta, nell'ambito di varie collane per ragazze apparvero due versioni di *Hania* (traduzione di Bersano-Begey e versione di Marzetti Noventi), che in realtà non è un racconto per ragazzi, ma per via della trama amorosa e del richiamo del nome dell'autore deve essere sembrato agli editori un testo che si poteva lanciare come tale.

Altre – pochissime – traduzioni delle opere polacche per giovani lettori apparse fino agli anni Sessanta del secolo scorso si possono considerare frutto dell'iniziativa di un dato traduttore o scelte del tutto casuali, talvolta perfino sorprendenti. Così è per il *Maciek I, re dell'aria* di Kazimierz Andrzej Czyżewski (1894-1977), autore di romanzi d'avventura e di viaggio, oggi del tutto dimenticato anche in Polonia. Il libro uscì nel 1928 nella collana "Biblioteca Balilla" dell'editore Licinio Cappelli di Bologna, nella traduzione di Irena M. Boni. Negli anni Trenta, nell'ambiente polonofilo torinese nacque il volumetto *Canzoni per bambini* (1933) di Maria Konopnicka nella traduzione di Maria de Petri, pubblicato dalla casa editrice Paravia nella collana "Bei libri per fanciulli e giovinetti". L'opera per l'infanzia più famosa di Konopnicka, il romanzo *O krasnoludkach*

¹ Oltre 130 titoli nel decennio 1990-2000 (Marinelli 2002: 142).

i sierotce Marysi, fu pubblicata in Italia per la prima volta nel 1952 con il titolo *Tornano i nani*, nella traduzione dal russo di Vincenzo Gibelli (ed. Corticelli). Nel primo dopoguerra era apparsa una bella edizione illustrata delle fiabe di Wacław Sieroszewski, *I doni del vento di mezzanotte* (1946), tradotte da Cristina Agosti Garosci (S.A.S. 1946), ma solo nel 1960 uscì, per le Edizioni San Paolo, *La fanciulla dalla finestrella* (*Panienka z okienka*) romanzo storico per ragazzi di Deotyima (Jadwiga Łuszczewska) la cui traduttrice, Aurora Beniamino, era anch'ella legata all'ambiente polonofilo torinese. Sebbene a tutti questi libri, soprattutto quelli di Konopnicka, non si potesse negare un certo valore letterario, nel momento della loro pubblicazione erano ormai assai antiquati, sia dal punto di vista della narrazione che dei contenuti. Corredati di paratesti che evocavano il passato dell'"infelice Polonia" ai tempi delle Spartizioni, questi romanzi difficilmente avrebbero potuto catturare l'interesse di un giovane lettore italiano. Si trattava però di scelte conformi alla strategia generale dell'editoria italiana per ragazzi che, nei primi decenni del dopoguerra, era orientata su posizioni decisamente conservatrici. Per molto tempo, infatti, gli editori continuarono a privilegiare nella loro offerta autori collaudati (come Louisa May Alcott, Frances Hodgson Burnett, Ferenc Molnár ecc.), oppure rifacimenti di classici per adulti, mostrando scarso interesse per le nuove tendenze e correnti della letteratura straniera per ragazzi (Hamelin 2011).

Nel 1950, è vero, apparvero due libri proposti dalle sorelle Garosci che parlavano della Polonia novecentesca: *Ragazzi nella tormenta. Racconto sullo sfondo della vita di Varsavia dal 1939 al 1944* di Kazimierz Konarski (titolo polacco *Krzywe Koto*) e *Gli uomini sono buoni* (*Ludzie są dobrzy*) di Gustaw Morcinek. Non si può dire che fossero scelte felici: il deprimente racconto di Morcinek sulla vita dei minatori polacchi prima della Seconda guerra mondiale (il romanzo risale al 1935) aveva ben poche probabilità di piacere ai giovani in Italia, mentre il libro di Konarski, che narra drammatiche vicende di ragazzi nella Varsavia occupata dai nazisti, avrebbe forse potuto essere una lettura più stimolante, se non fosse per la scarsa qualità letteraria del racconto di un autore animato da nobili propositi, ma dotato di scarso talento. Nel complesso, quindi, la Polonia comunista del secondo dopoguerra rimase a lungo completamente al di fuori dell'orizzonte conoscitivo della gioventù italiana: non tanto un paese "lontano" quanto una vera *terra incognita*. Dopo il periodo stalinista (1949-1953), nel quale la letteratura polacca per l'infanzia, costretta ad adeguarsi ai dettami ideologici del realismo socialista, non fu in grado di produrre testi di valore, si verificò in Polonia un rapido incremento di autori per la gioventù degni di nota, che sperimentavano nuove tematiche e diversi generi narrativi (dalla fantascienza al romanzo storico o a quello di costume o di avventura, cfr. Frycie 1978); ciò nonostante, ancora negli anni Sessanta le case editrici italiane preferivano, come si è visto, proporre libri ottocenteschi piuttosto che lanciare autori contemporanei.

L'inversione di tendenza fu lenta ad arrivare. La prima iniziativa tesa a superare gli schemi della tradizionale narrazione realista e moralizzante partì dall'editore Vallecchi, il quale, su iniziativa di Donatella Ziliotto², nel 1958

² Ziliotto, nata nel 1932, scrittrice, traduttrice, educatrice d'avanguardia, è stata uno dei personaggi più importanti dell'editoria italiana per l'infanzia del dopoguerra (cfr. Guerrini 2006).

aveva creato nuove collane per l'infanzia: notevole fu soprattutto "Il Martin Pescatore", che portava il significativo sottotitolo "Classici di domani per la gioventù". Nell'ambito di questa collana uscirono, tra l'altro, romanzi di autori come Astrid Lindgren, Michael Ende, Mary Norton e Otfried Preussler. Anche se i titoli proposti da Ziliotto si rivelarono fin troppo d'avanguardia per i gusti dell'epoca e nel 1965 la collana fu chiusa, l'iniziativa segnò l'inizio dell'evoluzione delle strategie editoriali e di una graduale apertura a opere più vicine alle aspettative e ai bisogni dei giovani. Una spinta molto importante verso l'arricchimento dell'offerta editoriale venne dall'introduzione, a partire dal 1962, della legge sulla lettura obbligatoria di almeno un'opera di narrativa moderna, italiana o straniera, nella seconda e terza classe media. A fronte di una maggiore richiesta, gli editori si trovarono dinanzi alla necessità di arricchire il ventaglio delle proposte, aggiungendo ai testi di scrittori italiani traduzioni di autori stranieri, anche provenienti da culture "minori" (cfr. Boero, De Luca 1995: 242).

A quanto sembra, un ruolo di primo piano nell'orientare la scelta dei titoli stranieri da tradurre fu svolto dal premio internazionale Andersen. Istituito nel 1956 (e chiamato talvolta il Piccolo Premio Nobel), veniva conferito ogni due anni come riconoscimento a un "contributo duraturo alla letteratura per l'infanzia e la gioventù" e stabiliva anche una "lista d'onore" di titoli usciti nei due anni precedenti, selezionati dalle sezioni nazionali dell'IBBY (International Board on Books for Young People). Nessuno scrittore polacco si aggiudicò il premio principale, ma alcuni loro libri furono inclusi nella lista d'onore, e infatti proprio essi (e solo essi³) furono tradotti in Italia negli anni Sessanta e Settanta. Si tratta del *Ten obcy* di Irena Jurgielewiczowa (lista d'onore nel 1964, traduzione italiana 1965⁴), *Ucho od śledzia* di Hanna Ożogowska (lista d'onore 1965, traduzione italiana 1971) e *Koniec wakacji* di Janusz Domagalik (lista d'onore 1974, traduzione italiana 1976). Vale la pena notare che solo in Italia si verificò questa evidente correlazione: in altri paesi l'impatto della lista d'onore si fece sentire molto meno⁵. Il fatto che l'iniziativa editoriale fosse partita dalle case editrici piuttosto che dai traduttori ebbe conseguenze notevoli. Si trattava di editori importanti, specializzati nelle edizioni parascolastiche (Giunti Marzocco per Jurgielewicz e Domagalik, Sandron per Ożogowska), che disponevano di una rete di distribuzione estesa e di un apparato promozionale capace di far entrare una data opera nel circuito librario. D'altra parte, però, in linea con l'inclinazione generale dell'editoria italiana di dare poco peso al processo traduttivo, spesso non si riteneva neanche necessario che essa avvenisse direttamente dalla lingua del testo di partenza, il che, ovviamente,

³ Fatta eccezione per due traduzioni dei romanzi di Alina e Czesław Centkiewicz, *Fridtjof che ne sarà di te?* (1972) e *Tumbo* (1976), pubblicate dalla Janus di Bergamo nella collana "Viaggi e scoperte".

⁴ Alcune fonti indicano il 1964 come data della prima traduzione italiana, ma la prima edizione rintracciabile è quella del 1965, indicata anche dallo stesso editore nel frontespizio delle ristampe successive.

⁵ Cfr. la bibliografia delle traduzioni della letteratura polacca per bambini e per ragazzi negli anni 1945-1989 inclusa in Staniów 2006.

incideva sulla qualità del prodotto finito⁶. Tale pratica non deve essere comunque ascritta semplicemente al "minor prestigio" dei testi provenienti da una "cultura minore" e neanche all'indubbio minor prestigio della scrittura per ragazzi rispetto a quella "per adulti", ma anche a motivi pratici quale lo scarso numero di traduttori dal polacco⁷. Inoltre, nel caso delle traduzioni indirette c'era da aspettarsi una capacità di interpretare gli elementi culturospecifici dei testi di partenza alquanto limitata. Da questo punto di vista i tre romanzi discussi in questo articolo costituiscono il materiale ideale per un'analisi comparativa, in quanto presentano tre situazioni traduttive diverse: un versione fatta direttamente dal polacco (Ożogowska), una preparata da un tandem costituito da una madrelingua polacca senza esperienze traduttive e uno scrittore per l'infanzia (Jurgielewicz) e infine una traduzione indiretta compiuta da una professionista specializzata nelle traduzioni per ragazzi (Domagalik).

Domagalik, Jurgielewicz, Ożogowska: il contesto culturale della Polonia del secondo dopoguerra nei romanzi per ragazzi

Tutti e tre i romanzi oggetto di questa analisi presentano alcuni tratti in comune. Furono scritti più o meno nello stesso periodo: *Ten obcy* uscì nel 1961, *Ucho od śledzia* nel 1964 e *Koniec wakacji* nel 1966 (dunque il romanzo di Ożogowska arrivò in Italia con un ritardo di sette anni, e quello di Domagalik di ben dieci, un lasso di tempo non indifferente per l'attualità del contesto sociale e culturale). Le tre opere proponevano una narrativa di stampo assai tradizionale, realista. Tutte si rivolgevano a ragazzi piuttosto giovani (l'età dei protagonisti è quasi identica, tra i 12 e i 14 anni), il che le rendeva una lettura particolarmente appropriata per gli alunni di scuola media. Il loro punto di forza era costituito soprattutto da un ritratto perspicace e convincente dei problemi psicologici degli adolescenti, delineato sullo sfondo della vita quotidiana del paese negli anni Sessanta. Curiosamente, i tre romanzi sembrano completarsi nel rappresentare la Polonia ai tempi della così detta "piccola stabilizzazione": l'azione di *Ucho od śledzia* si svolge nella capitale, Varsavia, quella di *Koniec wakacji* è situata prevalentemente in una città provinciale della Slesia e *Ten obcy* in un piccolo villaggio di campagna. Nonostante la dimensione privata delle narrazioni, che si concentrano principalmente sui rapporti all'interno della famiglia o tra i giovani stessi, il contesto generale della realtà del paese comunista si intravede in numerosi dettagli e riferimenti, ovvi o almeno facilmente comprensibili per un lettore polacco, ma spesso esotici o addirittura impenetrabili per quello straniero.

⁶ Ovviamente, nel caso della letteratura polacca il problema delle traduzioni indirette non riguarda solo testi per ragazzi: è noto che una fetta non insignificante delle traduzioni di autori polacchi è avvenuta proprio tramite versioni intermedie. Questa "pessima usanza – di solito riservata alle letterature di minor prestigio" (Marchesani 1994a: 30) non è stata ancora oggetto di studio sistematico, anche se la questione viene sollevata in alcuni saggi dedicati a singoli autori: Gombrowicz (Marchesani 1992), Lem (Woźniak 2010), Witkacy (Ceccherelli 2012), Nałkowska (Kłos 2015). Dei problemi legati alle traduzioni indirette parla anche Raffo (1994) e di recente Kłos (2018).

⁷ Per una rassegna di molteplici fattori che favoriscono il ricorrere alle traduzioni indirette cfr. Washbourne 2013.

Il problema nel definire i riferimenti culturospecifici di un testo è legato al fatto che in pratica tutto in esso è condizionato culturalmente, a partire dalla lingua stessa (Aixelà 1996). Volendo considerare i principali problemi che presenta la traduzione di questi libri, se ne potrebbero indicare comunque almeno di tre tipi:

- 1) Lo stile e la lingua (la dimensione culturale codificata nella lingua e le sue implicazioni nella traduzione viene sottolineata soprattutto dai cognitivisti, cfr. Bartmiński 2007; Tabakowska 2015). Trattandosi di prosa per ragazzi, interessata più a esplorare le tematiche dell'adolescenza che a cercare nuovi mezzi di espressione artistica, lo stile narrativo tende alla semplicità e alla trasparenza, senza presentare in apparenza sfide particolarmente ardue nella resa in un'altra lingua. Un discorso a parte è però costituito dai dialoghi che, tentando di ottenere l'effetto mimetico della parlata reale, diversificano il tono e il registro a seconda della provenienza sociale di chi parla, introducendo non di rado elementi gergali e di slang. Un'altra difficoltà è legata all'uso di forme linguistiche connesse alla competenza pragmatica: ad esempio, il significato sottinteso dei diminutivi o la scelta della forma allocutiva.
- 2) Dettagli culturospecifici. Nell'ambito degli studi sulla traduzione sono state proposte diverse classificazioni di cosiddetti *realia* che possono ricorrere nel TP (cfr. soprattutto Newmark 1988, ma anche Rantanen 1990; Katan 1999; Diaz Cintas, Remael 2007 e altri). Nella tabella 1 vengono indicate alcune categorie di *realia* dei romanzi analizzati.

Riferimenti geografici

nomi di fiumi, montagne, regioni ecc.	Bug, Tatry, Giewont, Morskie Oko
città, quartieri, strade	Szczyrk, Krynica, Otwock, MDM, Żerań, Mokotów, Krakowskie Przedmieście, Wybrzeże Gdańskie
specie di piante endemiche o tipiche della Polonia	leszczyna, tarnina, szarotka, maciejka

Riferimenti etnografici

oggetti della vita quotidiana	syrenka, dekawka (marche di automobili), kawa z młynkiem (la marca più diffusa di caffè), teksas (tipo di stoffa), pursiczan (marca di tabacco), szklanka po musztardzie (contenitore di vetro per la senape, riciclato come bicchiere), fajerka (piastra del forno a legna), ćmielowski serwis (servizio di piatti proveniente da una rinomata manifattura polacca di porcellana)
piatti, prodotti alimentari	kartoflanka (minestra di patate), barszcz (minestra di barbabietole), piernik (dolce alle spezie), naleśniki (crespelle), kiszka, kaszanka (sanguinaccio), pierogi (ravioli)

negozi, attività	spółdzielnia (cooperativa agricola), sklep komisowy (negozio di abiti usati occidentali), kawiarenka (un incrocio tra bar e pasticceria), pegeer (azienda agricola tipo kolchoz, ma anche negozio di campagna), woda z sokiem (acqua gasata con sciroppo di frutta)
riferimenti ad arte e cultura	żółty tygrys (collana di libri d'avventura), Winnetou (personaggio letterario creato da Karl May, molto amato dai ragazzi polacchi), Prus, Konopnicka, Mickiewicz (nomi di scrittori), Fornalczyk (ciclista celebre negli anni Sessanta), kujawiak (danza popolare)
riferimenti storici	Kościuszko, Bolesław Wstydlivy Kazimierz Wielki, Łokietek (nomi di re e personaggi storici), szlachcic (nobile), veto (concetto legato alla Polonia nobiliare), karabin powstańców z sześćdziesiątego trzeciego roku (carabina risalente all'insurrezione del 1863), powstanie (insurrezione di Varsavia del 1944)
Riferimenti sociopolitici	
unità amministrative, istituzioni	sanatorium (sanatorio), spółdzielnia produkcyjna (ditta agricola nazionalizzata), komisja kwaterunkowa (ufficio assegnazione abitazioni), ogólniak (liceo di profilo generale)
riferimenti alla vita socioculturale	szkodnik (persona che agisce a danno dello Stato), kursokonferencja (tipo di corso di perfezionamento), książeczka zdrowia (tessera sanitaria)

Tabella 1. Esempi di *realia* nei romanzi di Domagalik, Jurgielewicz e Ożogowska

- Aspetti della vita quotidiana che non costituiscono un particolare problema traduttivo in sé, ma così lontani dall'esperienza del lettore della LA da rendere esotico o incomprensibile il mondo presentato: ad esempio far transitare le mucche in mezzo alle strade di una città e tenere le galline nei palazzi urbani (Domagalik), picchiare i bambini con una cintura "per il loro bene" presentato come una pratica frequente e lodevole, dover noleggiare una carrozza per andare in città (Jurgielewicz), condividere un appartamento con cinque famiglie e osservare turni giornalieri per poter fare la doccia (Ożogowska); non immediatamente accessibili sono anche le allusioni all'Insurrezione di Varsavia del 1944 (Ożogowska, Domagalik) e altri eventi legati alla storia della Polonia.

Si tratta di problematiche che riguardano tutti i romanzi in questione, ma in misura differente. Si procederà dunque con l'analisi separata dei testi e delle loro traduzioni, cominciando da quello che è senza dubbio il più complesso dal punto di vista traduttivo, *Ucho od śledzia* di Hanna Ożogowska.

Hanna Ożogowska e *Ucho od śledzia*

Ożogowska, nata nel 1904, insegnante e giornalista, oggi è ricordata soprattutto per i suoi romanzi per ragazzi. Questi ultimi, scritti dopo la Seconda guerra mondiale, descrivevano con molto realismo la dura vita quotidiana dei primi decenni del dopoguerra, sia nell'ambiente della scuola che in quello della famiglia, includendo problematiche complesse quali genitori violenti o piccola criminalità. Temi che Ożogowska sapeva trattare in maniera leggera, sfuggendo a intenti didattici troppo espliciti. L'azione di *Ucho od śledzia* si svolge a Varsavia all'inizio degli anni Sessanta dove, in un palazzo una volta elegante ma ormai ridotto in rovina dopo le devastazioni della guerra, convivono in un solo appartamento ben cinque famiglie: i vecchi proprietari, a cui è rimasta una sola stanza, una famiglia con i due figli, Witek e Henio, un'insegnante, un'infermiera e un meccanico. Ben presto a quel luogo già incredibilmente stipato si aggiungono altri due ragazzi: Michał e Agnieszka, entrambi con un passato difficile alle spalle (lui alle prese con il patrigno alcolizzato e violento, lei orfana del padre ingiustamente accusato di frode). Da qui parte una trama assai esile che si svolge sul filo delle vicende quotidiane dei ragazzi, ma anche degli adulti che ne condividono l'angusto spazio vitale, tra attriti, incomprensioni, piccoli e grandi malcontenti, ma anche momenti di solidarietà, di aiuto reciproco, svago e ottimismo. Un racconto corale che affascina per la rievocazione vivida della realtà di allora, per l'introspezione priva di sentimentalismi delle problematiche dell'adolescenza, ma forse soprattutto per la capacità dell'autrice di scrivere di argomenti anche tristi o deprimenti con un gran senso dell'umorismo.

Sono proprio le caratteristiche intrinseche, però, a rendere il romanzo particolarmente problematico dal punto di vista traduttivo. Le circostanze esistenziali, il sistema stesso di assegnare le abitazioni a gruppi familiari dovevano sembrare a un giovane lettore italiano non tanto strani quanto inesplicabili. Perché i proprietari di un appartamento sono costretti a convivere con degli inquilini che non pagano neanche l'affitto? Come mai per avere la propria abitazione bisogna aspettare la decisione del Comune e non è possibile usufruire di più di una stanza a persona? Che cosa è, e come funziona, l'"Ufficio Alloggi"⁸ che sembra svolgere un ruolo centrale nella vita di tutti i protagonisti? Perché l'ex domestica dei proprietari

⁸ *Kwaterunek, Biuro Kwaterunkowe*: a partire dal 1945 era stato creato un ente che si occupava di assegnare le abitazioni seguendo norme prestabilite: ad esempio, a una persona singola oppure una coppia spettava solo una stanza, perciò gli appartamenti grandi venivano *za-gęszczane* ("riempiti") con l'aggiunta obbligatoria di altri inquilini nelle stanze rimanenti. Similmente, gli appartamenti nuovi venivano assegnati in base al numero di persone nel nucleo familiare: a una persona singola o a una coppia spettava un monolocale, alla famiglia con due bambini un bilocale ecc. La situazione edilizia di Varsavia, distrutta all'80% durante la Seconda guerra mondiale, era particolarmente critica e di conseguenza il *Biuro Kwaterunkowe* vi ha assunto un ruolo importantissimo (cfr. l'interessante libro di Kochanowski *et al.* 2003).

è una riccona, mentre loro arrivano a stento a fine mese? Come spiegarsi il fatto che uno degli inquilini alza spesso il gomito e i coabitanti lo considerano comunque una brava persona? Perché nella capitale polacca un frigorifero, una lavatrice o un televisore costituiscono un oggetto del desiderio quasi irraggiungibile? Le domande che poteva porsi un ragazzo italiano erano davvero tante, considerando anche che il romanzo era approdato in Italia solo nel 1971, quando la realtà in cui vivevano gli italiani era lontana anni luce da quella descritta da Ożogowska.

Un altro fattore che rende arduo il compito di tradurre il romanzo è il suo linguaggio, assai più complicato rispetto a quello riscontrato mediamente nella narrativa per ragazzi. L'autrice diversifica infatti il modo di parlare dei personaggi a seconda del temperamento e soprattutto della provenienza sociale. Dei tre giovani protagonisti, Agnieszka parla un polacco standard molto corretto, Witek, figlio di un impiegato, ricorre spesso ai colloquialismi che usa con i compagni di scuola, mentre la parlata di Michał, proveniente da una famiglia proletaria e disagiata, abbonda di espressioni gergali. Dal momento che Ożogowska ricorre spesso al discorso indiretto libero, vari socioletti pervadono anche molte parti narrative. A questo punto la traduzione dei termini culturo-specifici, legati al periodo storico in cui si svolge la trama, sono forse un problema minore rispetto alla resa degli idioletti.

Ucho od śledzia uscì presso la casa editrice fiorentina Sandron, specializzata in pubblicazioni di carattere educativo. La prefazione al libro, scritta da Carla Poesio, nota pedagoga impegnata nell'organizzazione della Fiera internazionale del libro per ragazzi di Bologna e autrice di libri divulgativi per la gioventù, corrisponde all'intento dell'editore di proporre il romanzo come lettura per le scuole. Dal suo saggio, indirizzato non tanto ai ragazzi quanto agli insegnanti con lo scopo di fornire loro strumenti utili per l'analisi in classe, traspare chiaramente la consapevolezza delle difficoltà che potrebbe comportare la lettura del libro. Diviso in sei sezioni, esso illustra il romanzo, i personaggi, sottolinea il valore del testo in quanto testimonianza di una determinata epoca storica, ne descrive lo stile, la struttura e l'impianto polifonico della narrazione. Proprio riguardo al linguaggio, Poesio riconosce *a priori* la sconfitta della sfida traduttiva, avvertendo: "purtroppo un giovane lettore italiano che avvicina questo linguaggio attraverso una traduzione e non può neppure istituire un utile raffronto con altri libri della stessa Autrice, non sarà in grado di cogliere queste note distintive [dello stile]" (Poesio 1971: 11).

La traduzione era stata affidata allo slavista Pier Francesco Poli, specializzato soprattutto nelle traduzioni dal ceco, ma che in precedenza aveva già tradotto, tra gli altri, romanzi di Jerzy Andrzejewski e Stanisław Lem. Analizzando l'effetto dei suoi sforzi risulta difficile non condividere il rammarico espresso da Carla Poesio. In qualche modo, la sconfitta viene preannunciata già dal titolo italiano del romanzo, *Un orecchio d'aringa*, traduzione letterale dell'idioma che nello slang urbano polacco indica "una cosa impossibile da fare". Sono infatti proprio le espressioni idiomatiche, gergali e colloquiali a mettere il traduttore di fronte a una sfida che egli non è stato in grado di superare. La prima cosa che si nota è la rinuncia a ogni tentativo di riprodurre l'idioletto dei singoli personaggi. Parlano tutti in maniera più o meno uniforme, perché vengono rese con parole neutre non solo espressioni del gergo o dello slang, ma anche quelle tipiche del registro orale. Così *graby* diventa "mani", *rajcować* – "chiacchierare",

robotny – “laborioso”, *bobrować* – “andare in giro”, *kapować* – “capire” e così via; questi equivalenti sono semanticamente corretti ma del tutto incolori. Lo stesso procedimento vale per le espressioni idiomatiche. In alcuni casi il traduttore è riuscito a trovare, è vero, una soluzione soddisfacente, rendendo, ad esempio *na złodzieju czapka gore* con “chi è in fallo ha la coda di paglia”, *potrzebne jak dziura w moście* con “ci stanno come il cavolo a merenda” oppure *czekaj tatka latka* come “campa cavallo”; il più delle volte, tuttavia, i fraseologismi sono stati semplicemente parafrasati: *za psi pazur uważają* – “non prendono neanche in considerazione”; *będziemy trzymać sztamę* – “ci daremo una mano tra noi”; *dziesiąta woda po kisielu* – “una parente molto lontana”, *szło mu jak z kamienia* – “non gli veniva proprio” ecc. Inoltre, il traduttore non ha notato, oppure non ha considerato importante, il fatto che quasi tutti i personaggi hanno dei propri modi di dire preferiti che ricorrono più volte nei dialoghi e contribuiscono a caratterizzarli. L'unica a mantenere questo tratto nel testo italiano è la proprietaria della casa, la signora Szafranec, che non smette di intercalare: *to mi się wcale nie podoba* (questo non mi piace affatto) reso in italiano con: “questa storia non mi piace affatto”. Però ad esempio le espressioni colorite usate in abbondanza da Michał vengono rese ogni volta in maniera diversa. La sua esclamazione preferita, *Bozie-Kozie*⁹, in italiano diventa “davvero, sai”, “te lo garantisco”, “te lo giuro” o addirittura “perdiana” – un'espressione letteraria e vagamente manzoniana, alquanto improbabile nella bocca di un ragazzo rude e poco educato.

Le difficoltà di tradurre il registro orale del racconto non si limitano a singole parole o espressioni, ma si rispecchiano nella struttura sintattica dei dialoghi che non solo vengono privati della loro carica espressiva, ma in molti casi diventano artificiali e poco plausibili. La madre dice a suo figlio: “ti raccomando solo di tornare a casa presto”¹⁰, Michał ammonisce il suo amico “ti sei fatto prendere dalla paura”¹¹, e si scusa con la proprietaria “mi sono comportato come un villano”¹², mentre l'infermiera esclama indignata: “ma è una cosa nota: quando uno è solo gli dan tutti addosso, come ad un albero quando è pericolante...”¹³. Anche quando il traduttore fa qualche tiepido tentativo di rendere in italiano lo slang giovanile, lo fa in una maniera poco coerente, come nell'esempio riportato sotto:

– Nie złość się, nie złość – powiedział pojednawczo Michał. – Po mojemu to tak: żadne takie „cudo-miód-ryba-kit” nie jesteś. Co to, to nie. I do Bardotki też ci daleko. Nawet z ulgową taryfą – ucho od śledzia! Ale jak się dobrze przyjrzeć, dziewczyna z ciebie niczego. (Ożogowska 1996: 21)

– Non te la prendere, non te la prendere – disse Michele conciliante. – Secondo me, io la vedo così: un'“extra-super-dotata” non sei, c'è poco da fare. E non è che tu assomigli troppo a Brigitte Bardot. Puoi fare gli sforzi che vuoi, è come voler vedere gli orecchi ad un'aringa! E se uno ti guarda ben bene, bambina mia, non vali proprio un fico. (Ożogowska 1971: 31)

⁹ Eufemismo che sostituisce l'interiezione “jak Boga kocham” (come mi è caro Iddio).

¹⁰ Nel testo di partenza: “Tylko wracaj prosto do domu”.

¹¹ Nel testo di partenza: “Strach cię obleciał”.

¹² Nel testo di partenza: “Zachowałem się faktycznie, jak żółb”.

¹³ Nel testo di partenza: “Wiadomo: na biedną wdowę to jak na pochyte drzewo...”. La traduzione italiana non rende l'espressione idiomatica.

Il ragazzo si sta rivolgendo a una compagna di classe, offesa per i suoi commenti sul suo aspetto. L'idea di rendere l'espressione gergale "cud-miód-ryba-kit" con "extra-super-dotata" è abbastanza ingegnosa, ma è poco verosimile che un ragazzo di borgata ricorra alla struttura "non è che tu assomigli troppo...". Il significato delle due frasi seguenti viene completamente frainteso, con la traduzione letterale dell'idioma *ucho od śledzia* e l'errore di comprensione riguardo al giudizio finale di Michał (che, riassumendo, dichiara *dziewczyna z ciebie niczego*, ovvero "tutto sommato non sei male"). La conclusione "non vali proprio un fico" invece di essere conciliante è diventata così esplicitamente offensiva.

L'appiattimento linguistico e gli errori di comprensione hanno fatto evaporare l'effetto comico di molte battute. Si potrebbero fornire numerosi esempi, ma qui ne citiamo solo due. Nel primo Witek e Michał raccontano ad Agnieszka che il direttore della scuola ha indotto un ragazzo a confessare le sue infrazioni:

- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - Dopiero jak Galicza pan kierownik spreparował... - Spreparował? - powtórzyła zaniepokojona Agnieszka - Na miękko! Galicz [...] wyśpiewał i płakał jak zgłodniały osesek. (Ożogowska 1996: 266) | <ul style="list-style-type: none"> - Soltanto quando il signor preside ebbe fatto parlare Galicz... - Galicz? - ripeté Agnese inquieta. - Sì, Galicz, Galicz, ha ceduto. Ha raccontato quello che sapeva e piangeva come un latitante affamato. (Ożogowska 1971: 269) |
|--|--|

Witek usa la parola *spreparował* (ha preparato, cucinato) nel senso di "ha fatto parlare" il che provoca una reazione allarmata della ragazza, meno versata nello slang giovanile. Michał però fraintende la sua confusione e conferma le parole dell'amico rafforzando ancora l'espressione gergale: (*spreparował*)... *na miękko* (l'ha cotto per bene) e descrivendo il comportamento del ragazzo incriminato con espressioni colorite *wyśpiewał* (ha cantato) e *płakał jak zgłodniały osesek* (piangeva come un marmocchio affamato). Il dialogo italiano cambia completamente il tono e diventa perfino vagamente minaccioso. Oltre a far parlare Witek e Michał in maniera estremamente formale, il traduttore ha reso poco comprensibile l'inquietudine di Agnieszka che fa una domanda del tutto inutile, visto che sa molto bene chi è Galicz.

In un altro scambio di battute, Michał prende in giro il suo amico, chiamandolo *wolnomyśliciel* (libero pensatore) e spiegandogli in seguito che il termine significa "lento pensatore":

- | | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - Ty Witek, wolnomyśliciel jesteś. - Wolnomyśliciel? Cóż to znaczy? - To znaczy, że wolno myślisz, wiesz? Tak sobie dasz wszystko sprzed nosa sprzątać? (Ożogowska 1996: 261) | <ul style="list-style-type: none"> - Tu, Witek, sei un libero pensatore. - Un libero pensatore? Che vuol dire? - Vuol dire che sei di idee liberali, capisci? Ti lasci portar via tutto di sotto il naso! (Ożogowska 1971: 266) |
|---|--|

L'equivoco è basato sull'omonimia polacca di *wolny* (libero) e *wolny* (lento). Il gioco di parole è difficile da rendere in italiano, dove l'omonimia tra i due termini non esiste, ma, non provandoci neanche, il traduttore ha stravolto il significato del dialogo originale. Michał non conosce il significato

corretto del termine *wolnomyśliciel*, perciò gli attribuisce il senso letterale e sbagliato (uno che pensa lentamente). Nel testo italiano invece il ragazzo diventa improvvisamente più versato nel lessico dotto di Witek, errore ingigantito dalla nota a piè di pagina in cui si dà la spiegazione della parola e l'informazione che l'espressione è qui "inadeguata per eccesso", ma "Michele ama usare frasi e parole grosse".

Vista la scarsa resa generale del linguaggio narrativo di Ożogowska in italiano, appaiono di poca importanza scelte o errori riguardanti termini culturali specifici che appaiono nel romanzo. Manca una strategia omogenea sia nei confronti dei nomi dei personaggi (alcuni italianizzati come Michele, Agnese, Francesco, altri lasciati in polacco) e anche dei toponimi. *Wybrzeże Gdańskie* trova un equivalente corretto in "Lungovistola Danzica", ma *MDM* (Marszałkowska Dzielnicą Mieszkańską), famoso quartiere del centro di Varsavia costruito negli anni 1950-1952, viene ribattezzato genericamente "nuovo quartiere residenziale" (peraltro dà un'idea sbagliata del posto, trattandosi in realtà del centro della città), mentre *Krakowskie Przedmieście*, storica strada di rappresentanza della capitale, è diventata un criptico "Borgo Cracovia". Quanto ai nomi dei prodotti, delle marche, degli oggetti tipici della realtà polacca, si ricorre di solito agli iperonimi, ad esempio *Ćmielowski serwis* diventa "servito di marca", *pursiczan*, "tabacco di marca" ecc. In alcuni casi si fa anche ricorso alle note (a cura di Carla Poesio), per quanto il criterio che regola il loro inserimento risulti poco sensato e le informazioni date siano spesso imprecise o sbagliate. Si spiega ad esempio nelle note che Stettino è "porto polacco a nord-ovest, sulla foce dell'Oder", Mokotów "grosso complesso di edifici d'abitazione per operai e funzionari situato in una zona a sud di Varsavia" e Giewont "la seconda vetta dei Tatra polacchi (circa 2500 m)"¹⁴, ma non si danno delle informazioni del genere riguardo ad altre città o luoghi citati nel testo: Kazimierz, Rzeszów, Łódź, Żerań, Starówka, MDM, Morskie Oko ecc. Si spiega nelle note chi furono Mickiewicz e Sienkiewicz ma non chi fu Konopnicka. Quando in una delle conversazioni si accenna alla ricostruzione del castello reale, la nota precisa "antica fortezza sulla Vistola, costruita nel XVII secolo su progetto dell'architetto Andrea Hegner Abramowicz" (sbagliando sia il nome dell'architetto, Abrahamowicz, che l'epoca a cui risale il castello) non informando invece in primo luogo perché il palazzo avrebbe dovuto essere ricostruito. Alla stessa maniera, quando si accenna che il figlio dei proprietari della casa "è caduto nell'insurrezione" manca una nota che spieghi di quale evento storico si parli. Si è ritenuto invece opportuno spiegare nella nota che "il verme solitario" è un "parassita dell'intestino umano".

È difficile dire che impressione della Polonia contemporanea si siano fatti i ragazzi italiani a cui è capitato di leggere il romanzo di Ożogowska, dal momento che non si riesce a trovarne nessuna recensione. Nonostante esso abbia avuto una ristampa nel 1975, non è comunque riuscito a diventare un titolo ricorrente nella lista delle letture consigliate alle scuole medie.

¹⁴ In realtà il Giewont è alto 1894 metri, cfr. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Giewont;3905416.html> (ultimo accesso: 20.03.2020).

Janusz Domagalik e *Koniec wakacji*

Rispetto a quello di Ożogowska, i libri di Domagalik e Jurgielewicz costituivano una sfida traduttiva sicuramente meno ardua, soprattutto dal punto di vista della resa dell'idioletto. *Koniec wakacji* è un romanzo autobiografico in cui l'autore, più giovane di una generazione sia di Ożogowska che di Jurgielewicz (nato nel 1931) rievoca la vita in una piccola città della regione mineraria in cui era cresciuto, Czeladź (che nel libro si nasconde sotto il nome di Borzechów). Il protagonista, Jurek, passa l'estate in città insieme ad altri amici che, per mancanza di mezzi, hanno dovuto rinunciare alla villeggiatura. All'inizio le vacanze si prospettano lunghe e noiose, ma sono destinate a diventare un momento di profondo cambiamento e di presa di coscienza di sé da parte del protagonista. Lo stimolo viene dall'arrivo di una ragazza di Varsavia, Elżbieta, con cui Jurek vivrà la sua prima storia d'amore, descritta in maniera delicata e convincente. Immerso nel mondo dei suoi sentimenti e dei rapporti con i coetanei, il ragazzo non si accorge a lungo dei segnali di crisi che vengono dalla sua stessa famiglia: solo verso la fine delle vacanze scoprirà che i suoi genitori si sono separati e dovrà affrontare la situazione con la maturità emotiva sviluppata durante l'estate. Il libro di Domagalik è dunque un *Bildungsroman* che si concentra sulle problematiche universali del passaggio dall'infanzia spensierata all'adolescenza e al confronto con le responsabilità della vita. Il contesto della quotidianità nella provincia polacca degli anni Sessanta costituisce lo sfondo della vicenda, ma non condiziona i personaggi così tanto come nel romanzo di Ożogowska. Anche il linguaggio è relativamente semplice e lineare, nonostante sia nei dialoghi che nelle parti narrative (il narratore è lo stesso protagonista, Jurek) si senta forte la presenza del registro orale.

In Italia il romanzo approdò per la prima volta nel 1976, nella collana "I premiati del mondo" della Giunti Marzocco nella versione di Laura Draghi Salvadori, autrice di libri per bambini che aveva firmato moltissime traduzioni per l'infanzia, soprattutto dall'inglese e dal tedesco, ma anche dal nederlandese, dallo svedese, dal francese e dal polacco, pur non conoscendo ovviamente tutte queste lingue. Dal momento che il romanzo di Domagalik non è stato mai tradotto in inglese né in francese, la fonte più probabile della versione italiana sembrava la traduzione tedesca di O.J. Tauschinski¹⁵, *Ich habe mich entschieden*, uscita per la prima volta nel 1971: un'attenta lettura contrastiva dei due testi ha confermato questa ipotesi. Le scelte traduttive compiute da Draghi sono dunque condizionate dalla versione intermedia in tedesco; va però sottolineato che l'autrice è andata oltre una riproposizione passiva della traduzione di Tauschinski. Ad esempio, il titolo italiano, *L'estate dei colombi*, presumibilmente proposto dalla traduttrice, è convincente e ben si sposa con il motivo ricorrente nel testo dei colombi viaggiatori, che Jurek alleva nella soffitta del suo casamento¹⁶. La breve introduzione al romanzo proposta da Draghi (mentre il testo tedesco ne era sprovvisto) indica che la traduttrice era ben consapevole delle difficoltà di avvicinare un ragazzo italiano all'"esotica" realtà polacca:

¹⁵ Oscar Jan Tauschinski (1914-1993), proveniente dalla Galizia e, fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale, cittadino polacco, si era specializzato nelle traduzioni dal polacco e dall'inglese, scrivendo anche romanzi e racconti per ragazzi.

¹⁶ Si tratta di una scelta sicuramente più felice di quella tedesca *Ich habe mich entschieden* (mi sono deciso).

Possono sembrare poco comprensibili a prima vista ai lettori italiani molti accenni alla situazione scolastica, all'impiego del tempo libero [...], alla condizione degli alloggi [...], all'assistenza medica spersonalizzata [...] ma chi ha un po' conosciuto la Polonia oggi, la ritrova qui intera, genuina (Domagalik 1976: 6).

La lingua del romanzo sembra più curata di quella di *Ucho od śledzia* ed è evidente il tentativo della traduttrice di rendere i dialoghi scorrevoli, riproducendo almeno in parte l'oralità del testo di partenza (peraltro resa assai bene da Tauschinski), anche se di tanto in tanto le capita di fraintendere il senso del testo tedesco:

<p>A może by tak po kolacji na jabłka wyskoczyć? Na papierówki... Ale sam? To nie ma sensu, samemu to żadne przyjemność. (Domagalik 1966: 7)</p>	<p>Nach dem Abendessen könnt ich schauen, das ich zu Äpfeln komme—die Klaräpfel müßten schon reif sein... Aber allein hat es keinen Sinn. (Domagalik 1971: 6)</p>	<p>Dopo pranzo potrei vedere di andare a cogliere le mele, le "Clara" dovrebbero esser mature... Ma da solo non sa di niente. (Domagalik 1976: 7)</p>
<p>To ja wychowałam ją, kiedy nasi rodzice zginęli w powstaniu. (Domagalik 1966: 172)</p>	<p>Ich habe sie ja erzogen, nachdem unsere Eltern während des Aufstandes zugrunde gegangen waren. (Domagalik 1971: 159)</p>	<p>Sono stata io a tirarla su, quando i nostri genitori, dopo la rivoluzione, si sono trovati senza mezzi. (Domagalik 1976: 154)</p>

Nel primo frammento, il protagonista medita di andare a cogliere delle mele in un orto, ma decide che farlo senza compagnia non è divertente. Tauschinski ha interpretato correttamente la frase, trovando anche l'equivalente tedesco della varietà di mele chiamata *papierówka*, cioè *Klarapfel* (alla lettera: "mela chiara"). Draghi ha sostituito *kolacja*, "cena", con "pranzo" e ha interpretato male il nome delle mele, escogitando delle misteriose "Clara"¹⁷. Copiando invece la sintassi della seconda frase ha creato un'espressione poco comprensibile. Un errore di comprensione più grave è presente nel secondo esempio. Nel testo polacco di partenza la zia spiega a Jurek che, dopo la morte dei loro genitori nell'insurrezione, ha tirato su lei sua sorella, cioè la madre del protagonista. In polacco non c'era bisogno di precisare di quale insurrezione si trattasse: anche per i ragazzi il riferimento alla rivolta di Varsavia del 1944 era ovvio. Tauschinski ha reso correttamente il significato della frase, anche se per i lettori tedeschi l'espressione generica *Aufstand* (rivolta) probabilmente non aveva una connotazione chiara. Draghi ha interpretato erroneamente *zugrunde gegangen waren* (erano morti) come "si sono trovati senza mezzi" e ha trasformato "insurrezione" in "rivoluzione", travisando completamente il senso originale del testo di partenza. Delle distorsioni del significato di questo tipo se ne potrebbero indicare altre, anche se non sono frequentissime e alcune si potrebbero considerare persino divertenti: ad esempio *kundel* (cane meticcio), tradotto in tedesco correttamente come *Promenadenmischung*, in italiano viene definito poeticamente "il figlio della colpa". Una delle pecche più evidenti della

¹⁷ L'equivalente italiano della *papierówka* è "trasparente bianca", ma visto che la definizione in Italia non è molto conosciuta, sarebbe meglio proporre, ad esempio, "mele golden".

versione italiana, dovute alla traduzione indiretta, è il calco di forme allocutive e di termini onorifici, tradotti alla lettera dal tedesco, dove invece vengono usati nel modo corretto: "signor cappellano" (*Herr Kaplan*), "signor dottore" (*Herr Doktor*), "signor direttore delle miniere" (*Herr Bergwerksdirektor*).

Per quanto riguarda i riferimenti culturospecifici, una parte dei quali viene elencata nella tabella 2, la versione italiana dipende ovviamente da quella tedesca, condividendone sia le soluzioni corrette che quelle meno riuscite.

Testo polacco	Traduzione tedesca di Tauschinski	Traduzione italiana di Draghi
Riferimenti ai personaggi famosi		
Fornalczyk	Unglückwurm	Disgraziata
Bolesław Wstydlivy	-	-
Łokietek	-	-
Kazik, Kazimierz Wielki	König Kasimir den Grossen	-
Kościuszko	Kosciuszko	Kosciuszko
Kopernik	Kopernikus	Copernico
Toponimi		
Warszawa, Kraków, Poznań, Otwock, Szczyrk, Łowicz	Warschau, Krakau, Posen, Szczyrk, Otwock, Lowicz	Varsavia, Cracovia, Poznan, Szczyrk, Otwock, Lowicz
na Podhalu	In den Karpaten	nei Carpazi
Stare Miasto, Aleje, Nowy Świat	Altstadt, -, -	Città vecchia, -, -
Pałac Kultury, Most Poniatowskiego	Kulturpalast, Poniatowski Brücke	Ponte Poniatowski
Riferimenti storici e socioculturali		
technikum mechaniczne	Technischen Fachschule, Abteilung Mechanik	istituto tecnico, ramo meccanica
liceum ogólnokształcące	Allgemeinbildende Lyzeum	liceo di cultura generale
wieczorowy inżynier	Abend-Ingenieur	ingegnere serale
kierownik kwaterunku	Gemainderat für Wohnungswesen	assessore per gli alloggi
spółdzielnia produkcyjna	Genossenschaft	consorzio agricolo
przydziały węglowe	Kohle	carbone
książeczka ubezpieczalni	Ausweis der Krankenkasse	il certificato della cassa malattie
odpust	Kirchweih	festa patronale
karabin powstańców z sześćdziesiątego trzeciego roku	Gewehre der Aufständischen aus dem Jahre 1863	armi della rivolta del 1863
powstanie	Aufstand	rivoluzione
okupacja	Besetzungszeit	Resistenza
żółty tygrys	Der "Gelbe Tiger"	"La Tigre Gialla"
syrenka	Motorrad	-
odpustowe obwarzanki	Kirchweihbrezeln	ciambelline
kaszanka	Wurst	salsiccia
woda z sokiem	Himbeerwasser	sciropo di lampone

Tabella 2. Traduzione di alcuni elementi culturospecifici di *Koniec wakacji* nella traduzione tedesca e italiana.

Tauschinski aveva interpretato correttamente la maggior parte dei termini specifici della realtà polacca, pur non essendo riuscito a evitare qualche svista. Ad esempio, quando il protagonista dice che suo padre sta leggendo *żółtego tygrysa* (tigre gialla), si riferisce a una collana di libri di guerra molto amata dai lettori di sesso maschile. Nella traduzione tedesca (e di conseguenza anche quella italiana), l'uomo legge invece un non meglio precisato libro intitolato *Der Gelbe Tiger – La Tigre Gialla*. Assai infelice è stata anche la resa di *książeczka ubezpieczalni* con *Ausweis der Krankenkasse* che in italiano è diventato un misterioso "certificato della cassa malattie" (invece di un semplice "libretto sanitario"). Alcune delle soluzioni proposte da Draghi sembrano più convincenti di quelle di Tauschinski. Ad esempio *okupacja*, parola universalmente usata in Polonia in riferimento al periodo della Seconda guerra mondiale, è stato reso in tedesco letteralmente come *Besetzungszeit*¹⁸, diventando così probabilmente enigmatico per i lettori tedeschi, non abituati a tale connotazione. Draghi ha invece scelto di rendere il riferimento con il termine Resistenza, che evoca appunto il periodo della Seconda guerra mondiale. Anche "festa patronale" usata per descrivere *odpust* (festa della parrocchia, usanza ancora molto diffusa in Polonia nella seconda metà del Novecento) è molto più vicina al senso della parola polacca che il tedesco *Kirchweih* (cerimonia della consacrazione della chiesa o festa in occasione dell'anniversario di questo evento). Sono delle proposte intelligenti e fanno capire che, pur non traducendo direttamente dal polacco, Draghi ha affrontato il suo compito con impegno e diligenza. A differenza del testo tedesco, nella traduzione italiana appaiono anche due note esplicative, collocate nella stessa pagina: l'informazione che *złoty* è l'"unità monetaria polacca" e un breve cenno biografico a Tadeusz Kościuszko, peraltro tanto carico ideologicamente quanto presumibilmente poco chiaro per il lettore:

Taddeo Kosciuszko, grande condottiero (1746-1817). Fallì il suo tentativo di insorgere contro le potenze alleate della Russia, dell'Austria e della Prussia alla testa di un esercito popolare. Ma la sua sollevazione fu molto importante in quanto dimostrò che lo Stato polacco non era costituito solo dall'aristocrazia e dall'alto clero, ma che le tradizioni e i sentimenti erano difesi dal popolo (Domagalik 1976: 40).

Va anche detto, però, che mentre la versione tedesca propone il testo quasi integrale, con pochissimi tagli rispetto al testo polacco, in italiano l'omissione di frammenti scomodi, strategia impiegata anche da Poli nell'*Orecchio di aringa*, arriva ad essere ancora più considerevole: mancano infatti non solo alcuni paragrafi, ma perfino capitoli interi. La riduzione riguarda non solo elementi culturospecifici, ma anche descrizioni e termini legati all'industria del carbone. Ad esempio, quando il protagonista, cresciuto in una città mineraria, elenca i nomi di diversi tipi di carbone che vengono estratti nella miniera, il testo italiano si limita alla constatazione "li conoscevo tutti". Sono state tagliate o semplificate molte descrizioni, ridotti i dialoghi ecc. Il contesto storico-culturale in

¹⁸ In Germania il termine di Tauschinski *Besatzungszeit*, cioè "tempo dell'occupazione", viene associato soprattutto alle zone di occupazione tracciate dagli Alleati nel periodo 1945-1949; la definizione più comprensibile sarebbe quella di *Deutsche Besetzung Polens*.

cui si svolge la trama dell'*Estate dei colombi* emerge dunque nella versione italiana senz'altro sbiadito e banalizzato rispetto al testo di partenza, anche se bisogna ammettere che i tagli e gli errori della traduzione non gravano molto sulla comprensibilità delle problematiche trattate nel libro e che la lettura è comunque scorrevole. In Italia, pur non avendo vinto il premio principale, il romanzo di Domagalik si era trovato tra i finalisti del Premio Bancarellino nel 1977. Giunti Marzocco ha ristampato nel 1978 la prima edizione illustrata e nel 1983 ha ripubblicato il romanzo nella collana "Praemium". È difficile dire oggi che effetto abbia potuto esercitare il romanzo sui ragazzi italiani; l'unico commento emerso dalle ricerche fatte in internet da chi scrive è molto positivo:

quella che all'inizio poteva apparire una lettura pallosa, un po' alla 'Guarda come ti erudisco il pupo', si è rivelata, dopo le prime pagine, un divertente racconto nel quale mi sono ritrovato, quasi a dimostrare che gli adolescenti di tutto il mondo sono uguali nei loro errori, nella loro impulsività e nella loro gaiezza¹⁹.

Irena Jurgielewicz e *Ten obcy*

Ten obcy di Irena Jurgielewicz (o Jurgielewiczowa, come si preferisce chiamarla in Polonia) è un romanzo che, come quello di Domagalik, si concentra sulle problematiche psicologiche universali dell'adolescenza. Nata nel 1903, insegnante, pedagoga e saggista, Jurgielewicz era approdata tardi all'attività letteraria, debuttando negli anni Cinquanta con alcuni libri per l'infanzia, mentre tutti i suoi romanzi per la gioventù risalgono agli anni Sessanta. L'azione di *Ten obcy* si svolge nel piccolo villaggio di Olszyny all'inizio degli anni Sessanta. La vita quotidiana della campagna vi è tuttavia poco presente, dal momento che i protagonisti, due cugini, Marian e Julek, e due ragazze, Ula e Pestka, sono venuti da Varsavia in villeggiatura e non partecipano alle attività agricole. La loro routine quotidiana di svaghi e divertimenti viene interrotta dall'arrivo dello "straniero", un ragazzo misterioso ed evidentemente problematico, ma reticente nello svelare i suoi segreti. Inizia così la storia di una difficile amicizia, la cui trama non si snoda tanto sul piano degli avvenimenti quanto sul filo dei sentimenti, delle emozioni e degli stati d'animo. I dettagli della realtà polacca penetrano comunque nel tessuto narrativo (nel villaggio non c'è ancora la corrente, per prendere l'acqua bisogna andare al pozzo, per cucinare si usa una stufa a legna e l'unica automobile nel villaggio è quella del dottore), rimanendo però relegati sullo sfondo della vicenda; non interferiscono con i temi centrali dell'amicizia, della responsabilità verso se stessi e gli altri, dei rapporti tra figli e genitori. Lo stile del romanzo è molto sobrio, con pochissime concessioni al linguaggio colloquiale o gergale. I protagonisti provengono tutti da famiglie dell'intelligenza (sono figli di un medico, un ingegnere, un architetto) e usano un linguaggio corretto, standard. Rari elementi dialettali si possono trovare solo nei dialoghi (pochi) che coinvolgono gli abitanti del villaggio, ad esempio i nonni dei due ragazzi, oppure la governante del dottore.

¹⁹ https://www.anobii.com/books/L%27_estate_dei_colombi/01f94f8020724602f3 (ultimo accesso: 20.03.2020).

In Italia il romanzo di Jurgielewicz è stato l'unico tra quelli qui analizzati a uscire già a metà degli anni Sessanta. Pubblicato dalla Bemporad Marzocco (in seguito Giunti Marzocco) con il titolo *Lo straniero*, è stato tradotto in italiano da Edgarda Zawarska e Renato Caporali²⁰. Quarant'anni più tardi, nel 2004, la stessa casa editrice ne ha pubblicato una nuova versione nella serie "Capolavori contemporanei", nella traduzione di Grażyna Skibińska. Il frontespizio puntualizza che è stata svolta "dall'edizione integrale polacca del 1961". Si è creata così la rara opportunità di poter paragonare due versioni dello stesso testo e le loro strategie traduttive.

Zawarska e Caporali hanno optato per l'italianizzazione dei nomi e la modificazione dei cognomi e toponimi, presumibilmente per renderli foneticamente più facili, mentre Skibińska ha mantenuto i nomi originali dei personaggi, sbizzarrendosi invece con cognomi e toponimi che ha cambiato nella loro totalità, alcuni per facilitarne la pronuncia, altri senza una chiara motivazione (cfr. tabella 3).

Testo polacco	Traduzione di Zawarska & Caporali	Traduzione di Skibińska
Nomi propri		
Julek Miler	Giulio Miler	Julek Miler
Marian Pietrzyk	Mariano Petrik	Marian Turek
Pestka Ubyszówna	Pesca Ubiszowa	Pestka Ubalska
Ula Zalewska	Ula Zalewska	Ula Zatorska
Zenon Wójcik	Stefano Wuicik	Zenek Kaliski
Antoni Janica	Antonio Janic	Antoni Rupinski
Antek Majewski	Antonio Maiewski	Antek
Edzio Grzesik	Gregorio Edward	Piotrek
Pani Cydzikowa	la domestica / donna di servizio	La signora Bielas
Sierżant Kowalski	Sergente Kowalski	Sergente Kolarski
Luoghi		
Olszyny	Olszyn	Dobropole
Stryków	Strykuw	Lubin
Łętowo	Letuw	Lipno
Bielice	-	Bolmin
Strzemienice	Stremienice	Okalin
Tymianice	Tinienic	Borki

Tabella 3. Traduzione dei nomi e dei toponimi del romanzo *Ten obcy* nelle due versioni italiane.

I termini culturospecifici nel romanzo di Jurgielewicz non sono molti. La maggior parte di essi è stata sostituita in entrambe le traduzioni con iperonimi, oppure – nella prima traduzione, in cui sono presenti molti tagli al testo – addirittura omessa (cfr. tabella 4). Curiosamente, Zawarska e Caporali, che

²⁰ Renato Caporali è autore di molti libri di divulgazione per ragazzi. Quanto a Zawarska, non risulta che abbia tradotto nient'altro.

hanno "ripulito" il testo da quasi tutti i termini culturospecifici, hanno tradotto correttamente la marca dell'automobile del medico, conosciuta in Polonia con il nome di *dekawka*, versione polonizzata dell'acronimo D.K.W. È invece opinabile la scelta traduttiva di ridurre *pani Cydzikowa*, che si occupa della casa del dottore, a una semplice "domestica": nella Polonia comunista il concetto (se non la presenza reale) della domestica era del tutto scomparso. La persona che aiutava a svolgere le faccende domestiche veniva definita *gosposia* (governante) o *pomoc domowa* (collaboratrice domestica) e di solito le veniva conferita la forma allocutiva di cortesia *pani* cioè "signora". In molti casi il rapporto tra lei e i datori di lavoro era basato più sull'amicizia che non sulla gerarchia, ed è proprio così nel romanzo di Jurgielewicz, dove Pani Cydzikowa non solo pulisce la casa e cucina, ma dà anche una mano a ricevere i pazienti. La decisione apparentemente innocente di ridurre il personaggio del testo originale alla generica figura della "domestica" ha dunque portato alla deformazione del contesto storico-culturale. Da ambedue le versioni è scomparsa l'allusione al romanzo *Winnetou* di Karl May, allora forse fra i più letti tra i ragazzi polacchi, ma pressoché sconosciuto in Italia.

Testo polacco	Traduzione di Zawarska & Caporali	Traduzione di Skibińska
dekawka	D.K.W.	automobile
spółdzielnia	negozio	negozio
trepki	sandali	scarpe
fajerka	-	piastra
obóz harcerski	campeggio	campo degli scout
furka	carretto	carro
słomianka	zerbino	zerbino
szklanka po musztardzie	bicchiere	bicchiere
kawa z młynkiem	-	caffè con la figura del macinino
"Winnetou"	-	-
Pegeer	case del villaggio	cooperativa agricola
naleśniki z serem	-	crepelle al formaggio
przekupka	venditrice	venditrice
książeczka autostopu	libretto per l'autostop	-
zielarka	-	erborista

Tabella 4. Traduzione di alcuni elementi culturospecifici di *Ten obcy* nelle due versioni italiane.

Nessuna delle due traduzioni ha tentato di ricreare le infrequenti sfumature dialettali presenti nei dialoghi. Ambedue hanno anche rinunciato al sottile gioco di forme allocutive che rispecchia il difficile rapporto di una delle protagoniste, Ula, con suo padre. La ragazzina, infatti, gli si rivolge dandogli del lei, non riuscendo a perdonarlo per aver abbandonato la famiglia anni prima e solo verso la fine del libro, quando arrivano alla riconciliazione, finalmente gli dà del tu. Inoltre, come era già successo nella traduzione del romanzo

di Domagalik, la versione di Zawarska e Caporali traduce con "signore" la forma allocutiva polacca *pan* che precede il termine indicante la professione creando così espressioni artificiali come "signor dottore" o "signor comandante", forma particolarmente infelice che dovrebbe rendere l'espressione gergale "panie władzo"²¹ per rivolgersi a un poliziotto. Skibińska generalmente evita questo errore, anche lei però per distrazione traduce alla lettera la forma allocutiva *panie sierżancie* come "signor sergente". Dal punto di vista dell'approccio generale al testo, Skibińska sicuramente fa un maggiore sforzo per preservare almeno in parte l'oralità dei dialoghi che, nella versione di Zawarska e Caporali, tendono ad appiattirsi e diventare inespres-sivi (cfr. tabella 5).

Testo polacco	Traduzione di Zawarska & Caporali	Traduzione di Skibińska
Spierzemy go, prawda?	Gliele diamo, vero?	Lo meniamo, vero?
Złazić, co jest!	Scendi! Che cosa vuoi fare?	Ehi, scendi giù, che vuoi?
Nie bądź frajer!	Non essere sciocco!	Non fare sciocchezze!
Dla niego to mięta.	Per lui sono sciocchezze.	Per lui sono tutte cosette banali.
Ty Wiktor, to masz oko, jak pragnę zdrowia!	Accidenti, Vittorio, che occhio!	Tu sì che hai occhio, Karol, parola mia!
Ja bracie, trafię wróbla na topoli!	Questo è nulla, con una sassata colpisco un passero in cima ad un pioppo.	Io becco un passero su un pioppo, amico.
Zjeżdżaj, pętaaku!	Vattene, scocciatore!	Fila, moccioso!

Tabella 5. Traduzione di espressioni orali/colloquiali di *Ten obcy* nelle due versioni italiane.

A differenza dei romanzi di Ozogowska e Domagalik, il libro di Jurgielewicz ebbe in Italia un successo immediato e duraturo. Incluso nell'elenco di letture consigliate per le scuole medie, ebbe molte ristampe, soprattutto negli anni Settanta e Ottanta (venti edizioni fino al 1992)²², ma, a quanto sembra, sporadicamente viene letto nelle scuole italiane ancora oggi. Vista la lunga presenza del romanzo tra le letture per le scuole medie, non sorprendono i commenti e le recensioni riguardanti il libro che si possono trovare online. Con qualche eccezione ("Credo che sia la lettura peggiore che mi sia mai stata imposta ai tempi delle medie"²³) sono tutte opinioni positive, alcune perfino entusiaste: "Libro bellissimo che ho letto quand'ero bambino e negli anni ho perduto"²⁴; "Si tratta di una lettura assolutamente consigliata ai ragazzi ma utile ed interessante anche per i lettori adulti per la soffusa capacità dell'Autrice di ispirare

²¹ Alla lettera "signor potere".

²² La traduzione di Skibińska ha invece avuto cinque ristampe fino al 2009.

²³ <https://www.goodreads.com/book/show/10334369-lo-straniero> (ultimo accesso: 20.03.2020).

²⁴ <https://tinyurl.com/y7aeesl2> (ultimo accesso: 20.03.2020).

e trasfondere ideali di umanità e solidarietà nei confronti degli altri, anche quando sono stranieri.”; “Ho amato tantissimo questo libro, uno dei primi libri attraverso i quali ho imparato a leggermi dentro, a conoscere i miei sentimenti”; “Ho letto *Lo straniero* quando avevo 13 anni ed è stato uno dei miei libri preferiti”²⁵; “Un libro stupendo, senza tempo”²⁶.

Conclusioni

In Polonia tutti e tre i romanzi di cui si è parlato hanno acquisito lo status di classici per la gioventù, vengono ricordati con affetto da molti lettori e si trovano ancora in circolazione libraria: le ultime ristampe di Jurgielewicz e Ozogowska risalgono al 2019, quella di Domagalik al 2007²⁷. In Italia piacque davvero solo il romanzo di Jurgielewicz, l'unico autentico successo della letteratura polacca per la gioventù in Italia²⁸. La qualità delle traduzioni sembra aver avuto poco peso sulla ricezione dei libri: tutte e tre²⁹ le versioni sono piuttosto mediocri, presentano diversi tagli rispetto alle versioni originali e stentano a trovare una strategia efficace per rendere in italiano la specificità del contesto storico-culturale. Infatti, l'analisi comparata delle strategie riguardo agli elementi culturospecifici sembra contraddire la teoria di concatenazione recentemente formulata da Hadley (2017), secondo la quale le traduzioni indirette sarebbero caratterizzate da una tendenza più pronunciata (rispetto a quelle dirette) a omettere o neutralizzare elementi culturali della cultura di partenza del testo tradotto (tesi peraltro già contestata da Ivaska, Paloposki 2018). Nel caso dei romanzi polacchi qui analizzati diverse situazioni traduttive (traduzione diretta dal polacco, traduzione indiretta, traduzione in tandem polacco-italiano) hanno infatti influenzato ben poco le strategie di traduzione dei *realia* legati al contesto storico-culturale della Polonia comunista, molto simili in tutte e tre le traduzioni. È anzi proprio la traduzione indiretta di Laura Draghi a essere la più scorrevole dal punto di vista stilistico e più vicina al registro orale del testo di partenza.

Bisogna anche chiedersi quale importanza per la ricezione giovanile dei romanzi polacchi abbia avuto l'intermediazione di lettori adulti. Essendo pubblicati con l'intenzione di proporli come lettura per le scuole medie, per arrivare al destinatario i libri dovevano – nella maggior parte dei casi – riscontrare prima il parere favorevole degli insegnanti a cui spettava la scelta di proporre agli allievi i testi ritenuti più idonei agli scopi educativi e ai nodi problematici

²⁵ https://www.anobii.com/books/Lo_straniero/01fad10ae08ffff3fa (ultimo accesso: 20.03.2020).

²⁶ <https://www.manfredonianews.it/2017/01/26/in-ricordo-del-maestro-matteo-colaiani/> (ultimo accesso: 20.03.2020).

²⁷ *Ten obcy* di Jurgielewicz è ancora incluso nell'elenco delle letture per la VI classe della scuola elementare polacca.

²⁸ Il successo de *Lo straniero* incoraggiò traduzioni di altri libri di Irena Jurgielewicz, che vennero pubblicate dall'editrice Salani, già impegnata a promuovere autori stranieri per ragazzi. Presso la Salani uscirono *Una casa per Danka* (1978), *Le cose che contano* (1980) e *Maja e Michele* (1977), quest'ultimo ristampato ben tre volte negli anni Ottanta.

²⁹ La traduzione di Skibińska non sembra aver svolto un ruolo importante nella ricezione del libro di Jurgielewicz.

trattati in classe. A questo punto si può avanzare l'ipotesi che il fattore decisivo sia stata proprio la dinamica tra l'universale e lo specifico, tra le problematiche che i ragazzi italiani potevano condividere e comprendere da una parte e il contesto "esotico" della trama dall'altra. Guardando al complesso delle opere qui esaminate, lo sfondo storico-culturale della Polonia comunista, più che oggetto di interesse o occasione di fare conoscenza con una realtà diversa e sconosciuta, sembra essersi rivelato un deterrente, una zavorra nella ricezione di questi romanzi in Italia: infatti la formula vincente è risultata quella di Irena Jurgielewicz, che mette in evidenza quasi esclusivamente l'aspetto psicologico, universale, delle tematiche trattate, riducendo al minimo l'importanza dello sfondo culturale e storico.

Bibliografia

Letteratura primaria

Domagalik J. (1971), *Ich habe mich entschieden*, trad. di O.J. Tauschinski, Jugend um Volk, Wien-München.

Domagalik J. (1976), *L'estate dei colombi*, trad. di L. Draghi, Giunti Marzocco, Firenze.

Domagalik J. (1997, prima ed. 1966), *Koniec wakacji*, Nasza Księgarnia, Warszawa.

Jurgielewicz I. (1975, prima ed. 1965), *Lo straniero*, trad. di E. Zawarska, R. Caporali, Bemporad Marzocco, Firenze.

Jurgielewiczowa I. (1996, prima ed. 1961), *Ten obcy*, Nasza Księgarnia, Warszawa.

Jurgielewiczowa I. (2004), *Lo straniero*, trad. di G. Skibińska, Giunti Editore, Firenze-Milano.

Ożogowska H. (1971), *Un orecchio d'aringa*, trad. di P. F. Poli, Sandron, Firenze.

Ożogowska H. (1996, prima ed. 1964), *Ucho od śledzia*, Świat Książki, Warszawa.

Letteratura secondaria

Aixelà J.F. (1996), *Culture-specific Items in Translation*, in: Álvarez R., Vidal C.A. (a cura di), *Translation, Power, Subversion*, Multilingual Matters, Clevedon, Philadelphia: 52-78.

Bartmiński J. (2009), *Aspects of Cognitive Ethnolinguistics*, Equinox, London.

Bernardini L. (2014), "W pustyni i w puszczy" (1911) di Henryk Sienkiewicz e le sue traduzioni italiane nel contesto postcoloniale, "Kwartalnik Neofilologiczny", LXI, 2: 333-355.

Boero P., De Luca C. (1995), *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari.

Ceccherelli A. (2012), *O tym, jak Zamoyski stał się Bourdellem: Witkacy "przetłumaczony" przez Dację Maraini*, "Roczniki Humanistyczne", 60 (1): 31-52.

Díaz Cintas J., Raemel A. (2007), *Audiovisual Translation: Subtitling*, St. Jerome Publishing, Manchester.

- Frycie S. (1983), *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945-1970*, vol. I: *Proza*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Guerrini G. (2006), *Donatella Ziliotto: cinquant'anni di scrittura dalla parte dei bambini*, in: Catarsi E., Bacchetti F. (a cura di), *I «Tusitala». Scrittori italiani contemporanei di letteratura giovanile*, Edizioni del Cerro, Tirrenia: 114.
- Hadley J. (2017), *Indirect Translation and Discursive Identity: Proposing the Concatenation Effect Hypothesis*, "Translation Studies", 10 (2): 183-197.
- Hamelin (2011), *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, Hamelin Associazione Culturale, Bologna.
- Ivaska L., Paloposki O. (2018), *Attitudes towards Indirect Translation in Finland and Translators' Strategies: Compilative and Collaborative Translation*, "Translation Studies", 11 (1): 33-46.
- Katan D. (1999), *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, St. Jerome Publishing, Manchester-Northampton.
- Kochanowski J., Majewski P., Markiewicz T. (2003), *Zbudować Warszawę piękną. O nowy krajobraz stolicy (1944-1956)*, TRIO, Warszawa.
- Kłós A. (2015), *La casa delle donne. Sulla storia della traduzione italiana di "Dom kobiet" di Zofia Nałkowska*, "pl.it. / rassegna italiana di argomenti polacchi", 6: 107-123.
- Kłós A. (2018), *Przekłady niebezpośrednie w polsko-włoskich relacjach literackich w dwudziestym wieku. Rekonesans*, "Przekładaniec", 37: 64-86.
- Kuliczowska K. (1968), *Drogi tematu współczesnego w prozie dla młodzieży (1945-1965)*, in: Aleksandrak S. (a cura di), *Kim jesteś Kopciuszką, czyli o problemach współczesnej literatury dla dzieci i młodzieży*, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Marchesani P. (1992), *D'una edizione "critica" di Gombrowicz (e d'altro)*, "Europa Orientalis", 11 (2): 233-294.
- Marchesani P. (1994a), *Cinquant'anni di studi polonistici in Italia (1940-1990)*, in: Brogi Bercoff G. et al. (a cura di), *La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, Ministero dei Beni Culturali, Roma: 271-338.
- Marchesani P. (1994b), *La narrativa polacca in Italia negli anni 1945-1990*, in: Id. (a cura di), *La letteratura polacca contemporanea in Italia. Itinerari di una presenza*, La Fenice Edizioni, Roma: 15-34.
- Marinelli L. (2002), *Sulla letteratura polacca in Italia negli ultimi dieci anni: canone, anticanone, "bigos"*, in: Cosentino A. (a cura di), *Cinque letterature oggi. Russa, polacca, serba, ceca, ungherese*, Forum, Udine: 133-145.
- Newmark P. (1988), *A Textbook on Translation*, Prentice Hall, London.
- Piacentini M. (2011), *Per conoscere la Polonia in Italia: rassegna bibliografica minima*, "Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi", 12: 147-151.
- Poesio C. (1971), *Introduzione a Ozogowska H., Un orecchio d'aringa*, Sandron, Firenze: 5-13.
- Rantanen A. (1990), *Culturally-bound Material and its Treatment in Literary Translation*, "International Journal of Translation", 2 (2): 49-59.
- Skrobiszewska H. (1971), *Książki naszych dzieci, czyli o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

- Staniów B. (2006), *Z uśmiechem przez wszystkie granice. Recepcja wydawnicza przekładów polskiej książki dla dzieci i młodzieży w latach 1945-1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Tabakowska E. (2015), *Myśl językoznawcza z myślą o przekładzie. Wybór prac*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Washbourne K. (2013), *Nonlinear Narratives: Paths of Indirect and Relay Translation*, "Meta", 58 (3): 607-625.
- Woźniak M. (2010), *Spaghetti z sepulkami. Stanisław Lem we Włoszech*, in: Skibińska E., Rzeszutnik J. (a cura di), *Lem i tłumacze*, Księgarnia Akademicka, Kraków, 209-224.
- Woźniak M., Biernacka-Licznar K., Staniów B. (2014), *Przekłady w systemie małych literatur. O włosko-polskich i polsko-włoskich tłumaczeniach dla dzieci i młodzieży*, Adam Marszałek, Toruń.

Quel che resta dei Kresy: sulla traduzione italiana, francese e inglese di *Bohiń* di Tadeusz Konwicki

Abstract

The remains of Kresy: On the Italian, French and English translation of Tadeusz Konwicki's novel Bohiń. The paper is a comparison of three translations of Tadeusz Konwicki's novel *Bohiń*. After an overall evaluation of the specific characteristics of the Polish language spoken in the Vilnius area, the author focuses on its lexical aspects and in particular on words reflecting the complex social, political, and cultural reality of the northern Kresy. The analysis of the strategies adopted to render the novel's realities, conducted on the basis of a classification of *realia* proposed by Krzysztof Hejwowski, enables the author to indicate how some of these words play an important role in the creation of Tadeusz Konwicki's fictional and mythical universe.

Keywords

Tadeusz Konwicki, Kresy, Cultural Terms, Translation Techniques, Translation Strategies



1. Un romanzo lituano

Nell'ambito della produzione di Tadeusz Konwicki (1926-2015), il romanzo *Bohiń* (1987) costituisce l'ultimo viaggio sentimentale, un autentico commiato, alla volta della mitica Lituania delle sue origini familiari¹. Prendendo come spunto pochi dati noti della memoria familiare, l'autore rievoca la terra delle radici tessendo la storia fantastica di sua nonna, Helena Konwicka, paradigmatica rappresentante di una generazione di donne la cui vita fu segnata dal tragico fallimento delle insurrezioni nazionali (la vicenda si svolge una decina di anni dopo la fallita Insurrezione di gennaio), in un'epoca in cui cominciano già a intensificarsi le tensioni che avrebbero portato alle tragedie della prima metà del XX secolo. Temprata dalle dure prove della vita, Helena si è costruita una solida istruzione da autodidatta nel territorio di spartizione russa, decisa a resistere con perseveranza ai tentativi di russificazione e a conservare la cultura e la memoria polacca. La sua esistenza, scandita tra casa, chiesa e lavori alla fattoria, viene sconvolta dalla comparsa di Elias e dal manifestarsi di un amore che rivelerà presto la sua tragica natura. La relazione con il giovane ebreo, ex insorto tornato in Lituania per lei dopo lunghi anni di peregrinazione, è ostacolata dal sospetto e dal pregiudizio antisemita nutrito dalla stessa Helena, dalla differenza di classe che li divide, dalle inverosimili vicende delle peripezie dell'amante; l'uomo tesse infatti avventurosi racconti nel tentativo di fare colpo su di lei, arrivando a imbastire una vera e propria automitologia romantica, dove il tragico destino dell'insorto polacco si sovrappone a quello del rappresentante di un popolo, gli ebrei, cui non è dato di trovare riposo e accettazione tra gli uomini. Ma un altro ostacolo impedisce ad Helena di amare: la donna rifiuta di lasciare *Bohiń*, di rompere quel legame che la lega alla tomba della madre, morta nel darla alla luce, di abbandonare i luoghi che furono teatro dei tragici fatti del 1863 e della morte dell'innamorato Piotr Pieślak, perito durante l'insurrezione. Alla fine, accettando con coraggio la gravidanza, Helena rinuncia volontariamente all'amore e sceglie il proprio destino di custode delle memorie, suggellando la sua scelta con queste parole: "La malattia è la mia torre d'avorio. L'avorio la mia torre" (225)².

Al fascino di questo personaggio femminile si affianca quello di *Bohiń*, cronotopo che simboleggia i *Kresy* così come li concepisce Konwicki, ovvero

¹ Tra i più importanti studi su *Bohiń* si segnalano: Maslowski 1991; Żynis 2000; Bartoszewicz 2001; Grabowska 2006; Dajnowski 2015. Sul paesaggio lituano nei romanzi dello scrittore si veda lo studio di Nina Taylor-Terlecka 2018, utile anche per un approfondimento su *Bohiń*.

² "Choroba to moja wieża z kości stoniowej. Kość stoniowa to moja wieża" (Konwicki 2010: 167). La torre d'avorio non simboleggia soltanto l'allontanamento dalla realtà: presente già nella tradizione biblica (a partire dal *Cantico dei Cantici* 7:5, 5:16 dove è attribuito dell'insuperabile bellezza dell'amato/a), nei Vangeli simboleggia la nobile purezza e la castità di Maria di Nazareth (Feullet 2006: 119). Le citazioni tratte dall'edizione polacca e dalle tre edizioni in lingua straniera di *Bohiń* sono indicate con la sola pagina. Qualora non diversamente specificato, tutte le traduzioni dal polacco, dall'inglese o dal francese nel presente saggio sono mie.

secondo il paradigma positivo e antinazionalista diffusosi dopo la Seconda guerra mondiale: una provincia europea e terra di confine caratterizzata da scambio e ibridazione culturale, una società minacciata nei suoi fragili equilibri non dall'interno, bensì da qualsiasi concezione che, dall'esterno, imponeva un'idea totalitaria dell'identità, politica, sociale, nazionale, estranea a questa realtà (Jarzębski 1992: 129-147). Riconducibili alla *literatura kresowa* in questo romanzo sono il tradizionale richiamo al paradigma patriottico romantico, la consapevolezza storica, il tradizionalismo, l'attenzione a tutti quegli elementi e problemi – etnici, culturali, linguistici – che definiscono la polonità in un contesto liminare, nel *pogranicze*, dunque nelle terre di confine dove la compenetrazione culturale, l'osmosi, l'eterogeneità si riflettono anche sul piano linguistico (Kasperski 1996; Proła 2017).

2. Il polacco dei Kresy lituani

La ricostruzione del decadente mondo dei nobili e magnati polacchi e delle vicende di una generazione di insorti è giocato nel romanzo in larga misura sul piano della lingua, attraverso un fine lavoro di stilizzazione sul polacco dei *Kresy* lituani, lingua che giunse sui territori del Granducato di Lituania insieme alla *szlachta* e alle élite intellettuali e amministrative polacche³. Usata ormai solo dagli ultimi superstiti delle famiglie polacche che abitano le attuali repubbliche lituana e bielorusa, tra il XVI e il XVII secolo – convivendo con il bielorusso e il lituano, parlati nel contado, e lo yiddish – costituiva una variante della lingua nazionale ormai pienamente formatasi, dove il polacco letterario era stato profondamente influenzato dalle lingue locali al livello fonetico, flessivo, sintattico, morfologico e lessicale⁴. Per quanto *Bohiń* si svolga in territori lituani, la presenza di termini riconducibili alla lingua russa e bielorusa è più importante rispetto a quella di elementi lituani⁵.

³ Nella vastissima bibliografia sul polacco parlato nei territori del distretto di Vilna si vedano: Dubicka 1986; Grek-Pabisowa 1992; Grek-Pabisowa, Maryniakowa 1993 e 1997; Kurzowa 1993; Mędelska 1993; Regier 1998.

⁴ Restando alla variante settentrionale del polacco dei *Kresy*, tra alcuni fenomeni più specifici delle suddette categorie grammaticali ancora oggi riscontrabili abbiamo per esempio: l'oscillazione tra *o* e *ó* (*stównik, w głowie*); il passaggio dal genere femminile al maschile (*trójnoga, ataka, racucha*); oscillazioni nell'ambito dei casi grammaticali, per esempio la desinenza in *-u* invece di *-owi* al dativo maschile singolare (*kupuje się młodzieńcu*) o in *-e* invece di *-u* al locativo maschile singolare (*o synie, o domie*); la diffusione per pronomi genitivo *mię* (*nie kochasz mię?*); la perdita del pronome *się* in alcuni verbi riflessivi (*przespać, spóźniać, zadarzać*); l'omissione della copula (*Tak, on już duży*); l'uso dello strumentale nel nome del predicato (*szkoła nie była pustką*); il suffisso in *-uszek* (*kamuszek*) o in *-ek* (*taboretka*); i termini *ciotka* per *jatówka*, *cudo* per *cud*, *kostka* per *pestka*. Gli esempi provengono dallo studio di Mędelska (1995), a cui si rimanda per approfondimenti sulle trasformazioni diacroniche di questa variante del polacco dei *Kresy*.

⁵ Aspetto, questo, che caratterizza l'intera produzione "lituana" dello scrittore. Per specifici approfondimenti sul polacco dei *Kresy* nell'opera di Konwicki si rimanda a Kurzowa 1975; Sawaniewska-Moch 1981.

Perseguendo intenti mimetici, stilistici ed espressivi, Konwicki ha disseminato nella sua scrittura espressioni appartenenti a questa variante del polacco. Si tratta in particolare di forme lessicali e verbali dal significato non sempre trasparente, che può essere per lo più ricavato con maggiore o minore approssimazione dal contesto⁶. La caratteristica principale di questa varietà linguistica, ovvero la commistione di più idiomi, si evidenzia nel caso di *Bohiń* in particolare sul piano diastratico, ovvero nella parlata del parroco bielorusso Siemaszko e in quella della servitù (i personaggi Konstanty ed Emilka), mentre Helena e suo padre parlano un polacco standard.

La stilizzazione messa in atto da Konwicki del polacco parlato nella località di Bujwidze (lit. Buivydziai), nel distretto di Vilna, luogo di origine della sua famiglia e in cui si svolgono le vicende del romanzo, si manifesta – come si vedrà in seguito – nelle parti dialogiche del testo. Konwicki cerca di marcare alcuni specifici tratti fonetici: le vocali *o* ed *e* in sillaba atona si pronunciano *a* (per esempio *dziecka* per *dziecko*); nella flessione dei verbi notiamo: come nel russo e nel bielorusso, l'uscita in consonante nella desinenza della prima persona plurale del tempo presente (*pośpiejem, podziękuję, będziem*), forma derivata dal paleoslavo **m* (se ne trova traccia anche nell'inno nazionale: *przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę*); l'utilizzo del pronome personale per esprimere la persona al condizionale (tipo *ja by poszedł* invece di *ja bym poszedł*). A livello morfologico si può osservare: la tendenza alla neutralizzazione del genere maschile personale al plurale (*wilcy* per *wilki*, *Żydy* per *Żydzi*); l'impiego di alcune varianti per alcuni avverbi (*straszno* invece di *strasznie*); nomi personali con suffisso *-szko* (Siemaszko). Nel complesso si tratta di fenomeni riconducibili all'influenza del russo o del bielorusso.

Ben più che negli aspetti fonetici e morfologici, la stilizzazione messa in atto da Konwicki si manifesta però nel lessico sotto forma di un'importante presenza di prestiti adattati⁷. Abbondano le forme verbali: come *pobożyć się* (*przysięgać*), *kocić się* (*toczyć się*), *pośpiąć* (*zdażyć*), *znachodzić* (*znajdować*), *przecchnąć się* (*zbudzić się*), *badziać się* (*włóczyć się*) nonché i russismi (*miatieża, półdzień, szto, wiorsta, kułak, pud, nada, małczy*), frequenti anche negli altri romanzi "lituani" dello scrittore. È proprio nel settore del lessico, in particolare attraverso l'utilizzo di termini che designano *realia* e *culturemi*⁸, che l'autore realizza la

⁶ Per inciso segnalo che né in *Bohiń* né nelle altre sue opere narrative Konwicki ricorreva alle note.

⁷ Di grande utilità in questa ricerca è stato il dizionario del polacco regionale del distretto di Braslaŭ nella regione di Vicebsk (Rieger 2014).

⁸ I primi a parlare di *realia* sono stati i traduttologi Vlahov e Florin che li divisero in geografici ed etnografici, folklorici e mitologici, oggetti quotidiani, sociali e storici (Vlahov, Florin 1969: 432-456; Vlahov, Florin 1980). Successivamente sono stati proposti diversi altri termini e definizioni. Nord, rifacendosi a un concetto da lei attribuito a Vermeer, parla di *cultureme* (culturema) inteso come: "a cultural phenomenon that is present in culture X but not present (in the same way) in culture Y" (Nord 1997: 34). Newmark (1988b) parla di *cultural terms* (termini culturali) mentre Baker (1992) introduce l'espressione, oggi molto diffusa in traduttologia, di *culture-specific items* (elementi culturospecifici). In questo saggio utilizzo il termine *culturema* come una sottocategoria dei *realia*, in quanto – a mio modo di vedere – risulta più adatto per individuare i manufatti e prodotti culturali che non i fenomeni naturali.

sua rievocazione letteraria dei *Kresy* e della Lituania della sua infanzia. Oltre ai termini specifici del polacco del distretto di Vilna, lo scrittore ne ha impiegati altri non prettamente caratteristici dei *Kresy*, tuttavia importanti per la messa a punto della realtà storica e finzionale del romanzo e per la realizzazione della sua poetica del fantastico. In questo senso va inteso il ricorso a termini che hanno un riflesso nell'immaginario letterario e artistico (per es. *Gwiazda zaranna*, *babie lato*) o nel folklore slavo (*uroczyisko*), e altri ancora che designano oggetti legati a specifiche credenze (*gromnica*).

Per comodità espositiva si è deciso di operare una scelta nell'abbondante corpus lessicale e di dividerlo in categorie specifiche che includono *realia* geografici, etnografici, politici e sociali. Oltre ai molti toponimi e idronimi, tutti riportati nel rispetto dell'onomastica storica polacca (per es. *Oszmiana*, *Bezdany*, *Bujwidze*, *Wilia* e lo stesso *Bohiń*) abbiamo termini che rientrano nei seguenti ambiti:

- Fenomeni atmosferici e naturali: *małanka*, *babie lato*;
- Realia geografici: *rojsty*, *stecka*, *czembork*, *Gwiazda zaranna*, *uroczyisko*;
- Realia storici: *miatieża*;
- Agricoltura e allevamento: *dyrwan*, *otawa*, *żywiota*, *odryna*, *krowiniec*, *watach*;
- Festività: *fest*, *ostatki*, *zapusty*;
- Strumenti musicali: *Kołatka*, *trombita*;
- Mobilio: *kantorek*, *niciak*;
- Oggetti di uso quotidiano: *fanar*, *odkrytka*, *koczerga*, *dzieża*, *kapszук*, *dagerotyp*, *gromnica*;
- Mezzi di trasporto (carrozze): *kolaska*, *bryczka*, *wolant*, *linijka*, *kałamaszka*;
- Unità di misura: *wiorsta*, *pud*;
- Monete: *kopiejko*;
- Capi di abbigliamento: *tuzurek*, *czamara*, *rubaszka*, *kosoworotka*;
- Armi: *kordelasik*;
- Piatti: *chtodnik*, *kołduny*, *bliny*;
- Alimenti: *antonówka*;
- Cariche e funzioni: *Isprawnik*, *ochmistrz*.

Tutti questi termini costituiscono il corpus oggetto dell'analisi che verterà sulle specifiche tecniche adottate nella resa dei *realia* e dei *culturemi* nelle versioni del romanzo italiana, inglese e francese, realizzate rispettivamente da me, Richard Lourie e Maryla Laurent (cfr. Konwicki 2019, 1990, 1990).

3. Strategie per la resa dei *realia* e dei *culturemi*

In una prospettiva che presuppone un rapporto dialettico tra i due fondamentali approcci proposti da Lawrence Venuti (1995) – addomesticazione (*domestication*) o estraniamento (*foreignization*) – i traduttori hanno impiegato un insieme di tecniche che ricalcano in parte la classificazione elaborata dallo studioso polacco Krzysztof Hejwowski (2006) sulla base dei lavori di Peter Newmark (1988b).

a) Riproduzione senza chiarimenti (*Reprodukcja bez objaśnień*). Si tratta del ricorso al prestito – tecnica indicata in quasi tutte le tassonomie a partire da Vinay e Darbelnet (1958) – mantenendo per lo più il termine originale senza adattarlo alle regole fonetiche e ortografiche della lingua di arrivo. Questo procedimento, che persegue obiettivi chiaramente esotizzanti, viene impiegato nella traduzione italiana per riprodurre per esempio *pud* o *bliny*. Là dove possibile i traduttori ricorrono al prestito adattato (Newmark parla in questo caso di naturalizzazione): abbiamo quindi *blinis* (fr.), *copeco* (it.), *kopeczk* (ing., fr.), *verste* (it.), *verstes* (fr.). Una certa notorietà della cultura russa, resa famosa dalle traduzioni dei grandi narratori ottocenteschi, ha reso possibile l'impiego del prestito italiano *rubasca* (attestato fin dal 1935) per rendere la *rubaszka*, la tradizionale camicia indossata dai contadini russi, mentre in francese e in inglese si è fatto ricorso a degli iperonimi (rispettivamente *chemise* e *shirt*). Questo esempio dimostra come le traduzioni esotizzanti possono svolgere un ruolo importante nella circolazione dei culturi e nell'ampliamento del vocabolario della cultura di arrivo. A volte il significato di un prestito è esplicitato dallo stesso narratore attraverso una glossa, come quando, accennando alla *kosoworotka* dell'abito contadino di Korsakow, Konwicki aggiunge "ovvero il colletto rigido e asimmetrico" (75)⁹. Si tratta dell'unico caso in cui il traduttore inglese ricorre a un forestierismo, al quale si rinuncia invece nella traduzione italiana (ritenendo sufficiente la resa della glossa dell'autore) e in quella francese, dove la traduttrice ha optato per un "colletto obliquo", *col en biais*, venendo meno alla generale strategia esotizzante che caratterizza il suo lavoro.

b) Riproduzione con chiarimenti (*Reprodukcja z objaśnieniami*). Si tratta sostanzialmente del prestito con l'aggiunta di note o glosse, una tecnica che Hejwowski consiglia di usare con moderazione (Hejwowski 2006: 78) e che alcuni studiosi rifiutano categoricamente in quanto comprometterebbe "il patto finzionale tra il lettore e l'autore, distraendo il lettore dall'esperienza della ricezione estetica e costringendolo a uscire dall'opera per affrontare un metatesto *arbitrario*" (Salmon 2014: 292). Rispetto all'impiego delle note, i tre traduttori hanno opposto atteggiamenti differenti: il traduttore inglese Richard Lourie, in piena sintonia con la tradizione traduttiva anglosassone, orientata verso l'invisibilità del traduttore e l'addomesticamento del testo (Venuti 1995), non vi ricorre mai, scelta alla quale ho deciso di conformarmi anche io, pur non condividendo l'idea che le note "ratifichino la sconfitta del traduttore" (Eco 2003: 95). Sul fronte opposto si colloca la traduttrice francese Maryla Laurent, che dissemina la sua traduzione di ventiquattro note per spiegare piatti tipici (*kołduny*), festività (*dzień Matki Boskiej Zielnej*), criptocitazioni letterarie, peculiarità linguistiche del romanzo (per esempio in corrispondenza dell'intercalare bielorusso *Praudu każesz* di padre Siemaszko), realia della Confederazione polacco-lituana (*sejmy* e *sejmiki*, *hetman*), avvenimenti e personaggi storici (per esempio mette una nota per Stanisław August Poniatowski, quando il narratore ne parla in modo implicito come del "nostro ultimo re", per August II e August III quando si parla dei "re sassoni", per Kościuszko ecc.). Interessante è il caso dell'Insurrezione di gennaio, che viene rievocata dai personaggi ora con *powstanie* (che ha chiaramente una valenza positiva

⁹ "czyli asymetrycznym stojącym kotnierzem" (56).

nell'immaginario polacco) e in due occasioni con il russismo polonizzato *miatieża* (*mjatiez*), ovvero *rivolta/ribellione*, termine che assume una diversa connotazione politica e morale a seconda se a pronunciarlo sia un filorusso come Korsakow o un ex-insorto come Konstanty. Mentre in traduzione italiana (*ribellione*) e in inglese (*uprising*) si rinuncia alla carica esotizzante del russo addomesticando, la traduttrice francese lascia *mjatiez* e inserisce una nota dove si effonde nella spiegazione del "termine peggiorativo russo" impiegato per designare l'insurrezione polacca del 1863 "considerata come un atto inqualificabile di rivolta contro 'la buona piccola madre patria', ovvero la Russia zarista" (20). Un ricorso alle note, quello della traduttrice francese, che in alcuni casi sconfinava nell'abuso, come quando Helena incontra per strada un bambino che si è smarrito e si presenta come Ziuk (diminutivo di Józef). Per quanto coerente con la linea strategica adottata dalla Laurent, pare eccessivo l'inserimento di una nota per spiegare chi è Piłsudski, quando due righe sotto il bambino incalzato dalle domande di Helena fornisce anche il proprio cognome. Sorprendente la nota in corrispondenza della parola *Azjaci* nella spiegazione filologica di padre Siemaszko, che si interroga davanti a Helena su quale alfabeto dovrebbero adottare i bielorusi¹⁰. Riporto per intero, in traduzione, la chiosa della Laurent: "Con 'asiatico' i polacchi designano tutto quello che si trova a est del proprio paese e in particolare i russi" (222).

c) Traduzione sintagmatica senza chiarimenti (*Tłumaczenie syntagmatyczne bez objaśnień*). Si tratta della tradizionale *traduzione verbatim* o "parola per parola" di un'unità sintagmatica originale. Il processo presuppone un chiaro adattamento alla lingua di arrivo che porta con sé, da un lato, una evidente perdita delle associazioni culturali chiare o accessibili al lettore del testo fonte, dall'altro l'apporto di un valore particolare nella lingua di arrivo, attraverso una formulazione – non necessariamente nuova o chiara per il lettore – ispirata all'originale. La tecnica è piuttosto vicina al polo dell'esotizzazione del testo ed è la strategia a cui fa riferimento Bruno Osimo (2008: 64) quando parla del ricorso a un "traducente appropriante nella cultura ricevente". Questa tecnica è impiegata da Maryla Laurent per rendere col francese "je m'oppose" la *pupilla libertatis* dell'antica Polonia, quel "wolny nie pozwalam" mutuato da Konwicki attraverso una citazione dei *Pamiętki Soplicy* di Henryk Rzewuski. Sia in traduzione inglese che in traduzione italiana si è scelto di ripristinare l'originale formulazione latina *liberum veto* (assente in originale), in quanto questa è l'espressione che designa l'istituzione storica con cui i membri della nobiltà polacca esercitavano il diritto a interrompere le sedute di *sejmy* e *sejmiki*. Questa tecnica può anche abbinarsi all'aggiunta di una nota o di un commento per chiarire il significato del traducente adottato. La traduzione sintagmatica con chiarimenti (*Tłumaczenie syntagmatyczne z objaśnieniami*) – illustrata da Hejwowski al punto successivo della sua classificazione – porta a sottolineare l'estraneità dell'elemento

¹⁰ "Anticamente la parlata bielorusca era scritta in cirillico. E questo sarebbe forse la soluzione migliore. Ma vedi, figliola, successivamente i bielorusi hanno partecipato al Rinascimento, per questo non sono più asiatici ma dei veri europei" (205) (W dawnych wiekach ich mowę pisano cyrylicą. I tak może byłoby słuszniej. Ale, widzisz dziecka, oni przecież później uczestniczyli w Odrodzeniu, w Renesansie znaczy się, oni stąd już nie Azjaci, a prawdziwi Europejczycy, 152).

culturale costringendo il fruitore del testo a far proprio un dato elemento della cultura di partenza. Nella traduzione francese, l'unica corredata di note, non si è fatto ricorso a questa strategia.

d) Equivalente riconosciuto (*Uznany ekwiwalent*). Facendo ricorso a questa tecnica, il traduttore impiega un equivalente attestato nella cultura di arrivo. Si tratta di un procedimento frequente per rendere nomi di istituzioni, organizzazioni, toponimi, cognomi di personaggi noti e simili, in quanto altri elementi culturali, nel caso di culture poco conosciute come quella polacca, difficilmente possiedono equivalenti riconosciuti. La tecnica dell'equivalente riconosciuto è chiaramente addomesticante, e vi si fa spesso ricorso quando il testo originale contiene citazioni di altre opere. In quel caso il traduttore ricorre, o dovrebbe ricorrere, alla traduzione già esistente. *Bohiń* contiene alcune citazioni di altri autori: alcuni versi della poesia di Adam Mickiewicz *Trzech budrysów* (*Ballada litewska*), nel capitolo 18, declamata in russo polonizzato dal figlio di Puškin¹¹, nonché vari passi di autori dell'Ottocento che la protagonista trova riportati in alcuni fogli attaccati alle pareti della stanza del padre nel capitolo 16¹². Mancando le traduzioni dei passi citati, o essendo difficile il loro reperimento (come nel caso della ballata di Mickiewicz), tutti e tre i traduttori hanno optato per una versione approntata ad hoc.

e) Equivalente funzionale (*Ekwiwalent funkcjonalny*). Con questa tecnica – inscrivibile anch'essa in un approccio addomesticante – il traduttore procede alla sostituzione di un termine che designa l'oggetto o il fenomeno meglio conosciuto nella cultura di partenza con il suo corrispondente meglio conosciuto nella cultura di arrivo. Newmark, che parla di "equivalente culturale", sottolinea i rischi dovuti all'abuso di una tecnica fortemente condizionata dal grado di corrispondenza culturale (Newmark 1988b: 139). Diversi esempi di questo tipo di abuso si potrebbero rintracciare nella traduzione inglese dove abbiamo *pancakes for breakfast* per *bliny*, *mile* per *wiorsta*, *hundred pounds* per *puł*. In tutte e tre le traduzioni la maggioranza dei culturemi e dei *realia* relativi al mondo dell'agricoltura e dell'allevamento viene resa attraverso l'equivalente funzionale. Per quanto la specificità diatopica del polacco dei *Kresy* avrebbe potuto suggerire l'impiego di termini dialettali o localizzati, il principio di equivalenza è stato applicato dai traduttori sulla linea varietà regionale > lingua standard. Si vedano i casi: *dyrwan* (it. *maggese*, fr. *jachère*, ing. *fallow*); *otawa* (it. *guaime*, fr. *regain*, ing. *aftergrass*); *odryna* (it. *fienile*, fr. *remise*, ing. *shelter*¹³); *krowiniec* (it. *buina*, fr. *bouse*, ing. *cow manure*); *watach* (it. *cavallo castrato*; fr. *hongre*, fr. *gelding*).

¹¹ Puškin tradusse, oltretutto, questa ballata nel 1833.

¹² Si tratta del già citato Henryk Rzewuski, *Pamiętki Soplicy*; Józef Gluziński, *Król cygański i Akademia Niedźwiedzia* (dal *Kalendarz Polski Ilustrowany J. Jaworskiego*); Jędrzej Kitowicz, *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*; Kazimierz Bartoszewicz, *Radziwiłłowie*; Franciszek Karpiński, *Pamiętniki Franciszka Karpińskiego*; Piotr Wiaziemski (Pëtr Andreevič Vjazemskij), *Z notatników i listów księcia Piotra Wiaziemskiego*.

¹³ Qui i traduttori fanno scelte diverse a causa della polivalenza di *odryna* (capanno per ricoverare gli attrezzi agricoli o per depositare il fieno). L'inglese si rifugia in un iperonimo, mentre in italiano e francese si sceglie di disambiguare, ma in direzioni diverse.

Un termine che tutti i traduttori hanno cercato di rendere con un equivalente funzionale è *ochmistrz*, germanismo (dal ted. *hofmeister*) con cui nell'antica Polonia, a corte o nelle case dei potenti magnati, si indicava la persona che comandava la servitù, svolgendo anche funzioni amministrative e talvolta educative nei confronti dei figli di signori (Góralski 1998: 23). Un termine antiquato e anacronistico già alla fine dell'Ottocento, ma che Plater utilizza in luogo di *zarządca* e simili per sottolineare l'antica nobiltà della sua famiglia. In italiano la scelta si poneva tra *maggiordomo*, *amministratore*, *governante*, *mastro di casa*, *mastro di palazzo* e così via. Ho optato per *maggiordomo*, per quando non sia un termine connotato come eccessivamente antiquato, scartando – forse a torto – *castaldo* oppure *maître*, quest'ultimo particolarmente adeguato a sottolineare l'atteggiamento ridicolmente spocchioso di Plater (ma l'ho escluso in quanto poteva ingenerare confusione con il "direttore di sala"). La scelta degli altri traduttori è andata invece verso 'amministratore', 'intendente': (fr.) *régisseur*, (ing.) *steward*.

L'equivalente funzionale è stata la prima scelta adottata per la resa degli strumenti musicali. Se non è stato difficile individuare in *raganella* il traducevole adatto per rendere *kołatka*, lo strumento musicale di legno conosciuto in Italia anche come *tric trac* (fr. *crécelle*; ing. *watchman's rattle*), più problematica è risultata la traduzione di *trombita*, lo strumento affine al corno alpino diffuso ancora oggi in Polonia nei monti Beskidi e nel Podhale; in inglese si è optato proprio per *alpenhorn*, discutibile in quanto connotato geograficamente, mentre il francese *trompette* è ascrivibile alla categoria degli errori (in italiano si è introdotto il prestito non adattato *trembita*, dal momento che dal contesto si comprende che il pastore sta suonando uno strumento a fiato di legno).

L'equivalente funzionale è stata la tecnica adottata per rendere le festività: il dialettale *fest*, sinonimo di *odpust* (quindi, stando al dizionario PWN, "celebrazione ecclesiastica locale, solitamente in occasione della festa del patrono di una data chiesa"), è stato reso in italiano con *sagra*, mentre in francese e in inglese si è adottato un iperonimo (rispettivamente *fête* e *feast day*). Interessante il caso di *zapusty*, termine che nella tradizione popolare indica la settimana di festività precedente la quaresima, dunque gli ultimi giorni del carnevale; mentre l'equivalenza è stata agevolmente mantenuta in italiano¹⁴, il traduttore inglese – nell'assenza del carnevale nella cultura anglosassone¹⁵ – ha optato correttamente per *Shrovetide*, termine con cui si indicano i tre giorni precedenti il mercoledì delle ceneri. Colpisce invece la scelta della traduttrice francese di rendere *zapusty* con *Chandeleur*, dunque con la *Candelora*, sostituendo una festa popolare di origini pagane con una celebrazione legata alla liturgia cristiana (corrispondente alla Presentazione di Gesù al Tempio, che cade il 2 febbraio). Questa scelta non riflette la visione culturale di Konwicki, molto attento a contrapporre al cattolicesimo tutto sommato formale e dubbioso di Helena un sistema di credenze e superstizioni

¹⁴ "Signor Aleksander, non sarebbe meglio aspettare fino alla fine del carnevale?" (150) (Panie Aleksandrze, czy nie zaczekać do zapustów? 111).

¹⁵ Inadatto evidentemente ogni riferimento al Notting Hill Carnival, festa estiva e di origine caraibica.

popolari dove il pagano s'intreccia in modo vitale e sincretico con il cristiano. È in questa commistione che va cercata l'essenza della religiosità degli abitanti dei *Kresy*.

f) Iperonimo (*Hiperonym*). Si è già accennato più volte al ricorso agli iperonimi, dunque a termini più generici e meno connotati, quando una delle strategie precedenti risulta inadeguata. Il ricorso all'iperonimia si è reso necessario in lingua italiana per rendere i mezzi di trasporto, i diversi tipi di carrozza utilizzati dai personaggi e per i quali non era possibile trovare equivalenti funzionali soddisfacenti, senza il rischio di trasferire culturemi stranianti in un contesto finzionale che rispetta comunque i principi della verosimiglianza storica. Così, in italiano, *kolaska* e *bryczka* sono state tradotte con l'iperonimo *carrozza* o *cocchio*, scelta adottata anche dal traduttore inglese (*wagon*), ma non dalla traduttrice francese che ha optato rispettivamente per l'equivalente funzionale *calèche* (che, passando dal tedesco *Kalesche*, deriva proprio dal ruteno *kolasa*, proprio come l'italiano *calesse*) e per *carriole* (che tuttavia è una carrozza da passeggio a due ruote, la *kariolka*, e non una carrozza da viaggio come quella usata dai personaggi). Ascrivibile all'iperonimia anche la scelta di tradurre *Wolant/Wolancik* con *cabriolet*, adottata da tutti i traduttori. Una menzione a parte richiede *linijka*, un tipo di carrozza originariamente polacca a quattro ruote, sottile, trainata da un solo cavallo e destinata a un conducente che lo guida a cavalcioni. In italiano la soluzione è stata ancora una volta un iperonimo (*carretto*); simile la scelta del termine *runabout* (dunque 'piccola vettura') adottato da Richard Lourie, mentre la traduttrice francese – nella ricerca di improbabili equivalenze – ha "rischiato" rendendola con *tilbury*, ovvero l'elegante calesse leggero d'origine inglese, generalmente scoperto. Questi esempi dimostrano come l'iperonimia, pur portando alla soppressione della carica esotizzante dei significanti, si riveli spesso una strategia sicura.

g) Equivalente descrittivo (*Ekwiwalent opisowy*). Con questa tecnica il traduttore adotta una definizione o una circonlocuzione al posto di un unico termine. È il caso di 'mobiletto porta cucito' per rendere *niciak*¹⁶ (ing. *sewing box*) o 'capo della polizia', in italiano e in inglese, per il russismo *isprawnik* (in francese invece abbiamo una riproduzione con chiarimenti). Si tratta di una tecnica addomesticante che può essere combinata con il prestito, dunque con l'esotizzazione del testo. È quello che accade con i già citati *kołduny* in traduzione italiana: prima il termine viene riprodotto e due righe sotto, in corrispondenza della sua seconda occorrenza, viene sostituito con una circonlocuzione¹⁷; in questo modo si è ovviato all'inserimento di una nota, con la conseguente interruzione della fruizione del testo da parte del lettore. Ho impiegato la stessa strategia per rendere *chtodnik*, mentre in inglese si adotta il solo equivalente descrittivo (*cold*

¹⁶ "Sorta di piccolo tavolino o stretto comodino destinato ai lavori manuali che ha fatto la sua comparsa in Inghilterra e in Francia intorno alla metà del Settecento" (Bergman 2013: 244).

¹⁷ "Per accompagnare le tre scodelle di tortelli lituani, il reverendo padre portò dalla cantina un liquorino alle erbe di sua produzione" (33) (Do kołdunów, których wniesiono trzy półmiski, do-brodziej wyjął z piwniczki nalewkę ziołową, swojej roboty, 24).

soup) e in francese si opta per *borchtch glacé*, soluzione suggestiva ma dubbia poiché il *chtodnik* si distingue dal *barszcz* non solo perché si serve freddo: diversi sono gli ingredienti e la sua preparazione. Analogamente la scelta di un equivalente funzionale per *kołduny* in traduzione inglese (*dumplings*) è ascrivibile a quelle rischiose scelte traduttive cui accenna Hejwowski.

h) Omissione (*Opuszczenie*). L'ultima delle strategie indicate da Hejwowski per ovviare al problema della resa dei realia equivale alla rinuncia a rendere un termine o concetto nella lingua di arrivo tralasciandolo. È quello che accade, per esempio, a *niciak* in traduzione francese. Una scelta, questa sì, che corrisponde a una dichiarazione di resa da parte del traduttore e che – come sottolinea Hejwowski (2006: 83) – è tanto più inaccettabile quanto più gli elementi omessi veicolano importanti motivi letterari o culturali.

4. I realia e la poetica del fantastico

Come si è accennato in precedenza, accanto ai molteplici termini impiegati per ricreare lo specifico contesto storico-culturale, ce ne sono altri che hanno un valore importante nella realizzazione della poetica del fantastico, così caratteristica dell'universo finzionale di Tadeusz Konwicki. Nell'economia della sua produzione essa viene declinata ora in direzione dell'assurdo e del grottesco – in romanzi di ambientazione contemporanea come *Mata apokalipsa* (1979) – ora verso il meraviglioso, come nel romanzo del 1969 *Zwierzoczekoupiór* (Bestuomospetro)¹⁸. Si tratta di una poetica, quella del fantastico, che Konwicki tende sempre a “depotenziare” contaminandola con elementi realistici. Lo scrittore, riconducendo la sua percezione del fantastico al modello romantico rappresentato da Mickiewicz, dichiara di essere, proprio come il suo predecessore, un realista: “In modo assolutamente razionale suppongo che esistano spiriti, spettri e il diavolo, o forse qualcun altro che svolge le sue funzioni. Tutti gli elementi illogici e soprannaturali della mia prosa possono essere spiegati da un punto di vista logico” (Nowicki 1990: 137). Stando alle categorie utilizzate da Todorov nel suo famoso saggio, il fantastico di Konwicki pertiene alla sfera del meraviglioso puro (Todorov 2009: 55-61): l'irrazionale o il soprannaturale fanno parte del mondo, vengono accettati con naturalezza dai personaggi, gli eventi inspiegabili non sconvolgono la loro realtà né li privano delle proprie certezze. Questa poetica viene realizzata secondo modalità tipicamente romantiche: la realtà di Bohiń è animata da oscure presenze che rimandano a una dimensione soprannaturale in costante contatto con la realtà (Dajnowski 2015).

Senza allontanarsi ulteriormente dall'oggetto di questa trattazione, vorrei mettere in evidenza come alcuni *realia* geografici abbiano una funzione particolare nella costituzione di questo universo fantastico di matrice popolare. Il primo è *rojst* (che ricorre sempre al plurale), parola di origine lituana (*raistas*)

¹⁸ Un'interessante rilettura di questo romanzo sulla base delle categorie ideate da Propp nel suo monumentale studio sulla fiaba è stata compiuta da Viviana Nosilia (2017).

che significa *palude* (è quindi un termine specifico dei *Kresy* per indicare *bagno*, *mokradło*). *Rojsty* è anche il titolo del primo romanzo di Konwicki (scritto nel 1947 e pubblicato nel 1956), a testimonianza della grande importanza che ricopre nell'universo narrativo dello scrittore. Si tratta di un termine strettamente legato alle leggende e superstizioni del luogo che vanno ricondotte al complesso retaggio di credenze dei popoli balto-slavi: si pensi a tutte le creature come topielice, rusalki e altri esseri demoniaci legati a fiumi, stagni e paludi. Con una decina di occorrenze nel romanzo, i *rojsty* risultano sempre associati con la dimensione notturna e del mistero: arrivano addirittura a prendere vita: "Ma sono le paludi che si risvegliano. Di notte si sono irrigidite ma adesso al sole tornano alla vita" (17)¹⁹. Dalle loro acque – secondo il fuciliere Ildefons – sarebbe uscito nudo all'improvviso Schickelgruber, e anche Konstanty è convinto che siano il luogo dove si rifugia questa creatura che spaventa le persone di notte e ama bruciare gli ebrei²⁰. La scelta di un traduttore che avesse, in un altro orizzonte culturale, implicazioni e associazioni paragonabili a *rojsty* era sostanzialmente impossibile; in italiano, come si è appena visto, ho optato per l'equivalente funzionale *palude*, per quanto sarebbe stato anche possibile impiegare *gora*, termine dalle interessanti associazioni letterarie (che oltretutto non mancano alla parola *palude*, si pensi all'uso che ne fa Dante nell'*Inferno*²¹). In francese viene reso con *marécages*, anche se in un'occasione la traduttrice opta per *marais*, che ne condivide l'origine etimologica (da questa parola deriva anche l'arcaica forma italiana *marese*). Considerato che i due termini sono sostanzialmente sinonimi e inclini ad assumere connotazioni figurate, il termine *marécage* identifica maggiormente uno spazio negativo e insalubre, luogo di paure irrazionali e superstizioni, come nel romanzo breve *La palude del diavolo* (1846) di George Sand, mentre *marais* indica uno spazio più addomesticato, dove la presenza dell'uomo è più visibile. Stupisce tuttavia la scelta della traduttrice di adottare due traduttori diversi per la stessa parola. Nella traduzione inglese è stato scelto e impiegato coerentemente *marsh*. Le alternative erano *swamp* e *fen*; se il primo non si distingue particolarmente da *marsh*, il secondo appare letterariamente più connotato, si pensi in particolare alle Fens (Fenland), nell'Inghilterra orientale, regione paludosa legata a diverse leggende (per esempio nel romanzo *Waterland* del 1983 di Graham Swift).

Un altro dei realia geografici che attiva forti richiami alla ritualità e alla mitologia pagana è *uroczysko*. Questo termine, che ha solo tre occorrenze nel testo, presso gli antichi slavi indicava un luogo, solitamente davanti al tempio

¹⁹ "A to rojsty budzą się. W nocy zastygły, a teraz przy słońcu przeczcchnęli się" (13).

²⁰ Schickelgruber è una creatura fantastica inventata da Konwicki. Si tratta di un criptonimo, che allude ad Adolf Hitler. Secondo le indagini di alcuni storici, Hitler era il pronipote per linea paterna di Maria Schickelgruber e di un ebreo di cognome Frankenberger. È dunque un personaggio simbolico: rappresenta il male che arriverà a distruggere il mondo dei *Kresy*, ma anche il male immanente nell'uomo.

²¹ Dante riferisce la parola *palude* ora all'Acheronte ("livida palude", *Inf.* III, v. 98) ora allo Stige (la "palude che 'l gran puzzo spira", *Inf.* IX, v. 31 e la "palude pingue", *Inf.* XI, v. 70) definendo quest'ultimo anche "morta gora" (*Inf.* VIII, 31). Tuttavia quest'ultima è una licenza poetica, in quanto gora è un canale che serve a portare acqua al mulino (lo Stige è una gora morta nel senso di 'stagnante', 'ferma').

o nascosto nel folto, destinato alle assemblee e al culto degli idoli (Boryś: 670). Oggi, nel linguaggio comune, designa un posto deserto e sperduto oppure un terreno boschivo, separato da altri per i suoi limiti naturali, solitamente identificato da un toponimo. L'originaria funzione sacrale e magica di questi luoghi si conserva nella radice della parola: *urok* che va ricondotta al paleoslavo **u-rekti* 'stabilire, definire, determinare', ma anche "nuocere attraverso le parole, pronunciare una formula magica, gettare incantesimi" (Boryś: 670). Konwicki intende *uroczysko* nel senso di luogo deserto, di *pustkowie*, ma è evidente che questo termine conserva delle associazioni con il magico e il misterioso che in traduzione andavano prese in considerazione. Si è cercato di farlo in traduzione italiana ricorrendo al traduttore *selva oscura*, al fine di attivare – attraverso il sintagma del famoso passo dantesco – un'immediata associazione con un luogo misterioso, dove il naturale incontra il soprannaturale, l'immanente il trascendente: "Di tanto in tanto una betulla faceva mostra di sé, bianca come carta, dolorosamente contorta, come se cercasse di salvarsi spasmodicamente in quella selva oscura che terminava poi con il Monte degli Insorti" (109)²². Questa scelta può essere indicata come una sostituzione interculturale, ovvero una tecnica addomesticante finalizzata a riprodurre nella cultura di arrivo gli effetti che un dato elemento ha nella cultura di partenza. Un procedimento i cui rischi vanno valutati caso per caso, dalla perdita del colorito locale, come segnalano Vlahov e Florin (1986: 101 cit. da Osimo 2008: 64), oppure una eccessiva naturalizzazione dovuta all'impiego di culturemi estranei a universi fantastici coerentemente concepiti (Amenta 2020). Il traduttore inglese adotta per *uroczysko* ora l'equivalente descrittivo *sacred grove*, dunque 'boschetto sacro', scelta che potrebbe anche essere stata condizionata dalla presenza di una *kopiec* in memoria degli insorti della rivoluzione del 1863, ora – nel caso delle due occorrenze al plurale – *enchanted groves* (boschetti incantati) e *secret spots* (posti segreti/misteriosi). Maryla Laurent utilizza rispettivamente *bois sacré* (bosco sacro), *terres éloignées* (terre remote), *endroits sauvages* (luoghi selvaggi). Tutte opzioni valide, se considerate singolarmente: il loro limite risiede piuttosto nella non consequenzialità della scelta traduttiva, ovvero nella mancata individuazione di un solo traduttore che veicoli l'idea di sacralità, misteriosità, inaccessibilità di cui ancora si carica il termine *uroczysko*.

Un oggetto che conservava ai tempi della giovinezza dell'autore una precisa funzione sacra era la *gromnica*, la candela benedetta che veniva accesa dai cattolici vicino ai moribondi e che si credeva avesse il potere di stornare i fulmini dalle case (nel romanzo il fabbro Antoni Sieniuc fa il segno di croce con la candela accesa verso le finestre della casa durante una tempesta)²³. Poiché la sua funzione e il legame con la religiosità popolare si evince dal contesto, in

²² "Od czasu do czasu pokazywała się brzoza, biała jak papier, powykręcana boleśnie, szukająca ratunku na wszystkie strony tego uroczyska, co się kończyło potem Powstańczą Górą" (82).

²³ Questa credenza rimandava al culto del dio slavo pagano Perun (detto Gromowładny) e alla festa preprimaverile *gromnica* a lui dedicata e di cui si conserva ancora memoria nel nome polacco della festività che l'ha sostituita nel calendario liturgico cattolico (la Presentazione di Gesù al Tempio, di cui si è già parlato in questo articolo, nota anche come Candelora, in polacco Święto Matki Bożej Gromnicznej oppure Ofiarowanie Pańskie, che si celebra il 2 febbraio). Cfr. Witkowski 1965 e Strzelczyk 2007.

italiano è stato scelto l'equivalente descrittivo *candela benedetta*, in francese l'equivalente funzionale *cierge* (cero), mentre il traduttore inglese opta per una glossa esplicativa quasi enciclopedica sostituendo *gromnica* con "a candle consecrated on Candelmas Day to be used during storms and at the bedside of the dying" (135). Una violazione francamente eccessiva del testo, che un lettore attento può facilmente riconoscere come un intervento arbitrario del traduttore.

L'ultimo esempio sulla possibile resa dei realia nelle traduzioni di *Bohiń* riguarda *Gwiazda zaranna*, termine che ha nel romanzo una sola occorrenza; si tratta di un termine non certo specifico della realtà dei *Kresy*, ma dotato di una forte carica popolare religiosa (appare già nella Bibbia e nella tradizione cristiana identifica Maria di Nazareth) oltre che letteraria (si pensi alla famosa raccolta di racconti di Maria Dąbrowska e a tutte le sue occorrenze nella poesia polacca). Tra le varie possibilità a disposizione in lingua italiana (Lucifero, Venere, Stella della sera, Stella del mattino, Vespero), la scelta migliore cadeva sostanzialmente tra *Stella del mattino* e *Stella Diana*. Mentre in traduzione inglese (*morning star*) e francese (*étoile du matin*), si è scelto di utilizzare il traduce impiegato nella Bibbia e nei Vangeli, in italiano si è cercato ancora una volta di adottare una sostituzione interculturale, nella speranza di attivare nel lettore associazioni con il grande impiego che la Stella Diana ha avuto nella poesia italiana, a partire dalle liriche degli stilnovisti (e dal famoso sonetto "Vedut'ho la lucente stella diana" di Guido Guinizzelli). Una scelta tanto più giustificata dal momento che *Bohiń* è anche un romanzo sulla donna, non solo su tutte le implicazioni che l'essere donna aveva all'epoca e nel contesto in cui visse di Helena Konwicka, ma sul senso profondo del femminile.

5. Conclusioni

In ogni traduzione – come insegna Paul Ricoeur – esiste sempre un inderogabile margine di intraducibilità e possono essere quantificati i termini di una perdita²⁴; ciò è tanto più inevitabile quando a essere tradotto è un romanzo come *Bohiń*, così fortemente connotato da un punto di vista linguistico e culturale. In tutte e tre le traduzioni si è persa la parlata *kresowa*, che – come si è detto – era una varietà diastratica usata soprattutto da persone di bassa estrazione sociale. Il suo carattere straniante rispetto al polacco standard viene segnalato o direttamente dal narratore²⁵, oppure tramite il commento di uno dei personaggi²⁶. Tuttavia, il più delle volte, Konwicki lascia che sia il lettore a gustare da

²⁴ Non c'è guadagno senza perdita, scrive lo studioso, ed è dovere del traduttore saper rinunciare all'ideale della traduzione perfetta per trovare la felicità nel concetto di "ospitalità linguistica" e "ricevere presso di sé la parola dello straniero" (Ricoeur 2008: 55-57).

²⁵ Per esempio: "a to 'praudu każe' to było jęgo białoruskie porzekadło" (23), purtroppo neutralizzato in traduzione: "'È vero', disse di nuovo il vecchio parroco in bielorusso, come era solito fare" (31).

²⁶ "U nas nie ma pośpiechu. Pośpiejem, jak mówi Konstancy" (26), dice Helena. In traduzione italiana questo passo è stato reso così: "Da noi non c'è fretta, o non c'è prescia come dice Konstancy" (35).

solo tutte le sfumature espressive della parlata²⁷. I traduttori hanno affrontato il problema in modo analogo, ovvero segnalando – dietro al narratore o aggiungendo un commento – l'impiego di una forma o espressione che si discosta dal polacco standard (la traduttrice francese, come si è visto, arriva a inserire delle note linguistiche). Nessuno dei traduttori ha optato per una resa attraverso varianti dialettali della propria lingua, in quanto ciò avrebbe causato un conflitto tra connotazioni culturali e realtà linguistiche del tutto estranee tra loro. Tuttavia la parlata della servitù poteva essere "resa" cercando delle soluzioni nelle varietà diastratiche, puntando su una lingua semanticamente più povera, magari sgrammaticata, impiegando forme familiari e colloquiali, al fine di recuperare almeno parte di quelle valenze che il polacco dei *Kresy* ha nell'originale. Si poteva dunque puntare su alcune strategie funzionaliste suggerite da alcuni studiosi nella resa degli elementi dialettali. Dušan Slobodnik parla a questo proposito di *omologia della funzionalità*²⁸, ovvero di una sorta di trasferimento delle funzioni del dialetto alla lingua parlata. Una tecnica che richiama i principi della teoria funzionalista dello *skopos* di Hans Josef Vermeer, secondo la quale il *traslatum* (testo d'arrivo) è determinato dallo scopo e dagli effetti che il traduttore vuole ottenere nella resa del testo di partenza (Reiss 2013). Come si evince dagli esempi riportati nelle note 26 e 27 è quello che si è cercato di fare in traduzione italiana. Anche Richard Lourie e Maryla Laurent hanno optato, quando a parlare sono Konstanty o Emilka, per un abbassamento di registro verso varietà diastratiche (che risulta più accentuato in francese e meno in inglese).

In una prospettiva che presuppone un rapporto dialettico tra i due fondamentali approcci proposti da Lawrence Venuti, i traduttori hanno valutato caso per caso, in maniera più o meno coerente, quale fosse la tecnica più adatta a risolvere un dato problema traduttivo. Richard Lourie, in piena sintonia con la tradizione anglosassone – come spiega Venuti – tende ad addomesticare e a rendere invisibili i suoi interventi (come evidenzia il fatto che non ricorra neppure una volta alla nota a piè di pagina). La traduzione francese di Maryla Laurent tradisce un atteggiamento estraniante e pedagogico (il suo lavoro si apre con una breve introduzione dove spiega la genesi e il carattere del libro, i realia storici, il messaggio ideologico dell'autore). Nella mia versione di *Bohiń*, barcamenandomi tra "addomesticazione" e "estraniamento" senza sposare ad ogni costo solo una di queste strategie, ho cercato di impiegare in maniera coerente le tecniche adottate. Se in alcuni punti ho deciso di "svelare" la mia presenza, ho cercato di farlo nel rispetto del carattere, eminentemente artistico, del testo e dei presupposti ideologici del suo autore.

²⁷ "Wszystko zrobilim. Dziewki spać poszły. A ja na powietrzu postoję. Cały dzień przy piecu i przy piecu" (60), (Abbiamo fatto tutto. Le ragazze sono coricate. E io me ne sto un po' a prendere aria. Tutto il santo giorno attaccata alla stufa, 80).

²⁸ Cfr. Slobodnik 1970: 139-143 e in particolare p. 139. Anche Newmark – che sconsiglia sempre di tradurre un dialetto con un dialetto – propone di individuare la funzione svolta dal dialetto nel testo fonte e di riprodurla (Newmark 1988a: 159).

Bibliografia

Letteratura primaria

- Konwicki T. (1990), *Bohin Manor*, trad. ing. R. Lourie, Farrar Straus and Giroux, New York.
- Konwicki T. (1990), *Bohini, un manoir en Lituanie*, trad. fr. M. Laurent, Robert Laffont, Paris.
- Konwicki T. (2010⁶), *Bohiń*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2010.
- Konwicki T. (2019), *Bohiń*, trad. it. D. Prola, Parlesia Editore, Maddaloni.

Letteratura secondaria

- Amenta A. (2020), *O tłumaczeniu literatury fantasy na podstawie włoskiego przekładu cyklu wiedźmińskiego Andrzeja Sapkowskiego*, "Przekładaniec", 40 (in corso di stampa).
- Baker M. (1992), *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, London-New York.
- Bartoszewicz M. (2001), *Eliasz Szyra jako literackie upostaciowanie "numinosum": jeszcze jedna warstwa treściowa "Bohini" Tadeusza Konwickiego*, "Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi", 6: 65-76.
- Bergman E. et al. (2013), *Sztuka świata. Słownik terminów L-Ż*, vol. 18, Wydawnictwo Arkady, Warszawa.
- Boryś W. (2005), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Dajnowski M. (2015), *Topografia upiorna miejsc autobiograficznych albo có straszy w swincjanskim pawieci?*, in: Konończuk E., Sidoruk E. (a cura di), *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok: 131-155.
- Dubicka B. (1986), *Niektóre odrębności słowotwórcze polszczyzny wileńskiej*, "Studia nad Polszczyzną Kresową", vol. 1, Ossolineum, Wrocław: 71-79.
- Eco U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano.
- Feullet M. (2006), *Lessico dei simboli cristiani*, Arkeios, Roma.
- Florin S. (1993), *Realia in translation*, in: Zlateva P. (a cura di), *Translation as Social Action*, Routledge, London-New York: 122-128.
- Góralski Z. (1998), *Urzędy i godności w dawnej Polsce*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Grabowska M. (2006), *Romans Żyda i panny z dworu. O formułach adresatywnych w powieści Bohiń i jej francuskim przekładzie*, in: Skibińska E. (a cura di), *Konwicki i tłumacze*, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask 2006: 311-323.
- Grek-Pabisowa I. (1992), *Język polski na kresach północno-wschodnich. Legendy a rzeczywistość*, in: *Z polskich studiów slawistycznych*, seria VIII, Wydawnictwo Energeia, Warszawa: 55-62.
- Grek-Pabisowa I., Maryniakowa I. (1993), *Język kresowy w świadomości Polaków*, in: Handke K. (a cura di), *Region, regionalizm, pojęcia i rzeczywistość*, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa: 161-172.

- Grek-Pabisowa I., Maryniakowa I. (1997), *Związki języka litewskiego z gwarami polskimi i rosyjskimi*, in: Zieniukowa J. (a cura di), *Obraz językowy słowiańskiego Pomorza i Łużyc. Pogranicza i kontakty językowe*, Polska Akademia Nauk, Warszawa: 375-381.
- Hejwowski K. (2006), *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Jarzębski J. (1992), *Exodus (ewolucja obrazu kresów po wojnie)*, in: Id., *W Polsce czyli wszędzie*, PWN, Warszawa: 129-147.
- Kasperski E. (1996), *Kresy, pogranicza i mity. O metodologii badań nad literaturą kresową*, in: Kasperski E., Czapplejowicz E. (a cura di), *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza*, DiG, Warszawa.
- Kurzowa Z. (1975), *Stylizacja językowa w "Senniku współczesnym" Tadeusza Konwickiego*, "Prace Filologiczne", 25: 491-498.
- Kurzowa Z. (1993), *Język polski Wileńszczyzny i kresów północno-wschodnich XVI-XX w.*, PWN, Warszawa-Kraków.
- Masłowski M. (1991), *Tadeusz Konwicki ou le mythe du Juif errant*, "Revue des Études Slaves", 63-2: 547-559.
- Mędelska J. (1993), *Język polski na Litwie w dziewiątym dziesięcioleciu XX wieku*, Wydawnictwo Uczelniane WSP, Bydgoszcz.
- Mędelska J. (1995), *Z badań nad północnokresowym dialektem kulturalnym w dziewiątym dziesięcioleciu XX w.*, "Studia Filologiczne", 38: 211-231.
- Newmar P. (1988a), *Approaches to Translation*, Prentice Hall, London.
- Newmark P. (1988b), *La traduzione: problemi e metodi*, Bompiani, Milano.
- Nord C. (1997), *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester.
- Nosilia V. (2017), *Il gioco con la convenzione della fiaba e della letteratura per l'infanzia in "Zwierzoczkoupiór" di Tadeusz Konwicki*, "pl.it. / rassegna italiana di argomenti polacchi", 8, 114-128.
- Nowicki S. [Bereś S.] (1990), *Pół wieku czyścica: rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Oficyna Wydawnicza Interim, Warszawa.
- Osimo B. (2008), *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano.
- Prola D. (2017), *Lo spazio mitico come fondamento dell'identità nazionale. I Kresy nella letteratura polacca*, in: Geat M. (a cura di), *Il pensiero letterario come fondamento di una testa ben fatta*, Roma Tre Press, Roma: 49-64.
- Regier J. (1998), *Język polski na Białorusi, Litwie i Ukrainie. Problemy kontaktów językowych i ich opisu*, in: Siatkowski J. (a cura di), *Z polskich studiów slawistycznych*, Energeia, Warszawa: 241-247.
- Reiss K., Vermeer H. J. (a cura di) (2013), *Towards a General Theory of Translational Action. Skopos Theory Explained*, Routledge, New York.
- Ricoeur P. (2008), *Tradurre l'intraducibile*, a cura di M. Oliva, Urbaniana University Press, Città del Vaticano.
- Rieger J. (2014) (a cura di), *Słownictwo polszczyzny gwarowej na Brastawszczyźnie*, Wydawnictwo naukowe Sub Lupa, Warszawa.
- Salmon L. (2014), *Dostoevskij in italiano: il progetto, la ri-scrittura, la nota del traduttore*, "Kwartalnik Neofilologiczny", LXI, 2: 287-305.

- Sawaniewska-Moch Z. (1981), *Dialektyzacja kresowa w "Dziurze w niebie" Tadeusza Konwickiego*, "Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu za rok 1979", 33: 86-90.
- Slobodnik D. (1970), *Remarques sur la traduction des dialectes*, in: Holmes J. et al. (a cura di), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, The Hague, Mouton: 139-143.
- Strzelczyk J. (2007), *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Wydawnictwo Rebis, Poznań.
- Taylor-Terlecka N. (2018), *The Lithuanian landscape tradition in the novels of Tadeusz Konwicki*, Wydawnictwo Prymat, Białystok.
- Todorov T. (2009), *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano.
- Turska H. (1982), *O powstaniu polskich obszarów językowych na Wileńszczyźnie*, "Studia nad Polszczyzną Kresową", vol. 1, Ossolineum, Wrocław: 19- 121.
- Venuti L. (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London-New York.
- Vinay J.-P., Darbelnet J. (1958), *Stylistique comparee du francais et de l'anglais*, Didier, Paris-Beauchemin, Montréal.
- Vlahov S., Florin S. (1969), *Neperovodimoe v perevode. Realii*, in: "Masterstvo perevoda", 6: 432-456.
- Vlahov S., Florin S. (1980), *Neperovodimoe v perevode*, Vysšaja škola, Moskva.
- Witkowski C. (1965), *Polskie obrzędy i zwyczaje ludowe*, Wydawnictwo Muzeum Etnograficzne w Krakowie, Kraków.
- Żyńis B. (2000), *O poszukiwaniu początku "Wielkiego końca" w "Bohini" Tadeusza Konwickiego*, "Słupskie Prace Humanistyczne", 19: 173-200.

La rusalka è un'ondina?

Sulla traduzione italiana dei nomi delle creature fantastiche in Andrzej Sapkowski

Abstract

Is the rusalka an undine? On the Italian translation of the names of fantastic creatures in Andrzej Sapkowski's works. The paper aims at analysing the techniques used in the rendition of the names of supernatural, mythological, and fantastic creatures in the Italian translation of *The Witcher* saga by Andrzej Sapkowski. After presenting the role played by different classes of names in the creation of an imaginary world based on intertextual procedures, the author identifies eight recurring techniques: borrowing, calque, recognised translation, generalisation, normalisation, lexical recreation, substitution, and omission. The paper shows that though the translation of Sapkowski's series combines a foreignising and domesticating approach, naturalisation prevails in the rendition of Slavic elements, supplying the reader with a more "international" setting derived from a wide use of replacements and hypernyms.

Keywords

Andrzej Sapkowski, *The Witcher*, Cultural-specific Items, Translation Techniques, Translation Strategies



1. Introduzione

Il ciclo narrativo incentrato sulle imprese di Geralt di Rivia, l'“antieroe nel ruolo di eroe” (Markocki 2016) creato da Andrzej Sapkowski, è divenuto in pochi anni un fenomeno di culto che ha trasformato la fantasy polacca da genere di nicchia in letteratura *mainstream* (cfr. Kaczor 2017). Iniziato con una serie di racconti autoconclusivi usciti nella seconda metà degli anni Ottanta sulla rivista “Fantastyka” e in seguito riuniti in volume (*Miecz przeznaczenia*, 1992; *Ostatnie życzenie*, 1993), il ciclo si caratterizza per il carattere antifiabesco, demitizzante e intertestuale. Sapkowski introduce nella cultura di massa temi quali il razzismo, l'ecologismo, l'eugenetica, la paura del diverso, il dilemma morale (Cieśliński 2015; Solarewicz 2016; Błaszowska, Jakubiak 2015), decostruendo convenzioni letterarie e reinventando motivi tratti dalle fiabe e dal folclore in un'ottica di “riciclaggio culturale” (Kaczor 2006). In seguito l'autore abbandona il racconto, forma privilegiata di espressione della fantasy polacca nella sua prima decade di esistenza (Tkacz 2012: 30) in favore di una narrazione orizzontale sviluppata in cinque romanzi che costituiscono il corpo centrale del ciclo (*Krew elfów*, 1994; *Czas pogardy*, 1994; *Chrzest ognia*, 1996; *Wieża Jaskółki*, 1997; *Pani Jeziora*, 1999). A oltre una decina di anni dalla sua conclusione, l'autore ritorna sull'argomento con un *midquel*, opera in cui narra di eventi collocabili cronologicamente al tempo delle prime avventure del suo eroe (*Sezon burz*, 2013). Attualmente, il ciclo è composto dunque da due raccolte di racconti che introducono, in forma frammentaria ma già definita, storie e personaggi, da cinque romanzi in cui una trama consequenziale acquista più ampio respiro e da un romanzo ispirato alle atmosfere dei primi racconti, ma l'autore non esclude di scrivere ancora un *prequel* o un *sidequel* (Sapkowski 2018).

Oltre che un fenomeno letterario di massa, quello di Sapkowski costituisce anche il “primo supersistema polacco di divertimento” (Wątaszewski 2013). Secondo Kinder (1991: 122-123) un supersistema è:

a network of intertextuality constructed around a figure or group of figures from pop culture who are either fictional [...] or real [...]. In order to be a supersystem, the network must cut across several modes of image production; must appeal to diverse generations, classes, and ethnic subcultures, who in turn are targeted with diverse strategies; must foster “collectability” through a proliferation of related products; and must undergo a sudden increase in commodification, the success of which reflexively becomes a “media event” that dramatically accelerates the growth curve of the system's commercial success.

Questo “supersistema sapkowskiano” trae origine dalle opere letterarie e la rete transmediale prende avvio con una serie di fumetti pubblicati

quando la scrittura del ciclo è ancora in corso¹. In seguito si amplia grazie a un adattamento cinematografico (2001), un serial televisivo (2002), un gioco di ruolo (2001) e un gioco di carte (2007) di produzione polacca². Il successo internazionale arriva con una serie di videogiochi prodotti dalla CD Projekt e lanciati in contemporanea sul mercato mondiale (2007, 2011 e 2015)³. La rete continua tuttora a espandersi sia sul piano ufficiale (un gioco di carte online uscito nel 2018, un serial televisivo di produzione Netflix nel 2019), sia su quello non ufficiale, con *fanfiction* e un apparato paratestuale costituito da glossari, enciclopedie e mappe create dagli utenti in forma soprattutto digitale e plasmate sul modello wikipediano, quasi sempre in versione multilingue⁴.

L'esistenza di questo supersistema ha inciso anche sulla diffusione e la traduzione dell'opera letteraria all'estero. Benché in alcuni paesi, come Russia o Repubblica Ceca, il ciclo sapkowskiiano abbia iniziato a essere pubblicato sin dagli anni Novanta, a stimolare l'interesse della maggior parte degli editori stranieri è stato soprattutto il successo del videogioco ispirato alla saga, lanciato sul mercato internazionale con il marchionimo *The Witcher*, del quale sono state vendute finora oltre 40 milioni di copie. La traduzione italiana del ciclo letterario, eseguita da Raffaella Belletti per la casa editrice Nord, è stata pubblicata con cadenza annuale negli anni 2010-2016. Su esplicita richiesta dell'autore, le traduzioni straniere non dovevano ricalcare le soluzioni attuate nel gioco, che tuttavia non potevano essere neppure completamente ignorate, dal momento che i luoghi e i personaggi della storia erano ormai entrati nell'immaginario collettivo dei videogiocatori. Lo confermano sia la traduttrice italiana, che in un'intervista ha dichiarato di aver stilato un elenco dei nomi originali, della loro resa nel gioco e delle proprie proposte, reputando tale confronto molto proficuo (Belletti 2015), sia l'editore che, in una nota ai lettori posta in apertura di ogni volume del ciclo, afferma:

Su richiesta di Andrzej Sapkowski, questo libro è stato tradotto dal polacco, senza l'"intermediazione" di altre lingue. È stata una richiesta rivolta dall'autore a tutti i suoi editori stranieri e da tutti accolta; ovviamente, pure la Casa Editrice Nord è stata ben felice di recepirlo, consapevole di quanto siano importanti le scelte stilistiche e formali di un autore. Per questo motivo, i lettori

¹ Si tratta dei fascicoli *Droga bez powrotu*, "Komiks", 8 (26), 1993; *Geralt*, "Komiks", 9 (27), 1993; *Mniejsze zło*, "Komiks", 10 (28), 1993; *Ostatnie życzenie*, "Komiks", 2 (30), 1994; *Granica możliwości*, "Komiks", 1 (31), 1995; *Zdrada*, "Komiks", 2 (32), 1995. I fumetti sono stati ristampati in due volumi nel 2001 e in un volume unico nel 2015. La sceneggiatura è di Andrzej Sapkowski e Maciej Parowski, i disegni di Bogusław Polch.

² *Wiedźmin*, lungometraggio per la regia di Marek Brodzki, 2001; *Wiedźmin*, serial televisivo in 13 puntate per la regia di Marek Brodzki, trasmesso dalla TVP2 nell'autunno 2002; *Wiedźmin: Przygodowa gra karciana*, 2007; *Wiedźmin: Gra wyobraźni według Andrzeja Sapkowskiego*, 2001

³ *Wiedźmin*, 2007; *Wiedźmin 2: Zabójcy królów*, 2011; *Wiedźmin 3: Dziki Gon*, 2015.

⁴ Cfr ad esempio <<https://wiedzmin.fandom.com>>, <<https://wiedzmin.gamepedia.com>> [ultimo accesso: 12.09.2019].

appassionati di *The Witcher*, la serie di videogiochi ispirata ai romanzi di Andrzej Sapkowski, potranno trovare alcune differenze nei nomi dei luoghi e dei personaggi, qui resi appunto con la maggiore fedeltà possibile ai nomi originali.

L'editore era dunque consapevole che i principali lettori dei libri di Sapkowski sarebbero stati i videogiocatori ormai avvezzi alla nomenclatura e alla terminologia impiegate in *The Witcher*, che si sarebbero potuti sentire disorientati o irritati dalle modifiche introdotte nella traduzione italiana della saga. Le modifiche non riguardano infatti solo elementi accessori dell'universo sapkowskiano, ma antroponomi e toponimi centrali nell'economia della storia, a partire dal nome del protagonista e dal suo compagno di avventure⁵. Un'analisi preliminare della versione italiana dei due prodotti mostra come il tentativo di distaccarsi dalle soluzioni attuate nella localizzazione del videogioco, fortemente estranianti e contraddistinte da un ampio uso della terminologia inglese, ha portato all'adozione di una strategia più addomesticante nella traduzione del ciclo narrativo⁶. Su tale scelta hanno influito probabilmente anche altri motivi, come la scarsa considerazione della quale gode la fantasy in Italia, ritenuta comunemente un genere basso, commerciale e massificato, il frequente accostamento alla letteratura per ragazzi e le pratiche editoriali diffuse in Italia⁷, tutti fattori che tendono a orientare la traduzione verso le presunte esigenze del lettore di arrivo⁸.

Nella versione italiana delle opere di Sapkowski la propensione a eliminare l'alterità insita nell'originale per garantire maggiore intellegibilità al testo di arrivo affiora soprattutto sul piano sintattico e prosodico, dove l'appianamento stilistico, la rinuncia all'arcaizzazione e l'attualizzazione del lessico costituiscono la norma, come nella resa del seguente periodo, riprodotto a titolo puramente esemplificativo di una strategia generalizzata:

⁵ Rispettivamente *Witcher* e *Dandelion* nei videogiochi, *Strigo* e *Ranuncolo* nel ciclo letterario, cui corrispondono, in polacco, i nomi *Wiedźmin* e *Jaskier*.

⁶ Il confronto tra i due prodotti, uno trasposto dal polacco da un'unica traduttrice, l'altro localizzato dall'inglese da una squadra di due traduttori e un correttore, riguarda necessariamente solo una parte dei nomi delle creature fantastiche, perché nel gioco non sono state inserite tutte le creature presenti nei romanzi e per di più ne sono state introdotte di nuove.

⁷ Cavagnoli (2012: 86) afferma: "Buona parte dell'editoria italiana privilegia strategie traduttive addomesticanti e il più delle volte sceglie di andare incontro al lettore sottoponendogli testi tradotti all'insegna di una facile leggibilità, in cui si privilegia una sintassi piana e una prosodia armoniosa, e in cui lo scarto, la deviazione dalla norma e da un tracciato prestabilito, viene sistematicamente ignorato. La cosa più importante è la fruizione immediata del testo da parte del lettore. Pertanto chi traduce è incoraggiato a evitare le ambiguità semantiche a favore di un uso corrente della lingua, a esplicitare e chiarire indipendentemente dalle caratteristiche del testo originario [...]".

⁸ In assenza di studi sull'argomento in Italia, tali esigenze non possono che essere ipotetiche e molto probabilmente non corrispondono alle reali preferenze dei lettori: le ricerche condotte in Polonia da Dorota Gutfeld mostrano infatti che i lettori polacchi di fantasy preferiscono di gran lunga un approccio orientato al testo di partenza e ritengono le traduzioni addomesticanti una scelta paternalistica, inefficace e ingiustificata (cfr. Gutfeld 2012; Gutfeld *et al.* 2013).

Wieśniacy czosnek w wielkiej obfitości pojedli, a ku większej pewności wieńce sobie czosnkowe na szyjach pozawieszali. Niektórzy, osobliwie niewiasty, całe główki czosnku pozatykali sobie, gdzie jeno mogli. Całe sioto czosnkiem śmierdzało horrendum, dumali tedy kmiecie, że w bezpieczności są i że nic im upir uczynić nie zdoła (Sapkowski 1996: 140)

Gli abitanti del villaggio mangiarono aglio in gran quantità, e per maggior sicurezza se ne appesero al collo delle ghirlande. Alcuni, soprattutto le donne, si ficcarono teste d'aglio intere ovunque fosse possibile. Dal villaggio emanava una terribile puzza, perciò i contadini credevano di essere al sicuro, convinti che il vurdalak non avrebbe potuto fare loro del male (Sapkowski 2014: 197).

Come mostra l'esempio precedente, il ricorso a tecniche estranianti (visibile nella resa di *upir* col russismo *vurdalak*) non è comunque assente e si esprime nella resa di alcuni elementi culturali, termini che designano realtà esclusive della cultura di partenza e privi di equivalenti riconosciuti in quella di arrivo, dagli specialisti definiti *realia* (Vlahov, Florin 1980), *culturemi* (Nord 1991) o *elementi culturospecifici* (Kwieciński 2001). Una delle categorie di elementi culturali che svolgono un ruolo centrale nella fantasy è rappresentata dalle creature fantastiche, soprannaturali, immaginarie e mitologiche che possono costituire classi di personaggi narratologicamente rilevanti (protagonisti, antagonisti) e contribuire efficacemente alla caratterizzazione di universi narrativi spesso autonomi e autoreferenziali rispetto al mondo reale, come quello creato da Sapkowski. La traduzione dei loro nomi incide dunque sulla percezione di tali universi da parte del lettore di arrivo, sulla comprensione degli eventi narrati, sulla coesione interna alla trama, sulla corretta decifrazione di fenomeni e manifestazioni del reale. Se sono coinvolte creature ispirate dalla mitologia e dal folclore, ma anche dalla letteratura, dal cinema o dalla televisione, possono entrare in gioco rimandi intertestuali e stratificazioni semantiche intervenute nel tempo. Se invece sono il prodotto della fantasia dell'autore, le uniche informazioni atte a caratterizzarle sono la trasparenza semantica del neologismo e le descrizioni fornite nel testo, talvolta insufficienti a una precisa o univoca identificazione del referente (cfr. Gutfeld 2012: 64-65).

2. La traduzione dei nomi

Come nel caso di altri elementi culturospecifici, anche la traduzione dei nomi delle creature fantastiche può essere affrontata con ciascuna delle diverse tecniche comunemente impiegate, dal prestito non adattato alla sostituzione interculturale, dal calco morfologico all'omissione, con risultati che spaziano dalla piena intellegibilità al fraintendimento e alla mancata decifrazione del referente, con frequenti slittamenti e scarti semantici che, in diversa forma e in diverso grado, possono incidere sulla corretta comprensione del testo di arrivo.

Nel ciclo sapkowskiano sono presenti oltre cento nomi che designano creature in qualche modo fantastiche e che possono essere suddivise in umanoidi (*krasnuludek* 'nano', *elf* 'elfo', *niziotek* 'mezzuomo') e non umanoidi (*bazyliszek* 'basilisco', *widłogon*, da *widły* 'forca' + *ogon* 'coda', *liścionos* da

liść 'foglia' + *nos* 'naso'), benché il confine tra umano e non umano, mostro e animale, creatura e nume sia spesso labile. Gran parte delle creature è di provenienza greco-romana (*syrena* 'sirena', *tryton* 'tritone', *driada* 'driade'), polacca e in genere slava (*leszy* da *las* 'bosco', *mamuna* da *mamić* 'illudere, ingannare', *utopiec* da *utopić* 'affogare') o di altra origine, soprattutto germanica, araba, celtica (*chobotłd* 'coboldo', *dżinn* 'jinn'). Accanto a figure mutate da tradizioni mitologiche, l'autore ne introduce altre di sua invenzione. I neologismi autoriali sono sia di tipo semantico, con l'attribuzione di nuovi significati a nomi esistenti, tratti soprattutto dal mondo animale e vegetale (*żyrytwa* 'ilyocoris', *przeraza* 'chimera', *narzępik* 'hippobosca'), sia morfologico, con formazioni neologiche combinatorie (*smokożółw* da *smok* 'drago' + *żółw* 'tartaruga', *okogłów* da *oko* 'occhio' + *głowa* 'testa') o derivative, ottenute principalmente tramite suffissazione (*błądak* da *błądzić* 'errare', *mglak* da *mgła* 'nebbia', *mieniak* da *mienić się* 'cambiare colore')⁹. Certe figure possono assurgere al ruolo di personaggi principali, altre sono nominate solo di sfuggita e hanno un peso marginale nell'universo narrativo.

Nella versione italiana del ciclo sapkowskiano la scelta delle tecniche traduttive non appare legata alla categoria ontologica di pertinenza (umanoide o non umanoide) o al numero di occorrenze nel testo (personaggi ricorrenti o figure fugacemente accennate), ma è chiaramente legata ad aspetti formali e culturali, benché questo non avvenga in maniera uniforme. Di seguito verranno analizzate le tecniche usate nella traduzione di tali nomi a partire da quelle che rientrano in una strategia estraniante per finire con quelle comprese in un approccio addomesticante, dunque dal grado maggiore di conservazione dell'alterità del testo di partenza al grado maggiore di adattamento alla lingua e alla cultura di arrivo. A tale scopo ci serviremo principalmente degli studi e delle tassonomie proposte da Vinay, Darbelnet (1958), Baker (1996, 2018³), Ivir (1987), Newmark (1988, 1993), Hejwowski (2004), Fernandes (2006), Diaz Cintas, Remael (2007).

3. Prestito o transfer diretto

La principale tecnica estraniante è costituita dal transfer diretto o prestito integrale, che consiste nella riproduzione inalterata del termine originale nel testo di arrivo (Vinay, Darbelnet 1958: 46; Ivir 1987: 37; Fernandes 2006: 51). Hejwowski (2004: 77) chiama tale procedura *riproduzione senza spiegazioni* e afferma che "a volte può essere una tecnica rischiosa. Se non abbiamo la certezza che l'elemento importato venga riconosciuto dal destinatario della traduzione e se il contesto non lo chiarisce, allora è meglio optare per un'altra tecnica, perché la riproduzione senza spiegazioni costringe il lettore a indovinare il senso dell'espressione usata o gli impone di rinunciare a interpretarlo". A questa tecnica sono sottoposti nomi di creature tratte dal folclore slavo

⁹ Sulle tipologie e le funzioni dei neologismi nelle opere di Sapkowski cfr. Szelewski 2003; Salich 2018.

(*borowik* da *bór* 'foresta', *mamuna*), termini provenienti da altre lingue e culture (*alp*, *barbegazi*, *kraken*, *skoffin*) o forme deliberatamente alterate dall'autore di termini esistenti (come *beann'shie*, da *banshee*, spirito femminile del folclore irlandese). Il transfer diretto può creare problemi di comprensione quando il termine in questione è un neologismo nella lingua di partenza ma non in quella di arrivo, dove designa tutt'altro referente (*mula*, *mora*), ragion per cui è lecito valutare l'opportunità di evitare l'omonimia apportando modifiche grafico-fonetiche o persino sostituendo il termine¹⁰.

Talvolta il nome può subire modifiche grafico-fonetiche anche per facilitarne la pronuncia o la lettura da parte del lettore di arrivo, mentre nella versione italiana nel ciclo sapkowskiano è del tutto assente il ricorso a espedienti paragrafematici, come l'uso del corsivo o delle virgolette, usati talvolta in traduzione per segnalare l'"alterità" del termine e la sua distanza culturale (cfr. Gutfeld 2012: 98). L'adattamento grafico-fonetico consiste soprattutto nell'eliminazione dei diacritici polacchi, come in *bobółak* > *bobolak*, *burdatałak* > *burdalak*, e raramente nell'italianizzazione del nome, ad esempio tramite suffissazione, come in *oszluzg* > *oszluzgo*, che tuttavia non rende il termine semanticamente più trasparente, ma solo meno esotico. Altri adattamenti paiono funzionali a chiarire l'allusione intertestuale o il rimando culturale insito nel neologismo; la traduzione *rumpelsztuc* > *rumpelstitz* serve a esplicitare il richiamo alla figura della fiaba dei fratelli Grimm Rumpelstiltskin (in polacco *Rumpelszyk*), nota tuttavia in italiano col nome di Tremotino. Spesso non è chiaro il criterio o la funzione di un adattamento: il russismo *wodjanoj*, che nel testo di partenza designa una creatura acquatica del folclore slavo equivalente al polacco *wodnik* (da *woda* 'acqua' + suffisso maschile dei *nomina agentis -nik*, cfr. anche Strzelczyk 1998: 236, Podgórcy 2016: 516-517), è reso in traduzione con *vodianoj*, termine che però non è frutto di una traslitterazione scientifica o anglosassone (rispettivamente *vodjanoj* e *vodyanoy*), non facilita la pronuncia da parte del lettore, né rende il termine più chiaro dal punto di vista semantico.

4. Calco

Con calco Newmark (1988: 65) intende la "traduzione diretta" di un termine o un'espressione, ossia la traduzione letterale di elementi trasparenti. Secondo Vinay e Darbelnet (1958) il calco può produrre una nuova espressione basata sulle regole sintattiche della lingua di arrivo (calco lessicale) o non basata su tali regole (calco strutturale).

Nella traduzione italiana del ciclo sapkowskiano il calco morfologico è la tecnica privilegiata per la resa di neologismi autoriali di tipo composito (parole-macedonia, *parole portmanteau* o fusioni, cfr. Newmark 1988: 70), in cui i singoli elementi che costituiscono la neoformazione vengono tradotti letteralmente:

¹⁰ Così ad esempio nella traduzione spagnola, dove *mula* è sostituito dal neologismo *mura*, introdotto dal traduttore al fine di evitare confusione semantica (cfr. Wesola 2012: 452)

ornitodrakon	ornitodraco
krabopająk	granchioragno
wigilozaur	vigilosauro
koźloróg	capriocorno
smokożółw	tartarudraco
okogłów	testocchio
widłogon	codaforcuta
liścionos	nasifoglia

Alle volte l'ordine degli elementi subisce un'inversione per motivazioni che supponiamo di carattere eufonico, benché con risultati talora cacofonici (ad es. *smokożółw* > *tartarudraco*). Notiamo inoltre come lo stesso traducevole (-*draco*) venga usato per rendere due termini di etimologia differente presenti nell'originale (*smoko-*, -*drakon*).

Un calco può essere ritenuta anche la traduzione di neologismi formati sul modello di *wilkotak* (lupo mannaro, da *wilk* 'lupo' + morfema suffissale -*tak*, dal protoslavo **dlakъ* 'pelliccia') quali *niedźwiedziotak* > *orso mannaro*, *szczurotak* > *ratto mannaro*, *kototak* > *gatto mannaro*. Altri termini che nell'originale seguono questo modello sono tradotti però in modo differente. Il *bobotak*, creatura umanoide ricoperta di pelo, il cui nome potrebbe derivare da *bobak* 'marmotta'¹¹ o da *bobo*, *bobak*, creatura maligna del folklore non solo polacco (cfr. il ceco *bubák*), è reso in italiano tramite il prestito adattato *bobolak*. Il *brukotak* è reso nella traduzione italiana con *burdalak*, prestito adattato di *burdatak*. Quest'ultimo caso è particolarmente interessante perché il termine, versione polonizzata del nome greco di origine slava *brukolakas* o *vrykolakas* (diffuso in area balcanica e slavo-orientale, dove designa un "ritornante")¹², rappresenta nel ciclo sapkowskiiano una probabile citazione intertestuale. Il termine è usato, infatti, da Henryk Sienkiewicz in *Ogniem i mieczem*¹³, e può vantare un equivalente italiano (*brucolaco*), che però non è stato usato nella traduzione. Tra i calchi rientra anche *kuroliszek* > *gallisco*, sulla falsariga di *bazyliszek* > *basilisco*.

¹¹ Così lo interpreta il traduttore tedesco Erik Simon, che lo rende con *Murmelmensch* (da *Murmeltier* 'marmotta').

¹² In polacco *burdatak* è a sua volta un prestito adattato dal russo *vurdalak*. Salich (2018: 145) lo ritiene invece un neologismo risultante dalla contaminazione dei termini *burda* 'rissa', *wilkotak* 'lupo mannaro' e *taknąć* 'avere fame, bramare'.

¹³ "Co drugi Wołoch, to po śmierci będzie upiór – i wotokie najgorsze ze wszystkich. Tam ich nazywają brukotaki" (Sienkiewicz 1901, III: 9). Nella traduzione italiana pubblicata dalle Edizioni Paoline (1962, p. 435) è reso con *morto resuscitato*: "Di due Valacchi che muoiono, uno diventa vampiro. Li chiamano morti resuscitati".

5. Equivalente riconosciuto

Numerose creature presenti nel ciclo sapkowskiano sono tratte dalla cultura greco-romana o dal folclore europeo e possiedono quasi sempre un equivalente attestato, codificato e ufficiale anche nella lingua di arrivo. A tale proposito Newmark (1988), seguito da Hejwowski (2004), parla di "equivalente riconosciuto", "equivalente accettato", "traduzione riconosciuta", mentre Fernandes (2006: 55) definisce questa tecnica sostitutiva "conventionality": "this final procedure occurs when a TL name is conventionally accepted as the translation of a particular SL name. It is commonly used with names of historical/literary figures and geographical locations".

Alcuni di questi nomi (e i loro referenti) possono persino risultare più familiari e meno esotici al lettore italiano che non a quello polacco, innescando dunque una reazione e delle associazioni mentali diverse nel lettore di arrivo rispetto a quello di partenza:

syrena	sirena
nimfa	ninfa
najada	naiade
driada	driade
bazyliśzek	basilisco
smok	drago
tryton	tritone
wilkotał	licantropo, lupo mannaro
wampir, wapiery, wapiery	vampiro
gnom	gnomo
chobotał	coboldo
jednorożec	rinoceronte (sic!), unicorno
puk	puck
rok	roc

Come si può vedere dagli esempi riportati sopra alcuni termini possiedono più di un traduttore attestato in italiano, di diversa etimologia, che viene usato sinonimicamente e alternativamente nella traduzione (*lupo mannaro*, *licantropo*), mentre in altri casi è la lingua di partenza a possedere più nomi di quella di arrivo per lo stesso referente (*wampir*, *wapiery*, *wapiery*). L'errore di traduzione che si riscontra in *jednorożec* > *rinoceronte*, presente nel primo volume del ciclo e corretto nei successivi, è attribuito dalla traduttrice alla scarsa qualità delle fotocopie in suo possesso e alla somiglianza tra i termini *jednorożec* 'unicorno' e *nosorożec* 'rinoceronte' (Belletti 2015).

All'equivalente riconosciuto viene fatto ricorso anche nel caso di termini che non provengono dal folclore e dalla mitologia, ma dalla letteratura e dalle sue traduzioni. I termini *niziołek* e *krasnodud*, che compaiono nelle opere di Sapkowski, sono rispettivamente un neologismo e un accrescitivo (da *krasnodudek*) introdotti in polacco da Maria Skibniewska, traduttrice dell'opera di Tolkien (Gutfeld 2012: 148), per rendere l'inglese *halfling* (sinonimo del più noto *hobbit*) e *dwarf*, con cui Tolkien designa due razze immaginarie; nella traduzione italiana dei romanzi di Sapkowski sono state usate le traduzioni ufficiali *mezzuomo* e *nano*.

Nella traduzione del termine *strzyga* > *strige* non abbiamo invece a che fare con un equivalente riconosciuto, bensì con due referenti differenti, rispettivamente una creatura demoniaca del folclore polacco e una creatura demoniaca della mitologia romana, che condividono però la stessa etimologia, derivando entrambi dal latino *strix* (cfr. Brückner 1927, II: 523; Strzelczyk 1998: 194)

6. Generalizzazione

La generalizzazione consiste nella sostituzione di un termine specifico con uno più generico, solitamente un iperonimo; Salmon (2017²: 215) parla appunto di "esplicitazione per iperonimia". Dato però che l'iperonimo non garantisce lo stesso grado di precisione semantica, il rischio è di introdurre nel testo di arrivo termini vaghi o indefiniti, oppure di incorrere in sensibili slittamenti di significato. Secondo Hejwowski (2004: 82), "l'uso di iperonimi non è una soluzione auspicabile, perché viene sempre 'perso' qualche elemento della cultura di partenza. È giustificabile se la lingua di arrivo non dispone di un equivalente (riconosciuto), se un determinato elemento non svolge un ruolo essenziale nel testo originale e se altre tecniche traduttive darebbero risultati ancora peggiori". La generalizzazione, tuttavia, può mantenere un certo grado di precisione semantica attraverso l'impiego di attributi, specificazioni, etichette (Newmark 1988: 66, 139). A questa procedura sono sottoposti soprattutto alcuni nomi di creature del folclore polacco, ma anche diversi neologismi autoriali:

morszczyńka	strega del mare
morskie topce	spiriti di annegati
ptawun	mostro marino
ptaczka	fata maligna
świtezianka	ninfa delle acque
leśne skrzaty	folletti silvani
chochlik	spiritello
pochmurniki, planetniki	spiriti delle nuvole e del vento
rokita	diavolo dei salici

Particolarmente interessante è il termine *świtezianka*, deonomastico derivato dall'idronimo *Świtez*, nome di un lago situato nell'attuale Bielorussia, che designa una ninfa acquatica. La sua presenza nel testo di partenza può essere interpretata come un rimando intertestuale, essendo questa figura la protagonista dell'eponima ballata di Mickiewicz¹⁴, oltre che il nome comune di due specie di libellula. Con la generalizzazione *ninfa delle acque* usata nella traduzione italiana del ciclo sapkowskiano il riferimento al poeta romantico e al lago *Świtez* viene però eliminato. La traduzione di *rokita* con *diavolo dei salici* è una generalizzazione esplicitante che mantiene le informazioni contenute nel termine di partenza: si tratta infatti di un diavolo che, secondo le leggende polacche, risiede nel tronco dei salici, e *rokita* è il nome comune del salice strisciante (*Salix repens*). Nella generalizzazione di *ptawun*, probabile prestito dal russo, dove designa, tra l'altro, un tipo di cetaceo¹⁵, viene del tutto eliminato il riferimento all'animale, che il lettore di arrivo non può dunque immaginare come una qualche forma di mostruosa balena. Va inoltre notato che in alcuni casi la generalizzazione esplicitante riassume in una sola due figure, che nel testo di partenza hanno però un proprio ambito di competenza e un proprio dominio (*pochmurniki, ptanetniki* > *spiriti delle nuvole e del vento*). Un caso peculiare è costituito dal termine *latawiec* (anche al femm. *latawica*), con cui nel folclore polacco è chiamato un demone notturno e alato (Strzelczyk 1998: 74, Podgórcy 2016: 252-258). Nella versione italiana del ciclo sapkowskiano il termine è reso di volta in volta con *creatura volante, colugo volante o drago volante*. Se nel primo caso la generalizzazione risulta carente dal punto di vista informativo (non è chiaro che si tratta di una creatura malvagia), negli altri due è fuorviante, perché viene sostituito il referente (il demone diventa un innocuo dermatottero o un drago volante). Inoltre, viene a crearsi anche un problema di identificazione del referente, perché qualche pagina dopo l'autore introduce dei veri draghi volanti (*latające smoki*).

7. Normalizzazione

Per normalizzazione si intende la resa di elementi non comuni presenti nel testo di partenza mediante tradimenti conformi alle caratteristiche standard della lingua di arrivo (cfr. Laviosa 2002: 54-56). Baker (1996: 183) parla a questo proposito di "a tendency to exaggerate features of the target language and to conform to its typical patterns". Sul piano lessicale questo comporta, ad esempio, la traduzione di neologismi o forme alterate di nomi presenti nel testo di partenza con l'equivalente riconosciuto nella lingua di arrivo del nome da cui

¹⁴ Si tratta della ballata *Świtezianka* contenuta in *Ballady i romanse* (1822).

¹⁵ Dziwisz (2013: 122) interpreta *ptawun* come neologismo morfologico derivato dal verbo *pływać* 'nuotare', ma in russo *plavun* indica una particolare specie di cetaceo, il *Berardius bairdii*, la cui versione polonizzata è sporadicamente attestata nei primi decenni del Novecento, comparendo, ad esempio, nello *Spis systematyczny gatunków i ras zwierząt kręgowych fauny wschodniej syberyi* di Benedykt Dybowski del 1922, dove designa però un altro cetaceo, il *Physeter macrocephalus*.

origina la neoformazione. Nella versione italiana del ciclo sapkowskiano tale procedura è riscontrabile nella resa di neologismi derivativi ottenuti tramite modifica di nomi comuni di insetti, come negli esempi seguenti.

wijun	miriapode
wojsitek	mecottero

Il termine *wijun* è composto dal sostantivo *wij* 'miriapode' + suffisso dei *nomina agentis -un*, mentre *wojsitek* origina da *wojsitka* 'panorpa, mosca scorpione comune', a seguito di una inversione del genere grammaticale attuato tramite cambio di suffisso (-ka in -ek). Entrambi i neologismi sono stati normalizzati, benché sarebbe stato possibile attuare le stesse soluzioni presenti nell'originale, ad esempio *miriapodano*, *miriapodiere* e *mosco*, *panorpo*. La normalizzazione priva il lettore di arrivo di un elemento estraniante presente nell'originale, innesca nel ricevente una reazione minore (il termine è percepito come normale, ordinario) e depaupera il linguaggio dell'autore, il cui ampio ricorso alle neoformazioni è un tratto caratterizzante.

Quando nella lingua di arrivo non esiste un equivalente riconosciuto appartenente allo stesso registro linguistico della lingua di partenza (ad esempio un nome comune per un nome comune), Newmark (1988: 260-261) suggerisce l'uso di "internazionalismi" come il nome latino di una specie animale al posto del suo nome comune. A questa tecnica ricorre anche la traduzione italiana del ciclo sapkowskiano nel caso di neologismi semantici ottenuti attribuendo un nuovo significato a termini esistenti, come i nomi comuni di insetti o altri animali che vengono a designare creature mostruose e pericolose, in traduzione sostituiti con il corrispondente nome latino:

żyrytwa	ilyocoris
żagnica	aeshna
narzępik	hippobosca
płesznica	claxodera

Se il lettore polacco, pur comprendendo che il termine non si riferisce all'animale realmente esistente, riesce comunque a visualizzarlo e identificarlo poiché esso costituisce probabilmente una sua versione mostruosa, ingigantita o deformata, il lettore italiano (a esclusione forse degli entomologi) recepisce i traduenti come termini semanticamente opachi. Dunque la ricreazione ottenuta passando attraverso internazionalismi in una lingua terza, il latino, oltre a innalzare il registro linguistico, risulta inefficace dal punto di vista informativo.

Una tecnica diversa è usata per *przeraza* (da *przerażać* 'spaventare', ma anche nome del pesce abissale *Chimaera monstrosa*) nella versione italiana tradotto col neologismo *panicoforo*, che risulta parzialmente opaco per il lettore di arrivo non in possesso di conoscenze basilari di greco e innalza sensibilmente il registro linguistico¹⁶.

¹⁶ Come in altri casi, è presente inoltre un problema di coerenza interna: ne *Il battesimo del fuoco* il termine *przeraza* è tradotto talvolta anche con *chimera* (Sapkowski 2014: 341).

8. Ricreazione lessicale (neologismi)

Viene definita "creazione lessicale" (Ivir 1987), "ricreazione lessicale" (Diaz Cintas, Remael 2007: 206), "ricreazione" (Fernandes 2006: 52-53) la traduzione di un neologismo presente nella lingua di partenza con un neologismo nella lingua di arrivo. Secondo Fernandes (2006: 52), "this type of procedure consists of recreating an invented name in the SL text into the TL text, thus trying to reproduce similar effects of this newly-created referent in another target cultural setting. It is important to stress that recreation differs from substitution in the sense that in recreation the lexical item does not exist in the SL or in the TL". A tal proposito Newmark (1992: 143), afferma che "any kind of neologism should be recreated; if it is a derived word it should be replaced by the same or equivalent morphemes, if it is also phonaesthetic, it should be given phonemes producing analogous sound effects" e aggiunge che: "in a literary text, it is his [the translator's] duty to re-create any neologism he meets on the basis of the SL neologism". Alla traduzione in inglese dei neologismi autoriali in Sapkowski, inclusi i nomi di alcune creature fantastiche, è stato recentemente dedicato uno studio monografico di Salich (2018), che impiega le tecniche presentate da Hejwowski, Newmark, Vinay e Darbelnet.

Nella versione italiana della saga sapkowskiana interessante è la scelta di sostituire alcuni neologismi semanticamente trasparenti presenti nel testo di partenza con neologismi plasmati sulla lingua latina, ma altrettanto trasparenti, nel testo di arrivo¹⁷:

mieniak	cangior
podwójniak	duplex
bedak	sosius
mglak	nebbior
kręcik	vortex
pryskirnik	spruzzor

Possiamo avanzare l'ipotesi che questa scelta sia nata sulla scorta del successo italiano della saga di Harry Potter, in cui espressioni e termini latini ricorrono in gran numero e sono ormai entrati nel vocabolario e nell'immaginario di un'intera generazione di lettori di fantasy¹⁸. Oltre a garantire

¹⁷ Sullo stesso modello è basata la ricreazione dei soprannomi del personaggio Nivellen, nei romanzi chiamato *Wyrod* e *Kłykacz*, nella traduzione italiana resi rispettivamente con *Orror* e *Zannon*. Se nel primo caso il legame semantico tra termine di partenza e di arrivo è labile (*Wyrod* deriva da *wyrodzić się* 'degenerare', dunque la traduzione *Degenerator* o simili sarebbe stata più appropriata), nel secondo il nesso è diretto (*Kłykacz* deriva *kieł* 'canino'), ma il termine designa anche i pesci appartenenti al genere *Dissostichus*.

¹⁸ Con la differenza che nella traduzione della saga di Harry Potter si è trattato quasi sempre di un transfer diretto di termini ed espressioni latine già presenti nell'originale, mentre in quella della saga di Geralt di Rivia sono il frutto di una ricreazione interlinguistica.

piena comprensibilità, tale scelta risulta in linea con l'universo letterario di Sapkowski, dove il latino è presente e assolve alla funzione di lingua burocratica. Tuttavia, anche in questo caso l'approccio della traduzione italiana si dimostra eclettico: la tecnica di ricreazione neologica viene applicata pure a termini che non sono neologismi, come *nocnica*, demone notturno del folklore polacco (Podgórcy 2016: 312-318), tradotta con *noctua*, mentre altri neologismi morfologicamente simili a quelli succitati sono resi con neologismi non latineggianti: *błądak* (da *błądzić się* 'errare') > *confusore*, *jadnica* (da *jad* 'veleno' + suffisso femminile dei *nomina agentis -nica*) > *sputaveleno*, *pukacz* (da *pukać* 'battere, bussare') > *battiroccia*.

Un'altra categoria di termini resi tramite ricreazione lessicale include il nome del protagonista della saga e di alcune figure collaterali. Il neologismo *wiedźmin* deriva da *wiedźma* 'strega' + suffisso maschile dei *nomina agentis -in*; il termine non designa però uno stregone, ma una categoria di personaggi creata *ex novo* dall'autore. Si tratta infatti di esseri umani geneticamente modificati tramite somministrazione di elisir magici per essere in grado di combattere mostri di ogni tipo. Se il termine è usato inizialmente come nome proprio (*Wiedźmin* è infatti il soprannome del protagonista Geralt di Rivia), in seguito viene impiegato anche come nome comune. Lo scrittore impiega poi termini affini quali il dispregiativo *wiedźmak* (nome realmente esistente, che nel folklore slavo designa un certo tipo di mago) e *wiedźminka* (neologismo, corrispettivo femminile di *wiedźmin*). La traduzione italiana non ricalca l'originale polacco: da *strega* è coniato *strigo*, mentre *strego* è usato per *wiedźmak* e *striga* per *wiedźminka*. Se consideriamo anche la traduzione *stryga* > *strige*, *wiedźma* > *strega*, oltre ad alcune generalizzazioni come *morszczyńka* (da *morszczyń*, alga del genere *Fucus*) > *strega del mare*, otteniamo termini omofoni o foneticamente simili che possono creare problemi di identificazione dei referenti nel corso della lettura.

9. Sostituzione intra- e interculturale

Un'altra tecnica adottata di frequente nella resa italiana dei nomi di creature tratte dal folklore polacco, o più in generale slavo, presenti nel ciclo sapkowskiano è la sostituzione interculturale, che consiste nel rimpiazzare il culturema presente nel testo di partenza con uno proveniente dalla cultura di arrivo (o da culture terze) che svolge approssimativamente la stessa funzione. Secondo Mona Baker (20183: 30), "this strategy involves replacing a culture-specific item or expression with a target-language item which does not have the same propositional meaning but is likely to have a similar impact on the target reader, for instance by evoking a similar context in the target culture". Newmark parla a questo proposito di "equivalenti culturali" (1992: 139), definiti "an approximate translation where a SL cultural word is translated by a TL cultural word". Lo scopo della sostituzione interculturale è l'intelligibilità di nomi e referenti; tuttavia, l'eliminazione di elementi locali e culturospecifici produce una chiara "occidentalizzazione" del ciclo sapkowskiano.

Più in generale, la sostituzione interculturale introduce dissonanze in universi fantastici coerentemente concepiti e può alterare la percezione che di tali mondi ha il lettore di arrivo.

Tra le creature fantastiche e mitologiche che vengono sostituite troviamo ad esempio:

rusatka	ondina
dziwożona	driade
wodnica	idriade
brzeginia	sirena
wiła	naiade

Il primo rischio insito in questa pratica risiede nella soppressione della rete di associazioni mentali innescate dall'originale con la conseguente creazione di nuove associazioni nel testo di arrivo, spesso inadeguate o fuorvianti. Come è noto la *rusatka* (secondo Brückner dal latino *rosalia*, festa in onore dei defunti) non è legata esclusivamente all'acqua come l'*ondina* del folclore germanico, ma anche ai boschi e ai campi; la *brzeginia* (da *brzeg* 'sponda') abita sulla riva dei laghi e sulle montagne, mentre la *sirena* è una creatura tradizionalmente marina; la *wodnica* (da *woda* 'acqua' + suffisso dei *nomina agentis* *-nica*) e la *dziwożona* (prestito dallo slovacco *divá* 'selvaggia' + *žena* 'donna') possiedono spesso tratti malvagi assenti nelle figure della *driade* e della *idriade* greca. Inoltre, tutti i termini del testo di partenza rimandano direttamente a una cultura locale di cui, nella traduzione, non rimane traccia.

Un secondo rischio, strettamente connesso all'organizzazione della narrazione in cicli letterari (cfr. Gutfeld 2012), consiste nella scelta di un traduttore il cui equivalente polacco può essere introdotto dall'autore nel seguito della storia. È questo il caso della *dziwożona*, della *wiła* e della *brzeginia*, in traduzione sostituite dalla *driade*, la *naiade* e la *sirena*, tutte figure che però vengono introdotte da Sapkowski nei volumi successivi della saga e rese in traduzione con gli stessi termini. Il lettore italiano non ha perciò modo di rendersi conto che lo stesso traduttore si riferisce a due referenti diversi.

La sostituzione intraculturale consiste invece nella sostituzione di un termine della lingua di partenza con un altro termine della lingua di partenza. È usata quando il riferimento culturale originale può risultare incomprensibile per il lettore di arrivo e al suo posto viene scelto un riferimento che il lettore potrebbe invece conoscere. La traduzione italiana del ciclo sapkowskiano vi ricorre raramente e senza ottenere il risultato sperato, perché il termine scelto in sostituzione risulta tanto opaco quanto quello originale.

leszy	lesny
borowy	borowik
utopiec	vodnic

È questo il caso della sostituzione di *leszy*, demone silvestre del folclore polacco, con *lesny*, che potrebbe essere un adattamento alle regole fonetiche italiane dell'aggettivo *leśny* 'silvestre', con la fricativa alveolare sorda [s] al posto della fricativa alveolopalatale sorda [ʃ]. Altrettanto improduttive dal punto di vista informativo sono le sostituzioni intraculturali *borowy* > *borowik*, termine designante sempre una creatura boschiva del folclore, e *utopiec* > *vodnic*, interpretabile come adattamento grafico-fonetico del termine *wodnik*, creatura acquatica simile all'*utopiec*.

10. Eliminazione

La tecnica addomesticante più estrema è la soppressione di un termine presente nel testo di partenza (Ivir 1987: 43; Newmark 1988: 140, 258; Fernandes 2006: 53). Secondo Hejwowski (2004: 83) "l'eliminazione di un elemento culturale in una traduzione costituisce in assoluto l'ultima risorsa e nelle traduzioni letterarie la ritengo una soluzione inammissibile", poiché può privare il lettore finale di informazioni essenziali. Non è questo il caso della traduzione italiana del ciclo sapkowskiano, che all'eliminazione ricorre una sola volta e senza minare la comprensibilità del testo, dato che riduce una ridondanza già presente nell'originale:

Vysogota wiedział, że na Północy nazwę 'kelpie' nosił **morszczyniec**, groźny potwór morski (Sapkowski 1997)

Vysogota sapeva che al Nord veniva chiamato 'kelpie' un pericoloso mostro marino (Sapkowski 2015b: 34)

L'eliminazione del termine *morszczyniec*, equivalente maschile della *morszczyńska* citata in precedenza, è controbilanciata dalla presenza di un iperonimo nel testo di partenza (*potwór morski* > *mostro marino*); dunque nel processo traduttivo non si verifica una particolare perdita di informazioni rispetto al testo di partenza.

11. Conclusioni

L'analisi della resa italiana dei termini usati da Sapkowski per designare le creature fantastiche che popolano il suo universo narrativo mostra il ricorso a numerose tecniche traduttive, il cui uso appare tendenzialmente correlato all'aspetto formale del termine di partenza. Alcune categorie di nomi sono infatti sottoposte più frequentemente di altre alla stessa procedura: i neologismi opachi sono resi soprattutto mediante prestiti, i neologismi trasparenti mediante calchi o ricreazioni lessicali, i termini tratti dalla mitologia greco-romana mediante equivalenti riconosciuti. Tuttavia questa correlazione è solo parziale: numerosi sono i casi in cui la scelta della tecnica traduttiva non segue infatti un criterio individuabile e deriva probabilmente da motivazioni contingenti e contestuali.

Tra le tecniche estranianti la più frequente risulta il transfer diretto, con o senza adattamenti formali, seguita dal calco, in particolare per i neologismi composti. Del tutto assenti sono le glosse (esplicite o nascoste), le etichette lessicali, gli espedienti paragrafematici e gli elementi paratestuali. Tra le tecniche addomesticanti prevalgono la sostituzione interculturale e la generalizzazione, seguite da pratiche normalizzanti (tra le quali la ricreazione lessicale, che implica un chiaro tentativo di spiegare il referente al lettore di arrivo).

I problemi principali che la traduzione dei nomi delle creature fantastiche può generare sono la rimozione dei riferimenti culturali e intertestuali, la difficoltà nell'identificare il referente, l'innescare di reazioni emotive e associazioni mentali differenti nel lettore di arrivo rispetto a quello di partenza, la produzione di termini opachi che ostacolano la comprensione in assenza di ulteriori informazioni fornite dal contesto, l'incongruenza interna all'universo narrativo. Ulteriori problematicità derivano dalla resa di un unico termine mediante più traducanti (*upiór* > *spettro*, *fantasma*, *vampiro* e persino il russismo *vurdalak*) o dalla resa di più termini tramite un unico traducante (*wiła*, *najada* > *naiade*, *dziwożona*, *driada* > *driade*, *syrena*, *brzeginia* > *sirena*).

Se altri elementi culturospecifici presenti nel ciclo narrativo sono sottoposti esclusivamente a un'unica strategia, come la sostituzione interculturale di tutti i termini culinari, nel caso delle creature fantastiche si nota invece un certo equilibrio tra esotizzazione e naturalizzazione. L'uso di tecniche addomesticanti può essere dovuto in alcuni casi all'esigenza di prendere le distanze dalla localizzazione del videogioco. Una particolarità della traduzione italiana del ciclo narrativo, assente nelle traduzioni in altre lingue, è il ricorso al latino, sia mediante la creazione di nuovi neologismi, sia tramite l'uso del nome scientifico di specie animali. Tuttavia, se nel primo caso i termini utilizzati producono nel lettore finale un effetto simile a quello suscitato nel lettore di partenza, nel secondo introducono un'opacità che riduce l'intelleggibilità del testo. Spesso, invece, l'unico elemento che può fornire informazioni al lettore è l'aspetto semantico di un termine.

Nel complesso si può affermare che la traduzione italiana dei nomi delle creature fantastiche del ciclo sapkowskiano vada a discapito degli elementi polacchi e in generale slavi, nonché dei neologismi designanti creature immaginarie che svolgono un ruolo importante nella caratterizzazione del mondo creato dall'autore. Il lettore di arrivo ottiene un'ambientazione più "internazionale" e meno locale, non sempre è messo in grado di identificare i referenti cui si riferiscono determinati termini e riceve un testo caratterizzato da un registro stilistico più basso (mediante l'eliminazione dell'arcaizzazione linguistica presente nell'originale) che coesiste con un registro lessicale più elevato (dovuto all'uso di latinismi o tecnicismi, anche nella resa di termini relativi alla fauna e alla flora).

Bibliografia

Letteratura primaria

In polacco

- Sapkowski A. (1992), *Miecz przeznaczenia*, SuperNOWA, Warszawa.
 Sapkowski A. (1993), *Ostatnie życzenie*, SuperNOWA, Warszawa.
 Sapkowski A. (1994), *Krew elfów*, SuperNOWA, Warszawa.
 Sapkowski A. (1995), *Czas pogardy*, SuperNOWA, Warszawa.
 Sapkowski A. (1996), *Chrzest ognia*, SuperNOWA, Warszawa.
 Sapkowski A. (1997), *Wieża Jaskółki*, SuperNOWA, Warszawa.
 Sapkowski A. (1999), *Pani Jeziora*, SuperNOWA, Warszawa.
 Sapkowski A. (2013a), *Sezon burz*, SuperNOWA, Warszawa.

In italiano

- Sapkowski A. (2010), *Il guardiano degli innocenti*, trad. it. R. Belletti, Editrice Nord, Milano.
 Sapkowski A. (2011), *La spada del destino*, trad. it. R. Belletti, Editrice Nord, Milano.
 Sapkowski A. (2012), *Il sangue degli elfi*, trad. it. R. Belletti, Editrice Nord, Milano.
 Sapkowski A. (2013b), *Il tempo della guerra*, trad. it. R. Belletti, Editrice Nord, Milano.
 Sapkowski A. (2014), *Il battesimo del fuoco*, trad. it. R. Belletti, Editrice Nord, Milano.
 Sapkowski A. (2015a), *La Torre delle Rondine* trad. it. R. Belletti, Editrice Nord, Milano.
 Sapkowski A. (2015b), *La Signora del Lago*, trad. it. R. Belletti, Editrice Nord, Milano.
 Sapkowski A. (2016), *La stagione delle tempeste*, trad. it. R. Belletti, Editrice Nord, Milano.

Letteratura secondaria

- Baker M. (1996), *Corpus-Based Translation Studies: The Challenges that Lie Ahead*, in: Somers H. (a cura di), *Terminology, LSP and Translation*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia: 175-186.
 Baker M. (2018³), *In Other Words. A Coursebook on Translation*, Routledge, London-New York (1a ed. 1992).
 Belletti R. (2015), <http://la-porta-sui-mondi.blogspot.com/2015/07/intervista-raffaella-belletti.html> [ultimo accesso: 8.9.2019]
 Błaszowska M., Jakubiak M. (2015), *Inni, obcy, potworni. Wokół zagadnień obcości i inności w cyklu wiedźmińskim*, in: Dudziński R., Flamma A., Kowalczyk K., Płoszaj J. (a cura di), *Wiedźmin – bohater masowej wyobraźni*, Trickster, Wrocław: 69-81.
 Bruckner, A. (1927), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków.

- Cavagnoli F. (2012), *Tradurre la letteratura: fra negoziazione e compromesso*, "Letteratura e letterature", 6: 85-94.
- Cieśliński Sz. (2015), *Mutant, odmieniec, wiedźmin. O problematyce rasizmu w wiedźmińskim cyklu Andrzeja Sapkowskiego*, in: Dudziński R., Flamma A., Kowalczyk K., Płoszaj J. (a cura di), *Wiedźmin – bohater masowej wyobraźni*, Trickster, Wrocław: 51-67.
- Dziwiesz M. (2013), *Językowe mechanizmy tworzenia autorskich neologizmów w utworach z gatunku fantasy (na przykładzie opowiadań Andrzeja Sapkowskiego)*, "Acta Humana", 4: 129-135.
- Fernandes L. (2006), *Translation of Names in Children's Fantasy Literature: Bringing the Young Reader into Play*, "New Voices in Translation Studies", 2: 44-57.
- Gutfeld D. (2012), *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantasy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Gutfeld D., Jankowiak D., Krawczyk St. (2013), *Fantastyczni 2012. Badanie czytelnictwa fantastyki*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk.
- Hejwowski K. (2004), *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Ivir V. (1987), *Procedures and strategies for the translation of culture*, "Indian Journal of Applied Linguistics", 13/2: 35-46.
- Kaczor K. (2006), *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Kaczor K. (2017), *Z getta do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982-2012)*, Universitas, Kraków.
- Kinder M. (1991), *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- Kwieciński P. (2001), *Disturbing Strangeness: Foreignisation and Domestication in Translation Procedures in the Context of Cultural Asymmetry*, Wydawnictwo Edytor, Toruń.
- Laviosa S. (2002), *Corpus-based Translation Studies: Theory, Findings, Applications*, Rodopi, Amsterdam-New York.
- Markocki M. (2016), *Geralt z Rivii – antybohater w roli bohatera fantasy*, in: Dudziński R., Płoszaj J. (a cura di), *Wiedźmin – polski fenomen popokultury*, Trickster, Wrocław: 29-41.
- Newmark P. (1988), *La traduzione: problemi e metodi*, Bompiani, Milano.
- Newmark P. (1992), *Paragraphs on Translation*, Multilingual Matters, Bristol.
- Nord C. (1991), *Text Analysis in Translation. Theory, Method, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta.
- Podgórcy B. i A. (2016), *Wielka księga demonów polskich*, Wydawnictwo KOS, Katowice
- Salich A. (2018), *Techniki i strategie tłumaczenia neologizmów autorskich. Polska literatura fantastyczna i fantastycznonaukowa w przekładach angielskich*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

- Sapkowski A. (2018), <https://polskatimes.pl/andrzej-sapkowski-bedzie-kolejna-ksiazka-w-universum-wiedzmina/ar/13118064> [ultimo accesso: 10.9.2019]
- Sienkiewicz H. (1901), *Ogniem i mieczem*, vol. 3, Gebethner i Wolff, Warszawa-Kraków (trad. it. *Col ferro e col fuoco*, Edizioni Paoline, Catania 1962).
- Salmon L. (2017²), *Teoria della traduzione*, Franco Angeli, Milano 2017 (1a ed. 2003).
- Solarewicz K. (2016), *Monstrum, albo wiedźmina opisanie. Próba Traw i kwestia człowieczeństwa w multiwersum Wiedźmina*, in: Dudziński R., Płoszaj J. (a cura di), *Wiedźmin – polski fenomen popokultury*, Trickster, Wrocław: 73-86.
- Strzelczyk J. (1998), *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Rebis, Poznań.
- Szelewski M. (2003), *Nazewnictwo literackie w utworach Andrzeja Sapkowskiego i Nika Pierumowa*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Tkacz M. (2012), *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk.
- Vinay J.-P., Darbelnet J. (1958), *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, Didier, Paris.
- Vlahov S., Florin S. (1980), *Neperovodimoe v perevode*, Vysšaja škola, Moskva.
- Wałaszewski Z. (2013), *Wiedźmin: pierwszy polski supersystem rozrywkowy*, in: Werner A., Żukowski T. (a cura di), *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa: 126-154.
- Wesoła J. (2011), *La traducción de neologismos en la versión española de la prosa de Andrzej Sapkowski*, "Romanica Cracoviensia", 11: 449-456.

Przekłady i recepcja powieści *Ernesto Umberto Saby* w Polsce

Abstract

Translation and Reception of the novel Ernesto by Umberto Saba. This article focuses on the Polish reception of Saba's novel *Ernesto* and its Polish translations: Halina Kralowa's translation of its first two episodes (1987), and Jarosław Mikołajewski's recent translation of the entire novel (2019). The primary factor taken into consideration is the position of "homosexual literature" in the Polish literary system in the 1980s: it is argued that the publication of Kralowa's translation can be connected with a more general change in the field of gay-related literature in Poland. This article focuses also on the contemporary Polish reception of the novel and indicates two possible modes of interpretation: the universal one and the gay-related one in which the homosexual content is emphasised. The article raises the problem of the translation of the Triestine dialect, which was neutralised in both Polish translations. The strategy implemented in the translation of dialect in the novel is contrasted with the strategy used in the translation of culturems that tends to be foreignising. In conclusion, it is shown that the recent translation of the entire novel is an important contribution to and completes its Polish reception.

Keywords

Translation, Homosexual Literature, Umberto Saba, Dialect, Trieste



1. Wstęp

W ostatnich latach wśród polskich przekładów literatury włoskiej można zauważyć liczne nawiązania do klasyki XX wieku. Znajdziemy wśród nich m.in. *Złote okulary* Giorgio Bassanigo (opublikowane w Wydawnictwie Zeszytów Literackich w tłumaczeniu Haliny Kralowej z 2014 roku), uznawaną dotychczas za nieprzekładalną powieść *Nieżyły paszтет na via Merulana* Carla Emilia Gaddy (wydaną przez PIW w tłumaczeniu Anny Wasilewskiej z 2018 roku), pierwsze w Polsce wydanie książkowe krótkich próz Tommaso Landolfiego *Morze karaluchów* (opublikowane przez Biuro Literackie w 2016 roku w tłumaczeniu Anny Wasilewskiej) i Giorgia Manganello *Centuria. Sto krótkich powieści rzek* (wydanych przez PIW w przekładzie Haliny Kralowej w 2016 roku), *Wyznania starca* Italo Svevo (w przekładzie Zofii Koprowskiej z 2019 roku w wydawnictwie Sic!) lub też wreszcie *Poemat w obrazkach* Dina Buzzatiego (który ukazał się w 2019 roku w tłumaczeniu Katarzyny Skórskiej w wydawnictwie Czuły Barbarzyńca). Wśród niedawnych przekładów dwudziestowiecznej klasyki włoskiej znalazło się także pełne tłumaczenie autobiograficznej powieści Umberto Saby *Ernesto*, niezwykle istotnej w jego dorobku literackim, uznawanej również nierzadko za arcydzieło (na jej temat zob. m.in. Balduino 1976; Daniele 1977; Favretti 1982; Lavagetto 1989; Cinquegrani 2007; Rosa 2007; Santoro 2012).

Powieść Saby *Ernesto* we Włoszech ukazała się w 1975 roku, ponad dwadzieścia lat po tym, jak poeta, w czasie pobytu w rzymskiej klinice spowodowanego ciężką chorobą, napisał trzy pierwsze rozdziały – między majem a czerwcem 1953 roku (Grignani 1995: V). W języku polskim fragment powieści *Ernesto* – dwa pierwsze rozdziały – został zamieszczony w "Literaturze na Świecie" jeszcze w 1987 roku, w przekładzie Haliny Kralowej (por. Saba 1987). Niemniej jednak pełne wydanie książkowe *Ernesta* ukazało się po polsku dopiero w 2019 roku, w przekładzie Jarosława Mikołajewskiego.

Umberto Saba nigdy nie zdecydował się na opublikowanie powieści: już podczas jej tworzenia w 1953 roku wskazywał na różne powody przemawiające przeciwko jej ewentualnej publikacji. Największą przeszkodę postrzegał w języku, jakim napisany jest tekst: "Niepublikowalność opowiadania tkwi nie tyle w warstwie opowiedzianych wydarzeń, ile w języku, którym postępują się postaci. A całe nowatorstwo, cała sztuka, cały styl opowiadania [...] tkwią właśnie w nim"¹. Obszerne fragmenty powieści napisane zostały w dialekcie triesteńskim, odzwierciedlającym potoczny sposób mówienia bohaterów – obecnym szczególnie w dialogach między prostym robotnikiem i Ernestem. Dialektalna forma dialogów z jednej strony była spójna z żywą wówczas we Włoszech poetyką neorealizmu, z drugiej strony jednak obawy Saby mogły być do pewnego stopnia uzasadnione, gdyż w początku lat pięćdziesiątych jeszcze nie

¹ Z listu Umberto Saby do żony Liny z 30 maja 1953 roku, (cyt. za Grignani 1995: VI [tu i dalej, o ile nie zostało zaznaczone inaczej, tłumaczenie autorskie]). Na ów cytat zwraca uwagę również Jarosław Mikołajewski w postwowie do książkowego wydania *Ernesta* (Mikołajewski 2019: 151). W innym liście, którego adresatem jest Pierantonio Quarantotti Gambini, z 20 sierpnia 1953 roku, Umberto Saba stwierdzał: "powieść nie będzie mogła nigdy – przy założeniu, że ją zakończy – być opublikowana, z jednego powodu: nie ze względu na wydarzenia – wszystko już zostało powiedziane – lecz ze względu na język" (cyt. za Grignani 1995: VI).

było takich słynnych tekstów, z powodzeniem łączących język włoski z dialektem, jak *Ragazzi di vita* Pasoliniego (1955) lub też *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* Gaddy (powieść ukazała się w formie książkowej w roku 1957). Z innej strony – podkreślana przez Sabę kwestia języka to także w szerszej perspektywie tego języka szczególna prostota (z którą niemniej komponuje się formalnie również wprowadzenie dialektu). Jak pisze Jarosław Mikołajewski:

[...] prostota języka Saby, także w poezji, była w panoramie literatury włoskiej zjawiskiem prowokacyjnym. Krystaliczne rozpoznanie, że to, co najważniejsze, dzieje się na skrzyżowaniu uczuć i zdarzeń prywatnych, rozbijające skupienie na bieżącym przeżywaniu i spisywanie z tej najbardziej intymnej tkanki życia na język wspólny było wyzwaniem dla włoskiej tradycji obyczajowej i literackiej, dla hermetycznych poszukiwań rówieśników, dla nowej, rodzącej się awangardy połowy stulecia (Mikołajewski 2019: 152-153).

Niemniej celowe przedkładanie przez poetę kwestii językowej nad warstwę wydarzeń odczytywać można również jako pewnego rodzaju negację innej obawy w sposób naturalny mogącej wiązać się z tematyką powieści sięgającej do historii homoseksualnej inicjacji nastoletniego bohatera. I choć Saba deklarował brak przeciwwskazań do publikacji, które miałyby się wiązać z opowiedzianą w powieści historią, pierwsze wydanie *Ernesta* ukazało się wiele lat po jego śmierci. W 1975 roku tekst powieści – wyciągniętej z szuflady przez córkę poety – nie wywołał we Włoszech takiego poruszenia, jakiego być może obawiał się jej autor. Tematyka homoseksualna w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku miała we włoskim pejzażu literackim zupełnie inne miejsce² niż dwadzieścia lat wcześniej (szerzej na ten temat zob. m.in. Gargano 2002; Gnerre 2000) i stopniowo zyskiwała na popularności. Inaczej jednakże problematyka homoseksualna funkcjonowała w dyskursie publicznym i kulturalnym w ówczesnej Polsce.

2. Recepcja powieści *Ernesto* w Polsce

Do spojrzenia na zagadnienie pierwotnej recepcji powieści Saby w Polsce przez pryzmat tematyki homoseksualizmu w literaturze skłania nie tylko częsty jej odbiór w tym kluczu, lecz także wybór dwóch początkowych rozdziałów powieści, na jaki zdecydowała się tłumaczka. Rewolucyjny charakter – na tle przyzwyczajień tematycznych panujących w ówczesnej polskiej literaturze – miał wprawdzie sam wybór inicjacyjnej powieści Umberta Saby (który w terminologii Lawrence'a Venutiego można byłoby nazwać "wyobcowującym"³

² Jak zaznaczała Maria Antonietta Grignani: "W 1975 roku, kiedy [powieść] została opublikowana [...], kultura weszła w stadium 'uwalniania się' od moralizatorskich tabu i tematyka homoseksualna była wówczas modna" (Grignani 1995: V).

³ Taki przekład terminu "foreignizing", którego używa Venuti, proponują m.in. Magda Heydel (2013: 73; zob. też wstęp do: Venuti 2009) i Jolanta Kozak (2008: 166).

[Venuti 1995; Shuttleworth, Cowie 1999: 59]), spotęgowany jednak został przez wybór przełożonego fragmentu – epizodów pierwszego i drugiego, w sposób bezpośredni i szczegółowy koncentrujących się na fizycznym aspekcie relacji między dorastającym chłopcem a najemnym robotnikiem. W 1987 roku w Polsce podobna tematyka zdecydowanie nie mieściła się w standardowym spektrum tematów podejmowanych w literaturze.

W literaturze polskiej⁴ tego okresu – zarówno rodzimej, jak i przekładowej – homoseksualizm należał do tematów trudnych i niechętnie poruszanych⁵. W latach siedemdziesiątych trudno znaleźć powieść polską, która otwarcie tematyzowałaby homoseksualizm. Dla literatury tamtych lat podejmującej problematykę homoseksualną typowy jest dyskurs wysublimowania, zaś jako najważniejszych autorów przyjmujących tę strategię można wskazać Witolda Gombrowicza, Jarosława Iwaszkiewicza, Jerzego Andrzejewskiego, Juliana Strykowski, Mirona Białoszewskiego (Amenta 2006: 50). Pierwszą falę gejowskiej literatury emancypacyjnej, skoncentrowanej na buncie i sprzeciwie wobec heteronormatywnych reguł kulturowych można zaobserwować jednakże dopiero w literaturze polskiej przelomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych⁶, a jej zapowiedzią była pewna liberalizacja w połowie lat osiemdziesiątych, pozwalająca m.in. na opublikowanie powieści *Rudolf* Mariana Pankowskiego – która spotkała się z negatywnym przyjęciem (zob. Amenta 2004; Śmieja 2010: 186-187). W jej recenzjach podkreślano wówczas m.in. brak punktu odniesienia dla powieści Pankowskiego w dotychczasowej polskiej literaturze⁷.

⁴ Problematykę homoseksualną w polskiej literaturze obszernie omawiają obszernie m.in. prace szwajcarskiego polonisty Germana Ritza (2002; 1999); zob. też prace Alessandra Amenty (m.in. Amenta 2006); nad polskim kanonem "literatury homoseksualnej" zastanawia się Wojciech Śmieja (2010).

⁵ Wiązało się to z ogólnym stosunkiem do środowiska homoseksualnego, w generalnym dyskursie epoki i w działaniach podejmowanych przez ówczesny system waloryzowanego negatywnie: "Homoseksualizm był właśnie takim tematem, który – oficjalnie przez ówczesne władze uważany za nieistniejący – był zarazem przez te władze zauważany i postrzegany przez pryzmat rzekomej kryminogenności środowiska [...] oraz jako jednostka chorobowa – zbroczenie płciowe kwalifikujące się do leczenia" (Więch 2005: 259, cyt. za Rodzoch-Malek 2012: 14).

⁶ W postaci m.in. takich powieści jak Jerzego Nasierowskiego (pod pseudonimem Jerzy Trębicki), *Zbrodnia i...* (1988); trylogia Jerzego Nasierowskiego (1992-1993): *Nasierowski, ty pedale, ty Żydzio*; *Nasierowski, ty antychryście*; *Nasierowski, ty...*; *Gorące uczynki* Witolda Jabłońskiego (1988); *Zakazana miłość* Tadeusza Gorgoła; *Nie znany świat* Antoniego Romanowicza (1992); *Ból istnienia* Marcina Krzeszowca (1992); *Grecki bożek* Marka Nowakowskiego (1993).

⁷ "Podobnej książki jeszcze nie mieliśmy. W studia dewiacji seksualnych nasze piśmiennictwo jest dość ubogie. W *Rudolfie* wszelako homoseksualizm jest przedmiotem pewnej prowokacji, przede wszystkim wobec przyzwyczajzeń polskiej literatury, w której erotyka nie może się wyzwolić z kostiumu dziewiętnastowiecznego. Pankowski postępuje tak, jakbyśmy w tej dziedzinie mieli za sobą dziesięciolecia bujnego pisarstwa, on zaś dorzuca swoją skromną cegietkę. Zatem jest tu i prowokacja wobec czytelnika, który raczej nie jest przygotowany do przyjęcia takiej porcji obscenów. Takiego bohatera. I takiego sposobu realizowania potrzeb duchowych i cielesnych" (Netz 1984: 5). Warto zwrócić uwagę także na problem (nie)obecności tematyki homoseksualnej w literaturze przekładanej w Polsce z innych języków w owym czasie – również w tym obszarze spotkać się można było z pewnymi brakami, na co w przypadku tłumaczenia powieści Jamesa Baldwina *Giovanni's Room* zwraca uwagę m.in. Bartosz Żurawiecki (2020).

Na tym tle również publikacja przekładu fragmentu powieści *Ernesto* w 1987 roku w "Literaturze na Świecie"⁸ może jawić się jako akt prowokacyjny i transgresyjny wobec tematycznych przyzwyczajeń czytelniczych – równocześnie zbiegający się w czasie z początkami emancypacji tematyki gejowskiej w literaturze kultury docelowej. W tym samym numerze "Literatury na Świecie", w którym znalazł się przekład fragmentu *Ernesta*, ukazały się także tłumaczenia Jarosława Mikołajewskiego wierszy Sandra Penny, który w nocy biograficznej nazwany został "jednym z nielicznych w XX wieku poetów-hedonistów", a twórczość jego opisana została jako "śpiewnik (*canzoniere*) miłości homoseksualnej z bardzo rzadkimi świadectwami pełnego szczęścia czy wyzwolenia z samotności" ([b.a.] 1987: 259)⁹.

Przekładowi fragmentu *Ernesta* towarzyszył komentarz tłumaczki Haliny Kralowej. Tłumaczka wspominała o tradycjonalizmie krytyków włoskich, którzy starali się unikać mówienia otwarcie o biseksualizmie Saby: "Krytycy włoscy wstydliwie przemilczają ten problem" (Kralowa 1987: 120). Zwracała także uwagę na związek między dosadnym językiem powieści, nazywającym rzeczy wprost, oraz całościowo ujętą poetyką Saby – tym samym wpisując się poniekąd w dyskurs uzasadniający tematykę homoseksualną istnieniem wyższego celu:

[Saba] odrzuca tutaj wszelki kamuflaż, wszelkie niedomówienia. W sposób szokująco prosty i jednoznaczny opisuje przeżycia chłopca Ernesta, z rozbijającą szczerością pozbawioną jakiegokolwiek pruderii kreśli swój własny, młodzieńczy portret. [...] Niezwykłe jest [...] owo cechujące prozę Saby nazywanie rzeczy po imieniu, owa brutalna prostota, z którą opisane zostały kluczowe sceny powieści. Ta sama prostota, która wyróżnia poezję Saby z całego dorobku poezji włoskiej XX wieku i czyni z niej zjawisko tak trudne do scharakteryzowania (Kralowa 1987: 120-121).

Komentarz w postaci krótkiego postowia towarzyszy także pierwszemu polskiemu integralnemu wydaniu książkowemu powieści *Ernesto* z 2019 roku w przekładzie Jarosława Mikołajewskiego. W postowiu tłumacz zarysowuje pokrótce sylwetkę Saby ("autora słabo znanego Polsce i polszczyźnie" [Mikołajewski 2019: 151]) i dzieje powstania powieści, po czym koncentruje się przede wszystkim na uniwersalnych walorach opowiedzianej przez Sabę historii: "Jest to bowiem jedna z tych nielicznych w literaturze światowej historii, które każdy, kto jest nimi przejęty, uzna za własne" (Mikołajewski 2019: 152). Wraca do problemu języka powieści, który Saba zidentyfikował jako powód "niepublikowalności" tekstu. Skupia się wyłącznie na szczególnej prostocie języka, prowokacyjnej w kontekście ówczesnych przyzwyczajeń literackich we Włoszech, pozostawia jednakże bez komentarza kwestię użytego w powieści dialektu.

⁸ Szerzej o przekładzie z 1987 roku zob. Ślarzyńska 2017: 292-296, 396-399.

⁹ Warto nadmienić, że w 1988 roku tom przekładów poezji Sandra Penny po raz pierwszy w Polsce ukazał się w wydawnictwie Jarosława Mikołajewskiego MAJ – jako pierwsza książka tego wydawnictwa.

W postwoiu Mikołajewski zwraca też uwagę na dwa teksty kultury mogące stanowić nawiązanie do powieści Saby – jeden z nich to aktualne odwołanie tematyczne: niedawny (z 2017 roku) film *Tamte dni, tamte noce* Luki Guadagnina, drugi to polskie klasyczne odwołanie literackie w postaci *Panien z Wilka* Jarosława Iwaszkiewicza. Komentarz tłumacza zmierza tym samym do odczytania powieści Saby jako historii o najważniejszych wydarzeniach życia ("bez względu na to, gdzie i kiedy przyszło nam je przeżywać" [Mikołajewski 2019: 152]), o uniwersalnej miłości. Dystansuje się jednocześnie od sposobu odczytywania powieści zawężającego ją do historii o relacji homoseksualnej, a przynajmniej nie akcentuje tego wątku.

Napięcie między tymi dwoma sposobami odczytania – w kluczu uniwersalizującym i w kluczu literatury o tematyce homoseksualnej – zauważyć można w dowodach recepcji polskiego przekładu powieści *Ernesto*. Recepcja krytyczna tekstu była dotychczas wprawdzie znikoma i zapewne jako jej podstawową cechę należy wskazać niestety właśnie tę znikomość: powieść jak dotychczas nie spotkała się w Polsce z adekwatnym zainteresowaniem krytyki. Niemniej nikt ślady recepcji krytycznej wskazują na aktualizację obu z możliwych sposobów lektury. Pierwszą z możliwości – w kluczu uniwersalizującym – wybrał autor tekstu recenzyjnego na łamach "Magazynu Literackiego Książki". Oskar Breymeyer-Darski określił *Ernesta* jako powieść inicjacyjną i, co ciekawe, dość nietradycyjnie rozmieścił akcenty w kwestii ważnych wydarzeń związanych z dorastaniem głównego bohatera. Należą do nich: akt "podstępnego", 'zdradzieckiego' zgolienia zarostu Ernesta przez zaprzyjaźnionego z jego rodziną fryzjera", wizyta u "dobrodusznej, opiekuńczej prostytutki przypominającej mu jego nianię" oraz rodzaje kawałów, jakie "główny bohater robi swojemu pryncypałowi" (Breymeyer-Darski 2019). Recenzent zauważył szczególną prostotę i naiwność języka przytaczanych rozmów, która sprawia, że "można w trakcie lektury niejednokrotnie poczuć się, jakby się je podstuchiwało", i nie szczędził powieści pochwał. Jednocześnie w tekście stroni się od wszelkich sygnałów, które mogłyby wskazywać na nieheteronormatywność opisywanego związku głównego bohatera powieści. *Ernesto*, zgodnie z tekstem recenzji, jest w nierównym związku "z ponad dziesięć lat starszą osobą", zaś "temat odkrywanej przez nastolatka seksualności poruszany jest przez pisarza bez wstydlivosti, ale z drugiej strony i bez intencji, by skandalizować" (Breymeyer-Darski 2019). Tekst zdaje się efektem celowo powziętej decyzji o lekturze przedstawionych w powieści wydarzeń w kluczu uniwersalizującym.

Innym dowodem czytelniczej recepcji *Ernesta* jest wpis na portalu bearbook.pl poświęconym literaturze o tematyce LGBT¹⁰. W krótkim tekście¹¹ dotyczącym powieści podkreśla się powinowactwo wywoływanych przez nią emocji oraz wrażeń związanych z filmem *Tamte dni, tamte noce*. Uwagę komentatora przyciąga w szczególności spotkanie dwóch chłopców opisane pod koniec powieści, jak również motyw wyjawienia skrywanej wcześniej przez poetę historii:

¹⁰ Księgarnia internetowa bearbook.pl określa się jako "największa polska księgarnia LGBT", działająca od 11 lat. Por. bearbook.pl [dostęp 21.03.2020].

¹¹ Autorem tekstu, zgodnie z informacją podaną na portalu, jest "stały czytelnik Jacek", *Umberto Saba – Ernesto*, <https://bearbook.pl/index/detail/pid/2754> [dostęp 21.03.2020].

"Napisał ją w wieku 70 lat i wydaje się, że opowiada w niej historię skrywaną przez całe swoje życie!". W tekście przytoczony jest też, wzbudzający zachwyty recenzenta, fragment postowia Jarostawa Mikołajewskiego. Umieszczenie komentarza powieści na portalu promującym literaturę LGBT można uznać za dowód jej lektury przede wszystkim w kluczu literatury o tematyce homoseksualnej. Nie kłóci się to zresztą z recepcją czytelniczną książki również poza Polską – niedawno (w 2017 roku) opublikowany pełny przekład anglojęzyczny powieści znalazł swoje omówienie np. na portalu Lambda Literary, organizacji zajmującej się literaturą LGBTQ. Autor omówienia, Steven Cordova, wskazał na "zdecydowanie queerową naturę historii" (Cordova 2017) opisaną w powieści, przytoczył też zdanie tłumaczki, Estelle Gilson, według której *Ernesto* "stał się kamieniem milowym we włoskiej i międzynarodowej literaturze homoseksualnej" (Cordova 2017).

Warto wspomnieć o jeszcze jednym dowodzie czytelnicznej recepcji *Ernesta* w Polsce – wpisującym się i tym razem w klucz literatury o tematyce homoseksualnej. Odwołanie do powieści Saby pojawiło się w ramach tekstu omawiającego przekład powieści Bassaniego *Złote okulary* w 2014 roku. Krzysztof Zabłocki wspominał w nim swoją dawną lekturę fragmentu powieści w "Literaturze na Świecie" i pisał o Sabie, który "nie odważył się (czy po prostu nie chciał) wydać swojej powieści za życia (zresztą w ogóle jej nie ukończył), a spadkobiercy praw też raczej się nie śpieszyli. Bo czy trzeba psuć wizerunek klasyka, który sam też za bardzo się swoim homo- czy biseksualizmem (miał żonę) nie afiszował" (Zabłocki 2014).

Współczesne polskie dowody recepcji krytycznej powieści *Ernesto* można umieścić w ramach szerszej refleksji nad przenikaniem kanonu literatury homoseksualnej do głównego nurtu literatury bądź też nad bardziej skomplikowaną relacją obu tych kanonów i ich do pewnego stopnia płynnością. Jak pisał Wojciech Śmieja w odniesieniu do dzisiejszej coraz większej popularności polskiej powieści o tematyce homoseksualnej: "nieoczekiwana popularność tego typu literatury może stanowić przesłankę do wniosku, że pojawienie się partykularnego kanonu literatury homoseksualnej/gejowskiej nie jest niczym więcej jak tylko etapem włączania tekstów reprezentujących doświadczenie homoseksualne do głównego nurtu literatury (a w perspektywie do kanonu ogólnego), którego sztywne aksjologiczne ramy nie wytrzymują konfrontacji ze światem wartości społecznych 'płynnej nowoczesności'" (Śmieja 2010: 36). Niedawne przekłady takich powieści jak *Złote okulary* Bassaniego i *Ernesta* Saby byłyby dalekim efektem tej zmiany w kanonie literatury rodzimej. Fragment przekładu *Ernesta* opublikowany w 1987 roku można uznać natomiast za antycypację zmian, która w literaturze o tego typu tematyce w Polsce miała zajść wraz z początkiem lat dziewięćdziesiątych. Można przyjąć, iż to w obszarze przekładu właśnie ujawniły się pewne tendencje kulturowo-literackie, które w rodzimym polu literackim były dopiero przeczuwane¹².

¹² Jak stwierdził niegdyś w rozmowie Wacław Sadkowski: "Pewne sprawy w literaturze włoskiej artykułowały się wcześniej niż w naszej", *Jak to było?* Rozmowa z Wacławem Sadkowskim, redaktorem naczelnym "Literatury na Świecie" w latach 1972–1993 (Sadkowski, Ślarzyńska 2017: 469).

3. Problem przekładu dialektu triesteńskiego w powieści *Ernesto*

Problem przekładu elementów dialektalnych obecnych w literaturze pięknej stanowi osobne i coraz wyraźniej rozpoznawane zagadnienie w przekładoznawstwie (zob. na ten temat m.in. Federici 2011; Slobodnik 1970; Sternberg 1981; Tabakowska 1990; Berezowski 1997; Kahn 2011; Briguglia 2009). Można wskazać na co najmniej kilka rozwiązań stosowanych w tej kwestii przez tłumaczy: od a) prób zastępowania dialektów odpowiednimi dialektami kultury docelowej, poprzez b) próby konstrukcji specyficznego języka na bazie języka kultury docelowej lub c) markowania specyficznego charakteru językowego wypowiedzi poprzez wprowadzenie cytatów ze standardowego języka włoskiego, do d) pełnej eliminacji dialektu i zastosowania standardowej wersji języka kultury docelowej w całym przekładzie powieści. Jednocześnie zaobserwować można współczesną ogólną tendencję do eksperymentowania, egzotyzacji¹³ i nowatorskich prób realizacji dialektu i idiolektu w języku oryginału, o czym świadczą m.in. tłumaczenia Anny Wasilewskiej¹⁴. W przypadku interesujących nas przekładów powieści *Ernesto* – zarówno Halina Kralowa w przekładzie fragmentu z 1987 roku, jak i Jarosław Mikołajewski w wydaniu książkowym powieści z 2019 roku¹⁵ zdecydowali się na neutralizację elementów dialektalnych.

Dialekt triesteński – jak już zostało wspomniane – jest istotnym elementem konstrukcji powieści *Ernesto*. Już na początku powieści problem językowej realizacji dialogu zaopatrzonej została w adnotację odautorską w tekście ("Ta rozmowa (którą, podobnie jak następne, przytaczam w dialekcie, w dialekcie nieco złagodzonej, w zapisie zwłoszczonym tak dalece, jak to tylko możliwe [...])"¹⁶ [Saba 2019: 7]), która

¹³ Por. m.in. wypowiedź Jerzego Jarniewicza w dyskusji na łamach "Literatury na Świecie": "Praktyka zmieniła się bez wątpienia, mam na myśli zwrot w kierunku czegoś, co w przekładoznawstwie nazywa się egzotyzacją. Idzie o to, by utrzymać element obcy w przekładzie, by go nie oswajać, a tym samym nie neutralizować" (Bukowski *et al.* 2012: 356).

¹⁴ M.in. przekład powieści Carla Emilia Gaddy *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (2013; 2018), dużo wcześniejszy przekład powieści Andrei Camilleriego *Il birraio di Preston* (1995) lub też przekłady sceniczne sztuk Goldoniego. Tłumaczka szuka sposobów realizacji dialektu np. z wykorzystaniem cech fonetycznych danych odmian dialektalnych przy pomocy ich bezpośrednich aplikacji w języku oryginału (jak na przykład wprowadzenie *gorgia toscana* do polskich słów – por. "huta fon z ciebie" z *Piwowara z Preston*). Szerzej na temat translatorskich realizacji dialektu zob. Ślarzyńska 2017: 360-402, tam też wywiad z Anną Wasilewską "Przed wszystkim jakość języka, jakość formy" (Wasilewska, Ślarzyńska 2017: 479-493).

¹⁵ Należy jednak zauważyć, że tłumaczenie powieści powstało już w latach osiemdziesiątych – w czasie stanu wojennego w Polsce, co Jarosław Mikołajewski podkreślał w komentarzu towarzyszącym książce w mediach społecznościowym (Mikołajewski 2019a) oraz w rozmowie przeprowadzonej przeze mnie 30 marca 2020 roku.

¹⁶ W wersji oryginalnej: "Questo dialogo (che riporto, come i seguenti, in dialetto; un dialetto un po' ammorbido e con l'ortografia il più possibile italianizzata [...])" (Saba 1995: 3). Należy jednak pamiętać, że w tym miejscu komentarz autora ma charakter doraźny, odnosi się do rozmów bohaterów toczonych na początku powieści: nie wszystkie rozmowy w powieści cechowało zabarwienie dialektalne.

przełożona została w obu tłumaczeniach. Niemniej poza tym eksplicytnym sygnałem tekstowym w spolszczeniach *Ernesta* w zasadzie nieobecne są inne ślady mogące wskazywać na nienormalny charakter językowy dialogów – w szczególności dialogów między głównym bohaterem a najemnym robotnikiem.

Pewnego rodzaju markerem niestandardowej odmiany języka w tłumaczeniu Mikołajewskiego mogą być w tym miejscu potoczmy i wyrazy nacechowane stylistycznie ("Ten właściciel to prawdziwe skąpiradło" [Saba 2019: 8], "harówka" [Saba 2019: 8]¹⁷, "wściekł się", "wrzeszczał", "ten cymbał" [Saba 2019: 50]) bądź też obniżenie rejestru stylistycznego wypowiedzi najemnego robotnika i opisów dotyczących jego i jego otoczenia:

Póttora florena za dwa wozy – powtórzył – i tylko dwóch ludzi. Dostaje wszystko za frajer, ten złodziej: nie wie, co to harówka, zwłaszcza teraz, kiedy zaczyna się robić gorąco. (Saba 2019: 8).

Un fiorin e mezo per tre cari – riprese – e due omini soli. El se la suga (cava) con poco quel ladro: nol sa cossa che vol dir sfadigar, spezialmente adesso che scominzia el caldo. (Saba 1995: 4).

Również we wcześniejszym przekładzie Haliny Kralowej tłumaczenie powyższego fragmentu zrealizowane zostało z odwołaniem do leksyki potocznej:

Póttora florena za trzy wozy – podjął – i tylko dwóch ludzi. Tanio mu to wychodzi, złodziejowi: on nie wie, co to znaczy naharować się, zwłaszcza teraz, gdy zaczyna być gorąco. (Saba 1987: 67)

Podobną tendencję zaobserwować można w obu tłumaczeniach fragmentu narracji dotyczącej robotnika i jego współpracownika:

[...] scoppiò, nello studio del padrone, una lite furibonda, provocata da Cesco (così si chiamava il facchino grasso) che quel giorno doveva anche, malgrado la 'porca miseria' aver bevuto più del solito. (Saba 1995: 11).

W przekładzie Haliny Kralowej:

[...] w gabinecie pryncypała wybuchnęła straszliwa awantura, wywołana przez Cesca (tak nazywał się gruby robotnik), który tego dnia, mimo 'zasranej nędzy', wypił zapewne więcej niż zwykle. (Saba 1987: 75).

W przekładzie Jarostawa Mikołajewskiego zaś:

[...] w gabinecie właściciela wybuchła wściekła kłótnia, wywołana przez Cesca (tak na imię miał gruby tragarz), który tego dnia, na

¹⁷ W przekładzie Haliny Kralowej w tym samym miejscu występują inne propozycje zaczerpnięte również z leksyki potocznej: "z tego pryncypała to rzeczywiście kutwa" (Saba 1987: 66), "naharować się" (Saba 1987: 67).

pohybel 'zasranemu życiu', musiał na dodatek wypić więcej niż zazwyczaj. (Saba 2019: 16).

W żadnym z przekładów nie będą natomiast obecne bezpośrednio cytaty leksykalne z dialektu powtarzające się w oryginale w różnych częściach powieści, jak np. "dal 'fritolin' (friggitore)" (Saba 1995: 11) ("do garkuchni" [Saba 1987: 75], "do jadalni" [Saba 2019: 17]), "la 'siba'" (Saba 1995: 89) ("rózga" [Saba 2019: 89]).

Rejonem leksyki, z jakiego czerpie nowe tłumaczenie *Ernesto* Jarostawa Mikołajewskiego, jest również leksyka związana z przeszłością – język dawnych lat, kojarzony z dzieciństwem¹⁸. Tak jak dialekt wprowadzony w oryginalnej wersji powieści jest pewnego rodzaju językowym odzwierciedleniem powrotu do minionych już lat dziecięcych, tak w całym przekładzie zauważyć można nieliczne leksykalne sygnały dawnych czasów – niekoniecznie dokładnie w tych samych fragmentach tekstu, w których w oryginale zastosowano dialekt. Wyróżnić tu można elementy leksyki dziś rzadziej używanej, jak wyraz "rozgardiasz":

[...] co zaś dotyczy nauczania w ścisłym tego słowa znaczeniu, sprowadzało się do uczestnictwa w 'niejakim' rozgardiaszu¹⁹ panującym w klasie. (Saba 2019: 110).

[...] e in quanto allo studio propriamente detto, questo era ridotto a un po' di baccano in classe. (Saba 1995: 87).

Podobnie można zauważyć tendencję do stosowania leksyki barwnej, nadającej tekstowi silniejszy koloryt – jak np. wybór słowa "zrujnować", zamiast bardziej pospolitego "zniszczyć" w przekładzie dialektalnego fragmentu: "Gò rovinà – pensò – tuta la mia vita!" (Saba 1995: 86) – "Zrujnowałem – pomyślał – całe moje życie" [Saba 2019: 110], lub też wybór słowa "bzdurny"²⁰ w tłumaczeniu: "[Come] ghe pol essere venuda in testa una idea cussi balorda?" (Saba 1995: 22) – "[Skąd] mogła przyjść panu do głowy tak bzdurna myśl?" (Saba 2019: 29).

W oryginalnym tekście powieści dialektyzacja wypowiedzi lub jej brak pełni funkcję elementu konstruującego obraz postaci. Dialekt dla Ernesta będzie zatem językiem wspomniania dzieciństwa, językiem związanym z osobistą przeszłością. Jak można ponadto zauważyć, użycie dialektu w powieści odnosić się będzie m.in. do podziałów społecznych i klasowych (wszak robotnik to "człowiek 'niskiego urodzenia' (wątpiący czytelnik tej powieści proszony jest wziąć pod uwagę fakt, że znajdujemy się w Trieście w 1898 roku)" [Saba 2019: 39]) oraz do sfery intymności – w kontraście do włoskiego przynależnego sferze publicznej (Daniele 1997: 99; Proła 2015: 141) – sfery intymności zarówno związanej

¹⁸ Tłumacz we (wspominanej wcześniej) rozmowie wskazał na wykorzystanie w przekładzie elementów leksyki czasów dzieciństwa, idiolektu rodziców, komponentów charakterystycznych dla języka wspomnianego po latach dawnego świata.

¹⁹ Zauważmy, iż słowo "rozgardiasz" zastosowano w tym fragmencie tekstu z odwołaniem w pewnym sensie do jego pierwotnej etymologii: to nie tylko – jak dzisiaj – "nieporządek, zamieszanie", lecz także – zgodnie z dawniejszym jeszcze znaczeniem – "biesiada rozpustna, hoyne nazbyt biesiady; rozley, najey" (Linde 1812: 91).

²⁰ W przekładzie z 1987 roku w tym samym miejscu zastosowano słowo 'głupi': "[Jak] mógł ci przyjść do głowy tak głupi pomysł?" (Saba 1987: 88).

z emocjami (uczucia, relacje), jak i prywatnością (osobiste przemyślenia). Jak zauważa Dario Prola, wprowadzenie dialektu w perspektywie prywatności wiązać można z lekkością jako istotną kategorią tekstu Saby (Prola 2015: 140).

Dialekt jako język niskich warstw społecznych aktywnie ujawnił się w wypowiedziach najemnego robotnika, stematyzowany zaś został we fragmentach dotyczących poglądów matki Ernesta. Dialekt wiąże się dla niej jednoznacznie ze stratyfikacją społeczną i w związku z tym budzi niechęć: "Pani Celestina naprawdę była *wohlgeborene Frau* – panią dobrze urodzoną, z szanowanej rodziny – i, choć niekiedy posługiwała się dialektem, gardziła nim jak czymś, co przynależy 'niskiemu stanowi', niskim warstwom społecznym" (Saba 2019: 103; por. też Saba 1995: 80-81).

Napięcie między dialektem a standardową odmianą języka włoskiego ujawnia się szczególnie wyraźnie w dialogach z matką Ernesta. Matka używa standardowej wersji włoskiego nieprzypadkowo i nieprzypadkowo dialektu używa Ernesto: podejście do dialektu stanowi odzwierciedlenie ich stosunku do języka, a przez to do rzeczywistości. Włoski matki jest ukoronowaniem jej mieszczańskiego usposobienia i konsekwencji dobrego urodzenia, jej narzuconego sobie uporządkowania – również na poziomie językowym. W postaci Ernesta poprzez wprowadzenie dialektu podkreślono nie tylko jej transgresyjność wobec mieszczańskich schematów i spontaniczność, lecz także wydobyto jej walory dynamiczne. Inicjacyjny charakter opowieści ujawnia się tym samym na poziomie językowym poprzez skontrastowanie postaci dorastającego Ernesta, jeszcze nieukształtowanego, mówiącego językiem charakterystycznym dla ludu, i narratora, dorosłego *ja* opowieści, "które komentuje bez przyjmowania pozy i z okrutnie beztroskim humorem mroczne powody, jakie skłoniły 'młodzińca' do robienia lub nierobienia pewnych rzeczy" (Grignani 1995: IX)²¹.

Dodatkowo dialekt zyskuje przez to zabarwienie intymne (początkowo tytułem opowiadania, po napisaniu pierwszego rozdziału, miała być *Intimità* [Grignani 1995: IX]), kojarzony jest ze sferą najbardziej podstawowych uczuć i najbardziej osobistych przeżyć. Dlatego też obecność dialektu w dialogach z najemnym robotnikiem w dwóch pierwszych częściach powieści można uznać za językowe odzwierciedlenie charakteru inicjacji seksualnej Ernesta. Co istotne też, w kolejnych częściach powieści dialekt coraz rzadziej się pojawia, by w epizodzie czwartym zaniknąć w wypowiedziach bohatera, który w rozmowie ze swoją matką używa częściej ogólnej odmiany języka. Na bezpośredni związek pomiędzy dialektem a nienormalnym zachowaniem seksualnym wskazują również przemyślenia matki (w czwartym epizodzie książki): "Miał[ła] zresztą mgliste pojęcie o 'tych rzeczach', które uważała, podobnie jak dialekt, za przynależne wyłącznie najniższym warstwom społecznym, 'niskiemu urodzeniu'" (Saba 2019: 122)²².

²¹ Jak pisał Umberto Saba w liście do Bruno Pincherlego: "[Ernesto] Nie był dekadentem, był prymitywem" (cyt. za Grignani 1995: X).

²² W wersji oryginalnej: "aveva solo un'idea vaga di 'quelle cose' che considerava, come il dialetto, appannaggio esclusivo degli infimi strati della popolazione, del 'basso ceto'" (Saba 1995: 97).

Jednocześnie nagłe przejście na dialekt w jednej z wypowiedzi matki jest równoznaczne z silnym wzruszeniem chwilową utratą kontroli nad emocjami. W oryginale powieści będzie to widoczne nie tylko za sprawą komentarza narratora, lecz także ujawni się w samym języku postaci. W tekście przekładu pozostanie wyłącznie komentarz narratora:

– No pensarghe più, fio mio – disse, passando all'improvviso, e senza accorgersene, al dialetto: cosa anche questa che le accadeva di raro – quel che te sé nato sé assai bruto, ma no gà, se nissun vien a saverlo, tanta importanza. No ti sé, grazie a Dio, una putela». (Saba 1995: 100)

– Nie myśl już o tym, moje dziecko – powiedziała, przechodząc nagle i niepostrzeżenie dla samej siebie na dialekt, co również przytrafiło się jej niezmiernie rzadko. – To, co się wydarzyło, jest bardzo nieładne, ale jeżeli nikt się nie dowie, to nie ma wielkiego znaczenia. Dzięki Bogu nie jesteś dziewczyną. (Saba 2019: 122)

Dialekt pozostaje obecny w całej powieści w prywatnych przemyśleniach Ernesta, w jego wewnętrznym dialogu ze sobą, który odbywa się w najgłębiej zinternalizowanej odmianie języka. W przekładzie tekst przemyśleń Ernesta został oddany w standardowej wersji polszczyzny, bez wyraźniejszych znamion stylizacji.

Obecność dialektu w oryginalnej wersji powieści w kluczu intymności będzie charakteryzować także relację przyjaźni ustanowioną między Iliem a Ernestem i stanowić będzie o dynamice relacji między tymi postaciami. Przy pierwszym poznaniu chłopcy używają standardowej odmiany włoskiego, by później prowadzić dialogi w dialekcie (Saba 1995: 114-115; Marazzi 1994: 172), co nie znajdzie realizacji w tekście przekładu.

W obu wersjach polskich *Ernesta* – pełnego tekstu powieści i jej fragmentu – odzwierciedlenie dialektu, będącego istotnym elementem konstrukcyjnym świata przedstawionego, zanika i podobnego rodzaju napięcia związane z dynamicznym rozwojem postaci bądź też relacji między postaciami nie będą widoczne. Ujawnią się wyłącznie w tych rzadkich przypadkach, w których zostały stematyzowane w komentarzach odnarratorskich towarzyszących wypowiedziom postaci. Markery leksykalne wprowadzone w różnych częściach powieści mogą częściowo sygnalizować niestandardowość lingwistyczną tekstu, jednak nie przyczyniają się do ujawnienia dynamiki postaci i charakteryzacji relacji między bohaterami.

4. Kulturemy i uwarunkowany historycznie plurilingwizm w przekładzie powieści *Ernesto*

Triest końca XIX wieku – zobrazowany w dziele Saby – był miejscem, w którym przenikało się kilka kultur i języków. Sfera kultury włoskiej, austriackiej i słoweńskiej współistniały ze sobą, także językowo. W powieści Saby wielokulturowość została stematyzowana, m.in. poprzez wprowadzenie postaci pana Wildera – przełożonego w biurze Ernesta – i opisanie jego

zwyczajów uwarunkowanych politycznie (np. niechęć wobec przekroczenia progu Filharmonii mimo uwielbienia dla skrzypka Ondrička, który – jako irredentysta – życzył sobie grać w Trieście wyłącznie w "niepodległościowej" Filharmonii, nie zaś w Casino Schiller, miejscu spotkań kolonii niemieckiej: "Pan Wilder chętnie posłuchałby Ondrička, ale 'głębokie' względy 'polityczne' nie pozwalały mu przekroczyć progu Filharmonii" [Saba 2019: 138]) i postaci Stefano o słowiańskim nazwisku, stażysty-konkurenta Ernesta (którego narrator usprawiedliwia, dowodząc, że niechęć wobec Stefano nie miała bynajmniej rasistowskiego podłoża: "Być może także za sprawą swej 'drugiej' matki', w przeciwieństwie do rodaków z tej samej warstwy społecznej (takich na przykład, jak jego kuzyn) nie odczuwał żadnej nienawiści do Słowian. Do tego chłopca czuł niechęć z innych powodów" [Saba 2019: 84]). Tematyzacji na planie fabularnym towarzyszy częściowe odzwierciedlenie wielokulturowości na planie językowym. Jak zauważył Antonio Daniele, różne języki wprowadzone w powieści *Ernesto* nie tworzą chaosu czy pomieszania, lecz spójny amalgamat na zasadzie przyległości – podobnie jak działo się to w ówczesnym Trieście (Daniele 1977: 99). Lingwistyczne odzwierciedlenie wielokulturowości jest tu częściowe, gdyż dotyczy – prócz włoskiego i dialektu triesteńskiego – tylko języka niemieckiego (słoweński w powieści się nie pojawia), którym przemawia pan Wilder. Język niemiecki, będący symbolem podległości politycznej regionu, w opisie postaci pana Wildera i jej obyczajów lingwistycznych pojawia się na trzech zasadach:

- a) opisu wprowadzającego w okoliczności wypowiedzi: "[...] i kontynuował niemal już wyłącznie po niemiecku" (Saba 2019: 85);
- b) bezpośrednich cytatów z języka niemieckiego w obrębie pojedynczych słów, wyrażeń bądź zdań: "*verfluchte Kerl*" (Saba 2019: passim); "*wohlgeborene Frau*" (Saba 2019: passim); "*Sie werden sehen*" (Saba 2019: 85), "*geduld*" (Saba 2019: 99);
- c) zniekształcenia fonetycznego wyrazów włoskich na skutek ich wymawiania z zachowaniem zasad fonetyki właściwej niemieckiemu: "Cermania" (Saba 1995: 66); "animo centile" (Saba 1995: 79).

Wprowadzenie w planie wyrażania powieści języka niemieckiego służy z jednej strony odzwierciedleniu ówczesnej sytuacji historyczno-politycznej i stanowi nawiązanie do habsburskiego i mitteleuropejskiego Triestu końca XIX wieku (zob. Daniele 1977: 104), z drugiej miewa również nacechowanie ironiczne potęgujące tragikomiczne cechy postaci pana Wildera, jak np. we fragmencie:

[...] il signor Wilder [...] doveva ancora prender parte, in qualità di ufficiale della riserva (non combattente) alla prima guerra mondiale [...], assistere, nelle condizioni che si possono immaginare, alla seconda e finire, già decrepito, in un'infornata di ebrei ungheresi, sollecitata prima, messa in atto poi dalla sua tanto amata Cermania, che vedeva in lui, allora più che ottantenne, un pericoloso nemico del III Reich millenario... (Saba 1995: 66).

Słowo "Cermania" w powyższym fragmencie nawiązuje do opisu zachowań pana Wildera z początkowego epizodu powieści: "la parola Germania,

che il principale pronunciava spesso (il più spesso possibile) storpiandola in Cermania, e lodando le virtù (uniche al mondo) dei suoi abitanti" (Saba 1995: 12). W najnowszym polskim przekładzie powieści zaburzenie fonetyczne w początkowym epizodzie powieści zostaje oddane poprzez wprowadzenie słowa "Miemcy": "słowo Niemcy, które pryncypał często wypowiadał (tak często, jak tylko się dało), robiąc z niego 'Miemcy', a cnoty mieszkańców (jedyne na świecie) wychwalał pod niebiosa" (Saba 2019: 17; w pierwszym polskim przekładzie tego fragmentu pojawiło się natomiast słowo "Niemczy": "słowo 'Niemcy', które pryncypał powtarzał często (ile razy tylko miał okazję), wymawiając Niemczy i sławiąc zalety (jedyne w świecie) ich mieszkańców" [Saba 1987: 75-76]). W dalszej części powieści w polskim przekładzie zniekształcona wymowa słowa "Niemcy" niestety nie została zachowana, wskutek czego nie aktualizuje się w pełni ironiczny i tragiczny ładunek, jakim nasycony jest w tym samym miejscu tekst oryginalny:

[...] pan Wilder [...] miał jeszcze w randze oficera rezerwy wziąć udział (poza linią frontu) w pierwszej wojnie światowej [...], przyglądać się, w łatwym do przewidzenia położeniu, wojnie następnej, i skończyć razem z innymi węgierskimi Żydami w jednym z krematoriów, do których stworzenia i późniejszego sprawnego działania tak wielką wagę przywiązywały jego umiłowane Niemcy, upatrujące w nim, zgrzybiałym osiemdziesięciolatku, niebezpiecznego wroga tysiącletniej Trzeciej Rzeszy (Saba 2019: 87).

Zniekształcona, zniemczona wymowa pana Wildera powraca natomiast w translatorskich realizacjach słów "coliminava" oraz "centile", przyczyniając się tym samym do zachowania komicznego pod względem językowym aspektu wybuchu złości pryncypała:

[...] rimproverò aspramente Ernesto per il suo contegno, non solo di quel giorno, ma di sempre, e che 'coliminava' (voleva dire culminava) in quella lettera 'impertinente'. (Saba 1995: 77)

[...] surowo zganiał Ernesta za postawę, jaką wykazał się nie tylko tego dnia, lecz wykazywał się zawsze, i która osiągnęła punkt "kolminacyjny" (miało być: kulminacyjny) w owym "aroganckim" liście. (Saba 2019: 99)

Per riuscire nella musica, mio caro signore, bisogna aver l'animo centile (quello che mancava ad Ernesto non era l'animo gentile, era l'orecchio) e lei non ha – oh, no! – l'animo centile... (Saba 1995: 79)

Jeśli chce się odnieść sukces w muzyce, mój drogi panie, trzeba mieć sibtelną²³ duszę – (jeżeli czegoś brakowało Ernestowi, to nie subtelnej duszy, lecz słuchu) – pan zaś nie ma, o nie!, sibtelnej duszy... (Saba 2019: 101)

²³ Jak zauważono – jako że 's' po niemiecku czyta się jak 'z' – realizacja fonetycznego podobieństwa do niemieckiego mogłaby mieć w tym miejscu postać 'zubtelny' lub 'zibtelny'. Anonimowemu recenzentowi artykułu dziękuję za tę obserwację.

Specyficzny sposób artykułowania ("z tym samym złym akcentem co zawsze" [Saba 2019: 31]) staje się nieodłączną cechą postaci pana Wildera, tak jak na stałe połączone zostaje z nim emblematyczne wyrażenie *verfluchte Kerl*, jakim określa bohatera powieści, lub określenie *wohlgeborene Frau* używane wobec jego matki. W polskim przekładzie powieści (jak również w dawniejszym przekładzie dwóch pierwszych jej epizodów) w podobnych przypadkach cytatów z języka niemieckiego zastosowano tę samą metodę: zacytowania niemieckiego słowa, któremu – tak jak w tekście oryginalnym – często towarzyszy wyjaśnienie w nawiasie: "Borbottò un 'verfluchte Kerl' (fottuto monello) e si diresse verso l'ufficio" (Saba 1995: 24) – "Wymamrotał *verfluchte Kerl* (pieprzony łobuziak) i skierował kroki do biura" (Saba 2019: 31); w przekładzie z 1987 roku: "Mruknął 'verfluchte Kerl' (przeklęty szczeniak) i ruszył w stronę kantoru" [Saba 1987: 90]; "una persona cioè che aveva avuta con lui, per riguardo alla sua signora madre, molta (e se ne accorgeva adesso) *troppa* 'Geduld' (pazienza)" (Saba 1995: 77) – "człowieka aż nazbyt dobrego, który zachował w stosunku do niego, przez wzgląd na jego panią matkę, ogromną i (dopiero teraz to rozumiał) nadmierną *geduld* (cierpliwość)?" (Saba 2019: 99); "sebbene mi dispiaccia assai di rattristare una così 'wohlgeborene Frau' (bennata signora)" (Saba 1995: 78) – "aczkolwiek jest mi przykro zasmucać tak *wohlgeborene Frau* (panią tak dobrego urodzenia)" (Saba 2019: 101).

Obecność niemieckojęzycznych cytatów w tekście *Ernesta* można odczytać jako specyficznego rodzaju obrazowanie nawiązujące do wielu obecnych w powieści kulturomów związanych z dziewiętnastowiecznym Triestem. Pojęcie kulturomu za Vermeerem i Witte można rozumieć jako "fenomen w społeczeństwie, który jest postrzegany przez kogoś jako ważna, specyficzna cecha kultury [...] [odnosząca się – MS] do kognitywnej, albo do emotywniej płaszczyzny języka lub do nich obu" (za: Burkhardt 2008: 199) i sytuuje się ono w pobliżu innego terminu używanego w przekładoznawstwie: 'realia' bądź 'realia kulturowe' (Lipiński 2000; Lewicki 2000; Skibińska 1999). Bardzo istotne natomiast w perspektywie przekładoznawczej staje się uzależnienie kulturomu od procesu przekładu między dwiema konkretnymi kulturami (Molina Martínez 2006), powodujące każdorazową konieczność określenia tego, co w danej sytuacji przekładowej kulturomem jest bądź też nie jest. W strategii przyjmowanej w przekładzie wobec kulturomów ujawnia się zaś wyraźnie napięcie między skłonnością do adaptacji i zwrotem ku egzotyżacji (Burkhardt 2008: 199–200).

W powieści Saby jako elementy specyficzne dla kultury triesteńskiej przetłomu wieków wyróżnić można m.in. tytuły lokalnych gazet (z lekturą których wiązały się określone postawy polityczne), nazwy geograficzne związane z topografią miasta, nazwy gastronomiczne – charakterystycznych dań lub napojów. W polskim przekładzie powieści *Ernesto* (2019) wobec powyższych elementów przyjęta została ogólna strategia egzotyżująca. Tytuły gazet ("Il Lavoratore" [Saba 2019: 102 i passim]; "Piccolo", "Frankfurter Zeitung" [Saba 2019: 50]) i nazwy geograficzne ("Wolisz Barcolę czy Sant'Andrea?" [Saba 2019: 149]²⁴) przytaczane są

²⁴ W tym miejscu w tekście autorskim nazwom od razu towarzyszy ułatwiający odbiór wyjaśnienie, obecne również w przekładzie: "San Bortolo, od chwili, gdy zmieniło nazwę, stając się Barcolą, było salonowym punktem Rivieri; Sant'Andrea natomiast było odosobnionym miejscem spacerów, do którego prawie nikt nie przychodził" (Saba 2019: 149).

w ich oryginalnym brzmieniu, bez dodatkowych wyjaśnień w przypisach, uproszczeń czy spolszczeń. To samo dotyczy gastronomii, m.in. nazwy dania "fugazette" (Saba 1995: 50), którą zacytowano w tekście przekładu: "Matczyne fugazette były (po ciastkach) ulubionym daniem Ernesta" (Saba 2019: 67). Podobnie "Ischirogen" (Saba 1995: 74 i passim), substancja lecznicza podobna do tranu, w przekładzie polskim funkcjonuje na zasadzie dokładnego cytatu (Saba 2019: 95 i passim). Faktem ułatwiającym decyzję w przypadku egzotyzacji zarówno fugazette, jak i Ischirogenu, jest obecność towarzyszących im dość dokładnych opisów w tekście autorskim. Inne rozwiązanie zastosowane zostało natomiast wobec nazwy "gassosa" (Saba 1995: 116, 118), która raz przetłumaczona została jako "woda z sokiem" (Saba 2019: 147), następnie zaś jako "lemoniada" (Saba 2019: 150).

Na podstawie strategii przyjętej w nowym polskim przekładzie *Ernesta* zarówno wobec elementów obcojęzycznych (niemieckich) w tekście powieści, jak i kulturomów związanych z dziewiętnastowiecznym Triestem, można zaryzykować stwierdzenie, iż adaptacja tekstu wyjściowego nie była zamiarem tłumacza. Trudno byłoby zatem uznać omówioną wcześniej neutralizację dialektu triesteńskiego za element jakiejś szerszej strategii adaptacyjnej przyjętej wobec tekstu oryginalnego. Przeciwnie: w każdym innym aspekcie, poza dialektem, polski tekst powieści nasycony jest leksykalnymi elementami lokalnej kultury i przejawiają się w nim leksykalne konsekwencje uwarunkowań geograficznych i historycznych.

5. Podsumowanie

Polskie przekłady powieści *Ernesto* – zarówno przekład fragmentaryczny Haliny Kralowej z 1987 roku, jak i przekład całości powieści Jarosława Mikołajewskiego z 2019 roku – choć znakomite, nie przyczyniły się jak dotychczas do szerszej popularyzacji klasycznego tekstu Saby w Polsce²⁵. Wskazać można natomiast na odmienne uwarunkowania polskiej recepcji *Ernesta*, wynikające z historycznie i kulturowo uwarunkowanych przyzwyczajęń literackich i czytelniczych. Wiązał się z tym dużo bardziej transgresywny charakter wyboru przekładowego tej powieści w końcu lat osiemdziesiątych oraz ówczesnego wyboru fragmentu tekstu skłaniającego do lektury w kluczu literatury o tematyce homoseksualnej, podczas gdy wydanie pełnego tekstu powieści w 2019 roku miało raczej charakter uzupełniania braków w polskich przekładach dwudziestowiecznej włoskiej klasyki i towarzyszył mu komentarz tłumacza skłaniający do lektury powieści w kluczu uniwersalizującym.

W obu przypadkach na poziomie językowym w polskim tłumaczeniu zdecydowano się zrezygnować z odzwierciedlenia dialektu triesteńskiego, będącego ważnym elementem konstrukcji powieści. Zachowano jednakże inne

²⁵ Na łamach magazynu "Lente" Jarosław Mikołajewski pisał na początku 2020 roku: "W Polsce prawie nikt nie zauważył *Ernesta*, podejrzewam więc, że tę scenę (ostatnią scenę powieści – MŚI, która mówi i nie mówi, zapowiada i spełnia w melancholii niespełnień, ja jeden uważam za najpiękniejszą scenę miłosną" (Mikołajewski 2020).

sygnały plurilingwizmu charakterystycznego dla Triestu końca XIX wieku – jak np. cytaty z języka niemieckiego lub też fonetyczne zniekształcenia wyrazów sugerujące wymowę niemiecką. W przekładzie pełnej wersji powieści obecne są również – nierzadko na zasadzie cytatu – elementy leksykalne odnoszące się do kultury ówczesnego Triestu.

Pełny polski przekład *Ernesta*, pojawiający się przecież po wielu latach od wydania włoskiego, jest pięknym wydarzeniem, "wydarzeniem niezwykłym, takim, jakie może zaistnieć, choć wcale nie musi" (Saba 2019: 150). Jako zaproszenie do lektury, w nowym kontekście językowym i kulturowym, i z natury swojej jako przekład – jest wydarzeniem otwierającym i nigdy niedopetnionym. Jako element historii przekładu *Ernesta* w Polsce ma natomiast w sobie gest domykający – i w przeciwieństwie do niedokończonych struktury powieści Saby, jest pewnego rodzaju domknięciem i dokończeniem: nadzwyczaj szczęśliwym, dodajmy.

Bibliografia

- [b.a.] (1987), *Autorzy tego numeru od "A" do "Z"*, "Literatura na Świecie", 11: 254-261.
- [b.a.] [b.d.], *Umberto Saba – Ernesto*, <<https://bearbook.pl/index/detail/pid/2754>> [ostatni dostęp: 21.03.2020].
- Amenta A. (2004), *Obrzęd ciał i sprawa polskości. Kilka uwag o Rudolffie Mariana Pankowskiego*, "Ha!art", V, 1: 97-100.
- Amenta A. (2006), *Strategie tożsamościowe i dyskursy homoseksualne w prozie polskiej XX wieku*, "Postscriptum", LII, 2: 46-55.
- Balduino A. (1976), *Ernesto e l'ardita sincerità di Umberto Saba*, w: tegoż, *Messaggi e problemi della letteratura contemporanea*, Marsilio, Venezia.
- Berezowski L. (1997), *Dialect in Translation*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Breymeyer-Darski O. (2019), *Ernesto*, "Magazyn Literacki Książki", 7, tekst dostępny on-line: <<https://rynek-ksiazki.pl/recenzje/ernesto/>> [ostatni dostęp: 21.03.2020].
- Briguglia C. (2009), *Riflessioni intorno alla traduzione del dialetto in letteratura*, "in TRAlinea" Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia, <http://www.intralea.org/specials/article/Riflessioni_intorno_alla_traduzione_del_dialetto_in_letteratura> [ostatni dostęp: 19.02.2020].
- Bukowski P., Heydel M., Jarniewicz J., Łukasiewicz M., Sommer Ł., Szuster M. (2012), *Czy ja robię refrakcję? (o antologii Współczesne teorie przekładu) (rozmowa)*, "Literatura na Świecie", 3-4: 351-376.
- Burkhardt H. (2008), *Kulturemy i ich miejsce w teorii przekładu*, "Acta Universitatis Wratislaviensis", 20: 197-209.
- Cinquegrani A. (2007), *Solitudine di Umberto Saba da "Ernesto" al "Canzoniere"*, Marsilio, Venezia.
- Cordova S. (2017), *'Ernesto' by Umberto Saba*, <<https://www.lambdaliterary.org/2017/10/ernesto-by-umberto-saba/>> [ostatni dostęp: 21.03.2020].

- Daniele A. (1977), *Lingua e dialetto nell' "Ernesto" di Saba*, "Studi Novecenteschi", XVI, 6: 95-108.
- Favretti E. (1982), *La prosa di Umberto Saba. Dai racconti giovanili a "Ernesto"*, Bonacci, Roma.
- Federici F. (2011) (red.), *Translating Dialects and Languages of Minorities: Challenges and Solution*, Peter Lang, Berne.
- Gargano C. (2002), *Ernesto e gli altri: l'omosessualità nella narrativa italiana del Novecento*, Editori Riuniti, Roma.
- Gnerre F. (2000), *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini & Castoldi, Milano.
- Grignani M.A. (1995), *Introduzione*, w: Saba U., *Ernesto*, oprac. M.A. Grignani, Einaudi, Torino.
- Heydel M. (2013), *"Gorliwość tłumacza". Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kahn M. (2011), *How to Deal with Dialects in Translation*, w: Buffagni C., Garzelli B., Zanotti S. (red.), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, LIT Verlag, Berlin: 103-116.
- Kozak J. (2008), *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kralowa H. (1987), *Umberto Saba, czyli poezja bez peryfraz*, "Literatura na Świecie", 11: 118-122.
- Lavagetto M. (1989), *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino.
- Lewicki R. (2000), *Obcość w odbiorze przekładu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Linde B. (1812), *Słownik języka polskiego*, t. 3: R–T, Drukarnia xx. Pijarów, Warszawa.
- Lipiński K. (2000), *Vademecum tłumacza*, Idea, Kraków.
- Marazzi M. (1994), *L'Ernesto di Saba "su ali di colomba"*, "Belfagor", XLIX, 2: 171-183.
- Mikołajewski J. (2019), *Dwa słowa objaśnienia*, w: Saba U., *Ernesto*, przetł. J. Mikołajewski, Czyły Barbarzyńca Press, Warszawa: 151-153.
- Mikołajewski J. (2019a), [post na portalu facebook z 11 maja 2019 roku], <<https://www.facebook.com/mikolajewski.jaroslaw/posts/2078220725640585>> [ostatni dostęp: 30.03.2020].
- Mikołajewski J. (2020), *Triest niespełniony*, w: *Wybór redakcji: literackie historie znad Morza Śródziemnego*, "Lente" <<https://lente-magazyn.com/historie-milosne-znad-morza-sroziemnego/>> [ostatni dostęp: 25.03.2020].
- Molina Martinez L. (2006), *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.
- Netz F. (1984), *Proza eksperymentalna*, "Tak i Nie", 35: 13.
- Penna S. (1987), *Wiersze*, przetł. J. Mikołajewski, "Literatura na Świecie", 11: 161-165.
- Prola D. (2015), *L'Ernesto, ovvero il prigioniero di Umberto Saba*, "Acta Neophilologica", XLVIII, 1-2: 131-142.
- Ritz G. (1999), *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przetł. A. Kopacki, Universitas, Kraków.
- Ritz G. (2002), *Niść w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przetł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Wiedza Powszechna, Warszawa.

- Rodzoch-Malek J. (2012), *W jaki sposób mówi się w polszczyźnie o homoseksualizmie i osobach homoseksualnych? Analiza leksyki na podstawie danych leksykograficznych i tekstowych*, praca doktorska, Wydział Polonistyki, Warszawa.
- Rosa G. (2007), *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino, Arturo, Ernesto*, w: Papini M.C., Fioretti D., Spignoli T. (red.), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento*, edizioni ETS, Pisa.
- Saba U. (1995), *Ernesto*, oprac. M.A. Grignani, Einaudi, Torino.
- Saba U. (2019), *Ernesto*, przeł. J. Mikołajewski, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa.
- Saba U., (1987) *Ernesto*, przeł. H. Kralowa, "Literatura na Świecie", 11: 65-110.
- Sadkowski W., Ślarzyńska M. (2017), *Jak to było? Rozmowa z Wacławem Sadkowskim, redaktorem naczelnym "Literatury na Świecie" w latach 1972–1993*, w: Ślarzyńska M., *Obraz literatury włoskiej w Polsce lat 70. i 80. XX wieku na łamach "Literatury na Świecie"*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa: 469-478.
- Santoro A. (2012), *"Ernesto" di Umberto Saba: tra autobiografia e formazione*, "Sinestesie", Letteratura e arti, 2: 203-251.
- Shuttleworth M., Cowie M. (1999), *Dictionary of Translation Studies*, Routledge, Manchester.
- Skibińska E. (1997), *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach "Pana Tadeusza"*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Slobodnik D. (1970), *Remarques sur la traduction des dialects*, w: Holmes J.S. (red.), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Mouton, The Hague.
- Sternberg M. (1981), *Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis*, "Poetics Today", IV, 2: 221-239.
- Ślarzyńska M. (2017), *Obraz literatury włoskiej w Polsce lat 70. i 80. XX wieku na łamach "Literatury na Świecie"*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2017.
- Śmieja W. (2010), *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej "literaturze homoseksualnej"*, Universitas, Kraków.
- Tabakowska E. (1990), *Linguistic Polyphony ad a Problem in Translation*, w: Bassnett S., Lefevere A. (red.), *Translation, History & Culture*, Pinter Publishers, London.
- Venuti L. (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London–New York.
- Venuti L. (2009), *Przekład, wspólnota, utopia*, w: Bukowski P., Heydel M. (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Wasilewska A., Ślarzyńska M. (2017), *"Przed wszystkim jakość języka, jakość formy"*. Wywiad z Anną Wasilewską, w: Ślarzyńska M., *Obraz literatury włoskiej w Polsce lat 70. i 80. XX wieku na łamach "Literatury na Świecie"*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa: 479-493.
- Więch A. S. (2005), *Różowy odcień PRL-u. Zarys badań nad mniejszościami seksualnymi w Polsce Ludowej*, w: Slany K., Kowalska B., Śmietana M. (red.), *Homoseksualizm – perspektywa interdyscyplinarna*, NOMOS, Kraków.

Zabłocki K. (2014), "Piękna oczywistość" Giorgio Bassaniego – refleksje meandryczne, "Homiki.pl" <<http://homiki.pl/index.php/2014/04/piękna-oczywistosc-giorgio-bassaniego-refleksje-meandryczne/>> [ostatni dostęp: 30.03.2020].

Żurawiecki B. (2020), *Nie jestem twoim gejem*, "dwutygodnik.com", 3 <<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8847-nie-jestem-twoim-gejem.html>> [ostatni dostęp: 15.04.2020].

Nazwy własne we włoskich przekładach *Rodziny Połanieckich* Henryka Sienkiewicza

Abstract

Henryk Sienkiewicz' Children of the Soil in the Italian translation. The paper's objective is to analyse two Italian translations of Henryk Sienkiewicz's novel *Children of the Soil*. The first translator was a Neapolitan named Federigo Verdinois, who worked with Sienkiewicz's permission. The second translator, however, remains anonymous due to the lack of Sienkiewicz's consent to translate his novel, which in northern Italy (Milano, Florence) had been released in some successful editions that profited only the publishers. Although Verdinois translated *Children of the Soil* from the Russian version, his work, compared to the second translation, can be recognised as better in evaluation. The analysis of the anonymous translation suggests that the novel was translated hurriedly, negligently (editorial issues), and was severely abridged, which caused a significant decrease in its literary value in comparison to the original.

Keywords

Henryk Sienkiewicz, Translation, Federigo Verdinois, Italian Cultural Reality



Prace nad *Rodziną Potanieckich* Henryk Sienkiewicz rozpoczął w kwietniu 1892 roku, a już w lipcu tego samego roku na łamach *Biblioteki Warszawskiej* (pierwodrukiem) pojawił się pierwszy odcinek tej powieści¹. Pisarz tworzył przez kolejne dwa lata przebywając w Zakopanem, Neapolu, Cieplicach, Kaltenleutgeben, by wreszcie zapisać ostatnie stronicie w Paryżu.

Aby zrozumieć wielowątkowość *Rodziny Potanieckich*, należy przypomnieć okoliczności związane z powstaniem tego dzieła:

Pomysł nowej powieści zrodził się w wyobraźni pisarza w grudniu 1892 wśród okoliczności, które tak silnie odbiły się na jej fabule i charakterze, iż przypomnieć je tu trzeba. Latem owego roku Sienkiewicz poznał piękną pannę Marię Romanowską i, z inicjatywy jej przybranej matki, Heleny Wołodkiewiczowej, wybrał się do Odessy na zaręczyny, ponieważ zaś nie miał pieniędzy, zawarł z *Biblioteką Warszawską*, "kontrakt o dużą powieść", a więc *Rodzinę Potanieckich*, co pokwitował wymownym zdaniem: "Ma to tę dobrą stronę, że muszę ją napisać, a tę złą, że Boże, kiedyż się uwolnię od takiej katorgi" (Krzyżanowski 1976: 286).

W 1893 roku, w trakcie tworzenia *Rodziny* Sienkiewicz, wówczas czterdziestosiemioletni, poślubia dwudziestoletnią pannę Romanowską, jednak już po kilku tygodniach młoda żona opuszcza pisarza, co wywołuje perturbacje w jego życiu i ogromne zainteresowanie ze strony opinii publicznej. *Potanieccy* (utwór planowany jako powieść dwuczęściowa) w 1894 roku rozrastają się tak bardzo, że powstaje trzecia część, napisana z wyraźnym zaangażowaniem emocjonalnym autora, który po rozpadzie małżeństwa w tym właśnie tomie wprowadza między innymi dwie postaci kobiece, w których dopatrywano się² cech żony (utożsamia ją panna Lineta Castelli) i teściowej (pani Broniczowa). Bohaterem powieści jest Stanisław Potaniecki, bezwzględny człowiek interesu, który po wielu przeszkodach żeni się ze zubożałą szlachcianką – Marynią Pławicką. Powieść szeroko kreśli tło życia i stosunków warstwy ziemiańskiej i mieszczańskiej, zaś niejednoznaczna postawa głównego bohatera stała się przedmiotem wielu dyskusji (Krzyżanowski 1976: 287-288).

¹ Powieść przedrukowana była także w *Gazecie Polskiej* między 1893 a 1894 rokiem (Krzyżanowski 1954: 269).

² W styczniu 1895 roku Sienkiewicz "sam przeprowadza korektę odbitki *Rodziny Potanieckich*, nad którą czuwa J. Łętowski, stara się z tekstu powieści [...] usunąć to wszystko, co mogłoby nasuwać aluzję do małżeństwa autora" (Krzyżanowski 1954: 279). Sam Sienkiewicz nie przyznawał się do "stodkiej zemsty" na teściowej, o czym z niecierpliwością pisał wielokrotnie do przyjaciela (Żabski 1998: 217).

Najwcześniej, bo już w 1893 roku, powieść zaczęła być przekładana na język rosyjski. *Siemiejstwo Połanieckich*³, tłumaczone przez M. Kriwoszewa, ukazywało się drukiem w piśmie *Litteraturnyje Siemiejnyje Wieczera*. Pierwsze rosyjskie wydanie książkowe ukazało się w roku 1895, czyli po ukończeniu przez Sienkiewicza całej powieści. W tym samym roku pojawia się jeszcze angielski przekład pióra J. Curtina pod tytułem *Children of the Soil*. Całkowita zmiana tytułu w przekładzie angielskim była, w przypadku tłumaczenia tej powieści, prawdziwą rzadkością. Większość tłumaczy na inne języki zachowywała przekład tytułu wierny oryginałowi⁴ (Wachnowska, Świerczyńska 2015: 131-133) np.: w niemieckim *Die Familie Polaniecki* (1898-1899⁵), w norweskim *Familien Polaniecki* (1901) czy portugalskim *A familia Polaniecki* (1901).

Jeszcze jedynie w przypadku języka włoskiego miały miejsce pewne odstępstwa w przekładzie oryginalnego tytułu. *Rodzina Połanieckich* została pierwszy raz przetłumaczona na język włoski w 1899 roku przez Federiga Verdinoisa pod tytułem *La famiglia Polanieski* i ukazywała się w odcinkach od stycznia tegoż roku w gazecie "Corriere di Napoli". Rok później, w 1900 roku, w Neapolu (Libreria Detken & Rocholl) powieść zostaje wydana w całości (442 strony) również pod tytułem *La famiglia Polanieski*. Książka zostaje przetłumaczona (przez anonimowego tłumacza) i drukowana w częściach także w mediolańskiej gazecie "Novità italiane", a następnie wydana w całości (369 stron) tamże, również w 1900 roku, pod tytułem *La famiglia Polaniecki*. Sława Sienkiewicza stale rosta we Włoszech, więc w krótkim czasie powieść wydano także we Florencji⁶ w 1903 roku (293 strony), gdzie nosiła już tytuł *La terra degli avi*, co należy przetłumaczyć jako "Ziemia przodków". Ta wersja ma również podtytuł zapisany w nawiasie (*La famiglia Polanieski*). W 1909 roku pojawia się wydana, po raz kolejny w Mediolanie,

³ *Rodzina Połanieckich*, drukowana jednocześnie w czterech pismach rosyjskich, znalazła się w ogniu niespodziewanej krytyki w *Gazecie Petersburskiej*. Krytyk Sienkiewicza nie mógł pojąć, dlaczego polski pisarz tak nagminnie tłumaczony jest na język rosyjski, skoro "nie należy do pierwszorzędnych pisarzy i jest dość nudny" (Szczublewski 2006: 233). Z kolei Lew Tołstoj pisał do żony: "Cały wieczór czytaliśmy głośno – czytałem ja – *Połanieckich* z prawdziwą przyjemnością. Świetny to pisarz" (Szczublewski 2006: 238). Innego zdania był Anton Czechow, który o *Połanieckich* napisał, że "szczęścia rodzinnego i rozważań o miłości do diabła i trochę, a żona bohatera jest tak dalece wierna mężowi, i tak subtelnie pojmuje 'sercem' Boga, że koniec końców człowiekowi robi się mdło i nieprzyjemnie jak po zaślinionym pocałunku" (Gerlecka 1963: 233-239).

⁴ *Rodzina Połanieckich* została bardzo dobrze przyjęta na Zachodzie. "Z Włoch. Donoszą mi wydawcy o nadzwyczajnym powodzeniu *Quo vadis* i *Połanieckich*" (Szczublewski 2006: 256). Z kolei sam Sienkiewicz w liście do przyjaciółki pisze: "O moim zwycięstwie w Niemczech możeś słyszała. Urządzono plebiscyt co do wszystkich powieści z ostatnich czasów i *Die Familie Polanieccy* mieli większą potęgę głosów – reszta rozpadła się między kilkunastu autorów wschodnich i zachodnich. Swego rodzaju Grunwald!" (Krzyżanowski 1954: 325). We Francji planowano tłumaczenie powieści już w 1896 roku, jednak Sienkiewicz, w liście z 1897 roku, pisał do przyjaciela: "Co do *Połanieckich* – nie mają widocznie szczęścia do Francuzów. Jednakże powieść ta została przetłumaczona na wszystkie języki i wywołała nie tylko sprawozdania, ale i całe studia, które czytałem w miesięcznikach angielskich, niemieckich, rosyjskich itp." (Szczublewski 2006: 264). Ostatecznie powieść *La famille Polaniecki* wydano w 1900 roku (tłumaczenie A. Wodziński) w Paryżu, a do roku 1916 (rok ostatniego wznowienia według katalogu centralnego Francji), było 16 edycji (Wachnowska, Świerczyńska 2015: 131).

⁵ Podaję daty pierwszego przekładu *Rodziny Połanieckich* na dany język.

⁶ Wznowienie, pod tym samym tytułem, ma miejsce również we Florencji w 1923 roku.

La famiglia Polaniecki (342 strony). Ostatni raz *Rodzina Potanieckich* pod tytułem *La famiglia Polaniecki* wychodzi drukiem (407 stron) także w Mediolanie, w 1928 roku. W przypadku wydań, a następnie wznowień powieści przez drukarnie w Mediolanie (Casa Editrice Baldini Castoldi) i Florencji, nie jest znane nazwisko tłumacza, bądź tłumaczy. Jedynym oficjalnym tłumaczem *Rodziny Potanieckich* na język włoski pozostaje więc do dziś Federigo Verdinois.

Anonimowość innych tłumaczy mogła wynikać z faktu, iż to Verdinois⁷, a także neapolitańskie wydawnictwo Detken & Rocholl, mieli wyłączność na tłumaczenie i druk dzieł Sienkiewicza. Po sukcesie *Quo vadis* każda nowa powieść Polaka wzbudzała ogromne zainteresowanie czytelników w całej Europie, a jego książki przynosiły wydawcom krocie.

Verdinois odważył się i wygrał: dziś zgarnia monety za czwarty włoski nakład *Quo vadis*, a gdy w 1898 roku zaczynał druk tego w neapolitańskim kurierze, nie dowierzano, iż Polak potrafi coś mądrego wymyślić o Rzymie i apostołach Chrystusa; Verdinois wygrał, lecz może obejrzeć też wydanie swojego włoskiego konkurenta; Verdinois wydał nadto *Ogniem i mieczem* oraz *Rodzinę Potanieckich* (Szczyblewski 2006: 284).

Verdinois był więc nie tylko tłumaczem, ale i wydawcą (współdziałowcem wydawnictwa Detken & Rocholl), któremu powieści Sienkiewicza przyniosły sławę i sukces finansowy. Sukces ten był jednak chwiejny ze względu na fakt, iż Sienkiewicz, jako poddany cara Rosji, nie otrzymywał tantiem za swoje utwory. Carska Rosja nie ratyfikowała umowy o prawach autorskich, skutkiem czego dzieła Sienkiewicza tłumaczono i wydawano na Zachodzie na potężną skalę⁸, jednak często bez wiedzy i zgody pisarza. Na tym bezkarnym procederze korzystali przede wszystkim wydawcy. Sienkiewicz pomimo to starał się walczyć o swoje prawa i w różnych krajach współpracował z wybranymi przez siebie tłumaczami lub wydawcami. We Włoszech był nim Federigo Verdinois:

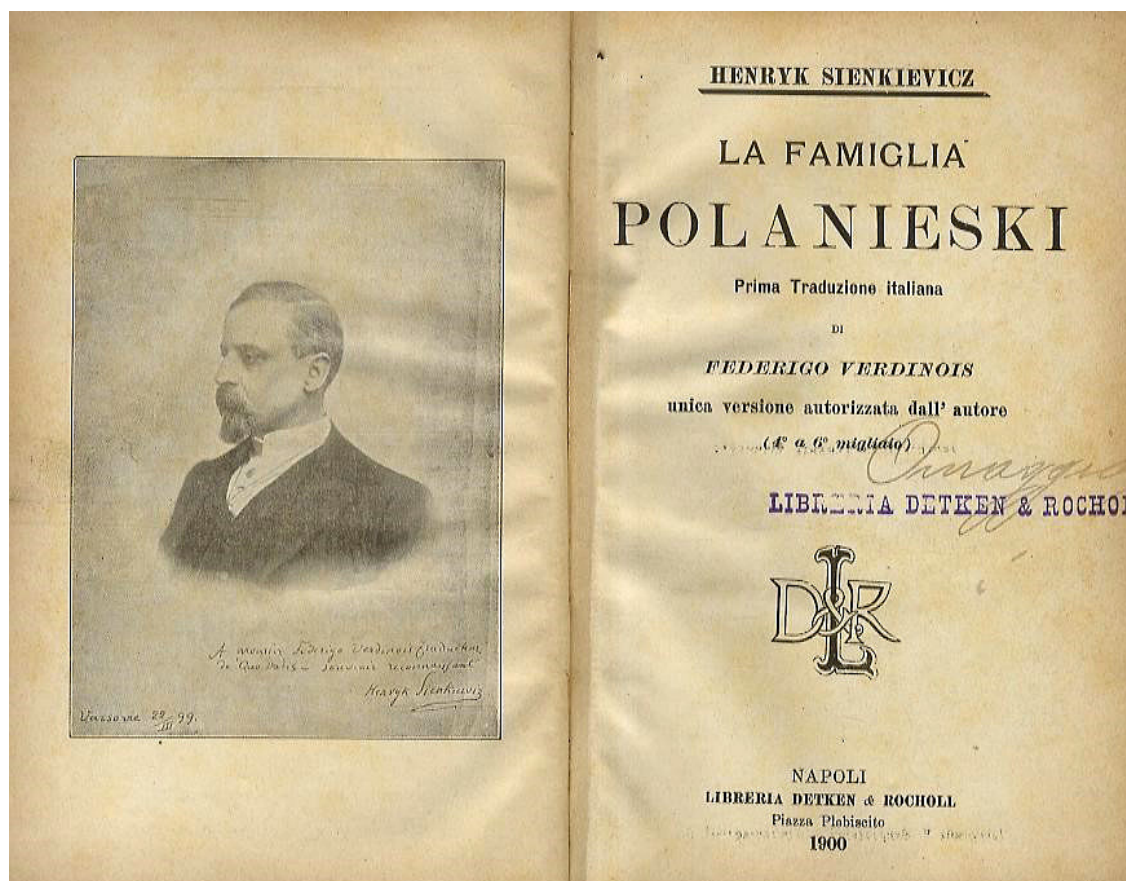
Procesowali się za niego inni, odwołując się do jego opinii i poparcia. I tak firma neapolitańska Detken i Rocholl, której w grudniu 1899 rejentalnie udzielił upoważnienia do przekładów włoskich, wytoczyła w styczniu w Mediolanie proces wydawcom nielegalnych przekładów *Quo vadis?*, *Rodziny Potanieckich*, *Potopu* i *Pana Wołodyjowskiego* i sprawę przegrała, sąd bowiem orzekł, iż wskutek nienależenia Rosji do konwencji i istnienia nieautoryzowanych przekładów z włoskiego na rosyjski, "każdy wydawca we Włoszech ma prawo tłumaczenia i wydawania dzieł Sienkiewicza" (Krzyżanowski 1954: 340).

⁷ Ze wspomnień Verdinoisa wynika, że Sienkiewicz darzył go sympatią i ufał mu jako tłumaczowi. Potwierdza to fakt, że polski pisarz wystąpił mu nowelę *Na Olimpie* z wyraźnym życzeniem, aby została przetłumaczona na język włoski właśnie przez niego (Verdinois 1920: 239).

⁸ Mediolańskie wydawnictwo Baldini Castoldi wydało *Rodzinę Potanieckich* w nakładzie jedenastu tysięcy egzemplarzy, podwójnie przewyższając, autoryzowane przez Sienkiewicza, wydanie neapolitańskie (sześć tysięcy egzemplarzy) Detken & Rocholl.

Taki, a nie inny wyrok sądu spowodował, że od 1900 roku przez kolejne trzydzieści lat wiele wydawnictw włoskich publikowało bezkarnie *Rodzinę Połanieckich* nie płacąc tantiem polskiemu autorowi. Jediną próbą obrony, a właściwie zaznaczenia, że dane wydanie, a tym samym przekład, zostało autoryzowane przez Sienkiewicza, był dopisek na tytułowej stronie powieści: "Prima traduzione italiana di Federigo Verdinois, unica versione autorizzata dall'autore" (Pierwsze włoskie tłumaczenie dokonane przez Federiga Verdinoisa, jedyna wersja autoryzowana przez pisarza). Na kolejnej stronie zaznaczano drukowanymi literami "proprietà letteraria riservata" (prawa autorskie zastrzeżone). Dodatkowo umieszczano odbitkę fotografii Sienkiewicza z jego odręczną dedykacją w języku francuskim: "A monsieur Federigo Verdinois – traducteur de *Quo vadis* – souvenir reconnaissant. Henryk Sienkiewicz, Varsovie, 20.III.99" (Panu Federigowi Verdinoisowi – tłumaczowi *Quo vadis* – z wdzięczną pamięcią. Henryk Sienkiewicz, Warszawa, 22.III.1899).

Należy zaznaczyć, że koniec XIX wieku i początek wieku XX był we Włoszech okresem, w którym, jeżeli chodzi o dzieła Sienkiewicza, nastąpiła "la ressa degli editori" (czyli "ścisk wydawniczy"), nad którym początkowo panował Verdinois (jako autoryzowany tłumacz i jako zazwyczaj pierwszy wydawca dzieł Polaka). Począwszy od 1900 roku liczba nieautoryzowanych publikacji, a zwłaszcza ich jakość, nie była w żaden sposób kontrolowana, co doprowadziło do nieograniczonego i dowolnego skracania utworów, ich połowicznego przekładu częściowo z oryginału, częściowo z innych przekładów i wreszcie doprowadzenia do bardzo niskiego poziomu literackiego tłumaczonych dzieł⁹.



⁹ <<http://www.quovadisitaly.uni.wroc.pl/pl/txt/plansze-wystawowe>> [ostatni dostęp: 28.04.2020].

Federigo Verdinois – tłumacz Sienkiewicza

Federigo Verdinois, urodzony w Casercie 2 lipca 1844 roku¹⁰, był przede wszystkim dziennikarzem¹¹, krytykiem literackim, pisarzem¹² i wreszcie tłumaczem. Był również wykładowcą, przez wiele lat nauczał w Istituto Orientale di Napoli języków angielskiego i rosyjskiego. Przetłumaczył na włoski około 35 utworów z francuskiego (Hugo, Bourget), angielskiego (Szekspir, Wilde), norweskiego (Hamsun), a także rosyjskiego. Był wielbicielem literatury rosyjskiej, dlatego bardzo często i z dużym powodzeniem tłumaczył z oryginału dzieła Gogola, Gorkiego, Dostojewskiego, Tołstoja i Puszkina. Języka polskiego Verdinois najprawdopodobniej nie znał wcale, a jeżeli tak, to zapewne w bardzo ograniczonym zakresie, na zasadzie skojarzeń z bardzo dobrze opanowanym językiem rosyjskim.

Dzieła literatury polskiej tłumaczył na język włoski korzystając z przekładów w języku rosyjskim, angielskim lub francuskim. Stało się tak choćby w przypadku sienkiewiczowskiego dzieła *Quo vadis* (1895–1896), które Verdinois przetłumaczył wprawdzie na język włoski jako pierwszy¹³ i to już w 1898 roku, ale posiłkując się przekładem tej powieści na język rosyjski¹⁴. W zapisach wirtualnej Nowej Panoramy Literatury Polskiej, projektu zrealizowanego ze środków Instytutu Książki w ramach obchodu Roku Sienkiewicza 2016, znajdujemy¹⁵ z kolei informację, że także w przypadku *Rodziny Potanieckich* tłumacz nie opierał się na oryginale:

Sienkiewicz we Włoszech. W notce pod tym tytułem "Kraj" donosi o druku w "Corriere di Napoli" *Rodziny Potanieckich*, drugiej z rzędu powieści Sienkiewicza we Włoszech (pierwszą była *Quo vadis*) uważanej przez czytelników włoskich za najlepszą powieść tego okresu. *Rodzinę Potanieckich* tłumaczy Fryderyk Verdinois na podstawie przekładu francuskiego, ponieważ języka polskiego nie znał. "Kraj" 1898, XVII, nr 15, s. 39.

¹⁰ Zmarł 11 kwietnia 1927 roku w Neapolu.

¹¹ Przez kilka lat Verdinois był redaktorem naczelnym gazety "Giornale di Napoli" – tej samej, w której po raz pierwszy pojawiła się *Rodzina Potanieckich* w odcinkach.

¹² Napisał między innymi: *Racconti* (Milano 1878), *Racconti inverosimili* (Napoli 1886), *Nuove novelle* (Firenze 1887).

¹³ Dzieło *Quo vadis* cieszyło się we Włoszech ogromną popularnością. Można założyć, że jest to do tej pory najbardziej znane polskie dzieło literackie w tym kraju. Książka doczekała się dziesiątek wznowień, a na język włoski przetłumaczyło ją kilkunastu tłumaczy: wymieniony już F. Verdinois (1899), P. Valera (1900–1915), T. Zucconi (1900), G. Collini, G. Rossi (1906), T. Scarpelli, G. Rossi (1910), T. Bozzano (1920), E. Fabietti (1926), M. Rakowska, E. Fabietti (1932), C. Agosti Garosci (1950), E. Bazzarelli (1953), R. Mainardi (1973) (Wachnowska, Świerczyńska 2015: 150–152).

¹⁴ Pierwsze tłumaczenie *Quo vadis?* (*Kamo griadieszi? Roman iz wriemien Nierona*) na język rosyjski w przekładzie V. M. Ławrowa (Vukol Mihajlovic Lavrov, 1852–1912) pojawia się już w 1895 roku. Verdinois (1920: 127) we wspomnieniach potwierdza, że powieść tłumaczył na włoski z języka rosyjskiego.

¹⁵ <<http://nplp.pl/artukul/1897-1906/#1898>> [ostatni dostęp: 05.11.2019].

Należałoby jednak polemizować z informacją, że przekładu na włoski dokonano z wersji francuskiej, bowiem pierwsze wydanie powieści¹⁶ na język francuski miało miejsce dopiero w 1900 roku, podczas gdy powieść w odcinkach ukazywała się we Włoszech od 1899 roku. Rodzą się więc dwie hipotezy: pierwsza, że Verdinois tłumaczył *Rodzinę Potanieckich* z języka rosyjskiego, na podstawie wspomnianego już tłumaczenia M. Kriwoszeiewa *Siemiejstwo Potanieckich* z 1893 roku, a druga, że dokonał przekładu z wersji angielskiej (*Children of the Soil*) w tłumaczeniu J. Curtina z 1895 roku. Obie są prawdopodobne ze względu na bardzo dobrą znajomość Verdinoisa zarówno rosyjskiego, jak i angielskiego. Do ostatecznego rozstrzygnięcia tej kwestii mogłaby doprowadzić szczegółowa analiza wersji francuskiej oraz rosyjskiej i angielskiej zestawiona z przekładem dokonany przez Włocha.

W czasach współczesnych Verdinoisowi mówiono wprost, że był tłumaczem sienkiewiczowskim¹⁷. Rzeczywiście, jeżeli chodzi o literaturę polską, tłumaczył prawie¹⁸ wyłącznie dzieła Sienkiewicza. Przetłumaczył na włoski nie tylko wymienione już *Quo vadis* i *Rodzinę Potanieckich*, ale także *Ogniem i mieczem*, *Bez dogmatu*, nowelę *Na Olimpie*; był także jednym z sześciu tłumaczy *Krzyżaków*¹⁹.

Ze względu na żadną lub znikomą znajomość polskiego można powiedzieć, że Verdinois na szczęście nie był jedynym sienkiewiczowskim tłumaczem współczesnym temu pisarzowi. Dzieła Sienkiewicza przekładały na włoski również znakomite Clotilde Garosci i Cristina Agosti Garosci, tłumaczące zawsze z polskiego oryginału (Amenta 2014, Skuza 2018). Verdinois broni się jednak zarówno jako tłumacz, jak i wydawca powieści. Widać to wyraźnie, jeżeli zestawimy dwa pierwsze tłumaczenia *Rodziny Potanieckich* w języku włoskim z tego samego 1900 roku: wydane w Neapolu (Detken & Rocholl) z upoważnienia Sienkiewicza w tłumaczeniu Verdinoisa *La famiglia Polaniecki* oraz wydane w Mediolanie (Baldini Castoldi) bez zgody i upoważnienia pisarza *La famiglia Polaniecki* autorstwa anonimowego tłumacza.

Imiona i nazwiska we włoskich przekładach *Rodziny Potanieckich*

Narzeczeńsko-mażeńskie problemy pisarza, o których wspomniano we wstępie, w znaczący sposób wpłynęły na rozbudowę powieści. Obliczana pierwotnie na dwa tomy rozrosła się do trzech, przy czym ostatni długością dorównywał bez mała dwóm poprzednim. *Rodzina Potanieckich* jest powieścią

¹⁶ *La famille Polaniecki*, tłum. Comte A. Wodzinski. Le Temps, Paris 1900. Powieść do 1916 roku doczekała się we Francji aż szesnastu wznowień (Wachnowska, Świerczyńska 2015: 131).

¹⁷ *Kraj*, Petersburg. 1899 nr 14, Dział il. s. 39-40. – A. Darowski: Tłumacz Sienkiewicza F. Verdinois. <<http://nplp.pl/arttykul/1897-1906/#1899>> [ostatni dostęp: 05.11.2019].

¹⁸ Przekładu *Faraona* Bolesława Prusa na język włoski (*Il faraone*) dokonał Verdinois w 1901 roku.

¹⁹ *Krzyżaków* na język włoski przekładali w kolejności chronologicznej: N. Romanovsky (1900-1901), I. Rios (1901), N. De Santis (1902), F. Verdinois (1925), D. Cinti (1937), I. Andreini Rossi (1970).

wielowymiarową, charakteryzującą się dużą liczbą bohaterów, w szczególności tych drugoplanowych²⁰.

Każda z postaci ma imię, nierzadko imię i nazwisko, które dodatkowo są zdrabniane. Ich słowiańska pisownia i brzmienie nastręczyły pewnych trudności tłumaczom, w konsekwencji czego także i odbiorcy, któremu obce były realia kulturowe²¹ języka wyjściowego.

Zobaczmy teraz, jak wygląda przekład imion (także zdrobnień) oraz nazwisk bohaterów pierwszoplanowych *Rodziny Potanieckich* na język włoski w obydwu przekładach.

Oryginał	Przekład Verdinoisa	Przekład anonimowy (Mediolan)
Stanisław Potaniecki Stach	Stanislao Polanieski Lao	Stanislao Polaniecki Stach (ze wzmianką w przypisie, że jest to zdrobnienie imienia Stanisław)
Maria Pławicka Marynia	Marina Plaviski Marina	Marina Plavicki Marina
Apolinary Maszko	Masco	Masko
Litka	Lidia, Lidietta	Litka
Emilia Chwastowska	Emilia Vastoski	Emilia Evatovski
Ignacy Zawitowski Ignaś	Ignazio Zaviloski Ignazio	Ignazio Zaviloski, Zavilovschi, Zavilosvski Ignazio

Tabela 1.

Postaci drugoplanowych jest, jak już wspomniano, dużo więcej. Wprowadzane stopniowo na kartach powieści, nierzadko stanowią istotny element fabuły. Poniżej, w tabeli nr 2, przedstawiono przekład imion (także zdrobnień) oraz nazwisk bohaterów drugoplanowych *Rodziny Potanieckich* w obydwu włoskich tłumaczeniach.

Oryginał	Przekład Verdinoisa	Przekład anonimowy (Mediolan)
Abdulski	Abdulski, un Tartaro	Abdalski, Abdalaschi
Bigiel	Bighel	Bigiel
Bigielowa	La signora Bighel	La signora Bigiel
Castelli Lineta Linetka, Castelka, Niteczka	Castelli Lineta Linetta	Castelli Lineta Lineta
Broniczowa	La signora Bronich	La signora Bronicz

²⁰ W liście z 1894 roku Sienkiewicz pisze do przyjaciela: "Tak jestem zajęty *Potanieckimi*, że nie mam czasu o czym innym myśleć. [...] Tyle narasta, że sam nie wiem, kiedy skończę. Trzeba mi było wprowadzić kilka nowych osób" (Szczublewski 2006: 232).

²¹ Przyjmuję za Vlahovem i Florinem (1986), że realia to elementy, które w tekście przekładu zawierają sygnały obcości, oraz jednostki tekstu takie jak: nazwy własne, adresatywy, barbaryzmy, frazemy, jednostki morfologiczne i składniowe.

Bronicz Teodor	Teodoro	Teodoro
Bukacki	Bucaski	Bukacki
Ewka, Joasia, Edzio, Józio (dzieci Biglów)	Eva, Giuditta, Eduardo, Giorgio	Evca, loasia, Edzio, lozio
Gątownski Adolf	Gontoski Adolfo	Gatoski, Gatovski Adolfo
Jamisz	Jamish	Iamiz
Kromnicka	La signora Kroviski	La signora Kromnicki
Kopowski, Kopoś	Coposki	Kopovski
Kononowicz	Brak	Brak
Krasławska Teresa Terka	Craslavski Teresa	Kraslavski Teresa Terka
Krzeszowski	Cresoski	Kreszovski
Mielnicka	Brak	Brak
Osnowska Aneta Anetka	Osnoski Annetta	Osnovski Anetka Anetka
Osnowski Józio	Osnoski Giorgio	Osnovski Iozio
Płoszowski Leon	Ploscioski Leonzio	Ploszovski
Ratkowska Stefania Stefcia	Racosca Stefania	Ratkovski Stefeia
Świrski	Svirski	Svirski
Waskowski	Vascoski	Vascovscki, Vaskovski,
Zawitowska Helena	Zaviloski Elena	Zavilovski Elena
Zawitowski	Zaviloski	Zavilovski

Tabela 2.

W przypadku imion i nazwisk przetożonych w *Rodzinie Potanieckich* wyraźnie widać konflikt między postulatem wierności w stosunku do oryginału a niepożądaną (z punktu widzenia odbiorcy przekładu) formą imienia własnego, mogącą utrudnić prawidłowe odczytanie czy odmianę obcego imienia. Jeżeli zachodzą trudności tego typu tłumacz zawsze ma wybór (Hejwowski 2004: 92-93), który daje mu duże pole do interpretacji. Tłumacz może:

- pozostawić obce imię w wersji oryginalnej;
- minimalnie zmodyfikować obce imię, dostosowując je np. do wymogów ortograficznych języka docelowego;
- zastąpić obce imię uznanym ekwiwalentem języka docelowego;
- zastąpić obce imię/nazwisko;
- opuścić obce imię czy nazwisko²².

²² Jest to zabieg niewskazany, jednak, jak pokazuje analiza przekładów literatury, stosowany przez tłumaczy.

Imiona postaci w *Rodzinie Potanieckich*, takie jak Maria, Ewa, Ignacy, Emilia, Helena, Teresa, są kulturowo bliskie odbiorcom włoskim. Niewielki ich ułamek ma pochodzenie *stricte* słowiańskie, jak to jest w przypadku głównego bohatera Stanisława. Verdinois i anonimowy tłumacz przekładają je, jak widać w tabelach nr 1 i 2, bardzo poprawnie, ponieważ prawie wszystkie mają odpowiedniki w języku włoskim. Problem pojawia się jednak w sytuacji zdrobnień tychże imion, gdzie każdy z tłumaczy dokonał innego wyboru.

Zdrobnienie imienia głównego bohatera nieznany tłumacz pozostawia w oryginale: Stach, zaś Verdinois decyduje się na skróconą formę imienia w wersji włoskiej: *Lao* (od *Stanislao*). Imię Litka²³ z kolei, w anonimowym tłumaczeniu pozostawiono w oryginalnej wersji, podczas gdy Verdinois konsekwentnie używał imienia *Lidia*, które w oryginale nigdy się nie pojawiło²⁴. Pani Aneta Osnowska, zazwyczaj nazywana w powieści Anetką, funkcjonuje w anonimowym przekładzie wyłącznie jako Anetka, a u Verdinois jako *Annetta*. Wydaje się, że tłumacze prawdopodobnie nie byli w stanie zrozumieć, że Anetka to zdrobnienie imienia Aneta, możliwe jest jednak, że wybór Verdinoisa był świadomy i miał na celu italianizację tego imienia²⁵. Pewne problemy stwarza także imię Józio, które w anonimowym przekładzie funkcjonuje w wersji graficznej: *lozio* i jest dość trudne fonetycznie do wymówienia dla odbiorcy włoskiego. Verdinois rezygnuje ze zdrobnienia i pan Osnowski z Józia staje się Jerzym (*Giorgio*)²⁶, tłumacz zmienia mu więc całkowicie imię. Jest to zabieg dość zaskakujący, ponieważ zazwyczaj obaj tłumacze decydowali się na zastąpienie obcego imienia uznanym ekwiwalentem języka docelowego: Ignacy – *Ignazio*, Helena – *Elena*, Teresa – *Teresa*. Powinni tym samym konsekwentnie w podobny sposób potraktować zdrobnienia imion powszechnie funkcjonujących w obu językach²⁷. Wtedy *lozio* stałby się *Beppe*, Joasia – *Gio*, natomiast Stefcia mogłaby znaleźć swój odpowiednik w licznych zdrobnięciach tego imienia używanych we Włoszech: *Stefi*, *Ste*, *Stefa*, *Stena*, zamiast w dziwacznie brzmiącej dla włoskiego odbiorcy formie *Stefeia*. Włoski odbiorca anonimowego przekładu najprawdopodobniej nie mógł się domyślić, że chodziło o zdrobnienia zakorzenionych w jego własnej kulturze imion, a szkoda, bo przecież autor *Rodziny Potanieckich* używał ich w konkretnym celu. Formy hipokorystyczne imion pełnią określone pozytywne funkcje ekspresywne i wyrażają pozytywny stosunek do postaci, która tak jest nazywana. Imiona takie są transponowane na język obcy tylko wtedy, jeżeli są czytelne w przekładzie i jeśli zostaną „rozpoznane” jako takie przez odbiorcę (Burkhardt 2008: 203). Brak formantów o zabarwieniu uczuciowym sprawił, że tym samym w przekładzie nie został spełniony postulat adekwatności.

²³ Wybór imienia Litka był krytykowany przez profesora Stanisława Tarnowskiego (1837–1917), który pytał ironicznie: „Litka? Co to za imię? Czy jest w kalendarzu święta Litka?” (Kulczycka-Saloni 1996: 152).

²⁴ Imię dziewczynki pojawia się jednak w przekładzie jego autorstwa także w zdrobniatej formie *Lidietta*.

²⁵ Imię Aneta nie ma odpowiednika w języku włoskim.

²⁶ Nie jest wykluczone, że Verdinois po prostu pomylił imiona. To samo imię, Józio, które nosi jedno z dzieci Bigłów, również przełożone jest jako *Giorgio*.

²⁷ Warto zauważyć za A. Cieślukową (1996: 313), że adaptacja imion sprawia, że przestają one pełnić funkcję informatywno-socjologiczną, tracąc tym samym wartość wskaźnika etnicznego na rzecz obcości w „swojskość”, która przybliży czytelnikowi bohaterów.

Nowakowska-Kempna (1979: 177-181), opisując sposoby przekładu nazw własnych, wskazuje na cztery sposoby transpozycji: ortograficzną tzw. transliterację²⁸, fonologiczno-fonetyczną, czyli transkrypcję²⁹, morfologiczną (transpozycja słowotwórcza lub fleksyjna) i leksykalną³⁰. Zapis nazwisk pierwszo- i drugoplanowych bohaterów jest w przypadku tłumaczenia Verdinoisa bardzo poprawny. Tłumacz wybrał metodę dostosowania polskiego brzmienia nazwiska do włoskiego zapisu. Gros nazwisk ma charakterystyczną końcówkę -wski, zastosował więc transpozycję fonologiczno-fonetyczną, stąd Osnowski – *Osnoski*, Krastawski – *Craslaski*, Kopowski – *Coposki*. W konsekwencji także tytułowe nazwisko uległo lekkiej modyfikacji z Połaniecki na *Polanieski*. Anonimowy tłumacz starał się postępować podobnie, jednak w przypadku tego tłumaczenia widać dużą niekonsekwencję i niedbałą redakcję ze strony wydawnictwa³¹. Zdarza się, że to samo nazwisko jest w mediolańskim przekładzie powieści zapisywane na różne sposoby: Waskowski – *Vascovscki*, *Vaskovski*, Zawitowski – *Zavilovski*, *Zavilovschi*, *Zavilosvski* czy Gatowski – *Gatoski*, *Gatovski*, co mogło zaburzać prawidłowy odbiór. Najpoważniejszym zmianom uległo nazwisko pani Chwastowskiej na *Evatovski* (anonim) i *Vastoski*³² (Verdinois). Z kolei nazwisko pana Kopowskiego bardzo często jest w powieści zdrabniane, przybierając lekceważącą formę "Koposio", kwestia ta jest całkowicie pominięta w obydwu przekładach i zastąpiona neutralną formą nazwiska, co pozbawia postać zamierzonej przez Sienkiewicza śmieszności. Niektóre postaci, w powieści wymieniane tylko z nazwiska, całkowicie znikają z obydwu włoskich tłumaczeń. Dzieje się tak na przykład w przypadku notariusza Kononowicza czy pani Mielnickiej, która w powieści występuje po prostu jako *vecchia parente* – "stara krewna" panny Ratkowskiej.

W przekładzie imion i nazwisk na język włoski pióra Federiga Verdinoisa widać wyraźną staranność i konsekwencję zapisu nazwisk w całej powieści, czego nie można powiedzieć o przekładzie anonimowym. Liczba bohaterów wprowadzonych przez Sienkiewicza na karty powieści wymagała od tłumacza i redaktora wydania żelaznej konsekwencji w zapisie graficznym, której zdecydowanie nie podotali. Zabrakło również umiejętności językowych związanych chociażby ze zdrabnianiem imion, z czym anonimowy tłumacz sobie nie poradził, spłaszczając tym samym postaci, oraz pozbawiając je charakterystyki zawartej w zdrobnieniach.

²⁸ Oddanie postaci graficznej obcej nazwy własnej w sposób jak najbardziej zbliżony do oryginału.

²⁹ Oddanie postaci brzmieniowej obcej nazwy za pomocą środków graficznych języka docelowego.

³⁰ Zastąpienie wyrazu języka źródłowego jego funkcjonalnym odpowiednikiem.

³¹ Pośpiech i niedbałość wydawców wynikały z komercjalizacji: kto szybciej wydał nowopowstałe dzieła Sienkiewicza, ten najwięcej zarobił.

³² W tej sytuacji Verdinois postąpił ryzykownie ze względu na fakt, że nazwisko pani Emilii Chwastowskiej zamienione na *Vastoski* mogło być mylone, z uwagi na duże podobieństwo graficzne i fonetyczne, z nazwiskiem Waskowski (*Vaskoski*), postacią z nią niespokrewnioną, a często pojawiającą się na kartach powieści.

Toponimy we włoskich przekładach *Rodziny Potanieckich*

Przekład nazw własnych jest poważnym wyzwaniem dla tłumacza, który sam powinien dokonać wyboru odpowiedniej strategii tłumaczeniowej, biorąc pod uwagę funkcję³³ pełnioną przez daną nazwę w tekście oryginału (Dwilewicz 2019: 238). Jeżeli przyjmujemy podział zaproponowany przez Bagajewę (1993: 113) i Hejwowskiego (2004: 99), dotyczący makrotoponimów – przekraczających swym znaczeniem i użyciem granice jednego kraju i mających uznane ekwiwalenty w innych językach (egzonimy), oraz mikrotoponimów – nazw o znaczeniu lokalnym nieposiadających ekwiwalentów w innych językach³⁴, to należy stwierdzić, że makrotoponimy zostały przełożone w obydwu włoskich wersjach *Rodziny Potanieckich* bez zarzutu. I tak Rzym to Roma, Wenecja to Venezia, Warszawa to Varsavia, a Berlin to Berlino. W przypadku przekładu mikrotoponimów można jednak zauważyć pewne problemy.

Oryginał	Przekład Verdinoisa	Przekład anonimowy (Mediolan)
Buczynek	la villa	Bucineck, Bucinek
Czerniów	Cerniov	Ezerniov
Jałbrzyków	Brak	Ialbrzikov
Krzemień	Pietra	Kerzemen, Kerzmen, Kerzemien
Jaśmień	Jasmen	Iasmien
Magierówka	Magherovca	Magierov
Przytułów	la proprietà degli Osnoski	Pritulov
Skoki	Sochi	Stocki
Suchocin	Suotino	Sacacin
Wątory	Vantori	Vatorè

Tabela 3.

Mikrotoponimy w mediolańskim, anonimowym przekładzie *Rodziny Potanieckich* są mocno zniekształcone, a czasem nawet podwójnie zapisywane, w związku z czym czytelnik może mieć wątpliwość, czy chodzi o inną miejscowość o podobnej nazwie, czy wciąż o tę samą. Tak stało się w przypadku podwójnych zapisów miejscowości Buczynek i Krzemień. Buczynek występuje w powieści jako *Bucineck*, a innym razem jako *Bucinek*. Krzemień z kolei funkcjonuje w przekładzie aż w trzech zapisach: *Kerzemen*, *Kerzemien* i *Kerzmen*, przy czym raz, w tekście "Ale Krzemień to twarda rzecz – mówił

³³ A. Wilkoń (1970: 82-110) wyróżnił pięć takich funkcji: lokalizacyjną, socjologiczną, aluzyjną, treściową i ekspresyjną.

³⁴ Cfr. Biątek 2014: 281-301.

dalej Pławicki – połamie sobie na nim zęby, choć młody” (Sienkiewicz 2008: 16) w nawiasie anonimowy autor (1900: 18) przekłada nazwę polskiego toponimu dosłownie: “A Kerzemien (*sasso*) può rompersi i denti, continuò Plavicki, benché sia giovane e robusto”. Inne mikrotoponimy zostały w powieści zapisane mniej lub bardziej poprawnie. Powieść jednak obfituje również w takie nazwy, które anonimowy tłumacz prawie wymazał z przekładu, jest to np. Jałbrzyków, nazwa majątku, który pojawia się kilkanaście (!) razy na kartach powieści, natomiast we włoskim przekładzie nie ma o nim żadnej wzmianki, oprócz jednego wyjątku (anonim 1900: 96). Pominięcie mikrotoponimów jest w mediolańskim przekładzie dość częste i dotyczy nie tylko Jałbrzykowa. Dzieje się tak również we fragmencie, w którym panna Helena informuje Połanieckiego o dobrach, jakie przekazuje w akcie darowizny swojemu dalekiemu kuzynowi, Ignacemu Zawitowskiemu:

Akt darowizny spisał już, według wszelkich przepisów prawnych, pan Kononowicz. Obejmuje on ten dom, Jaśmień, majątek w Kutnowskim, majątki poznańskie i kapitały [...] (Sienkiewicz 2008: 430)

Il contratto di donazione è già pronto e mio cugino riceverà tutta la sostanza immobile e tutti i capitali (Sienkiewicz 1900: 332).

Jak widać, w tłumaczeniu giną zarówno nazwisko prawnika (Kononowicz), jak i konkretne nazwy miejscowości (Jaśmień, majątek w Kutnowskim, majątki poznańskie), które otrzymał jeden z głównych bohaterów powieści, co nie jest bez znaczenia w jego dalszym życiu.

Verdinois w przekładzie mikrotoponimów stosował różne techniki³⁵. W pierwszej kolejności dostosował polskie nazwy do włoskiego zapisu, tak aby graficznie i fonetycznie były jak najbardziej podobne do oryginału i tak Czerniów to *Cerniov*, Skoki to *Scochi*, a Wątory to *Vantori*. Nazwę Krzemień, jedno z kluczowych miejsc w powieści, tłumacz przekształcił z kolei na *Pietra*, czyli “kamień”, “skała” w języku włoskim, co w istocie nawiązuje semantycznie do polskiego słowa “krzemień”, a tym samym przybliżył włoskiemu odbiorcy (za pomocą transpozycji leksykalnej) istotę ukochanego miejsca jednej z głównych bohaterek powieści. Inne, ważne dla powieści mikrotoponimy, jak Buczynek, Jałbrzyków i Przytułów są z kolei nieobecne na kartach przekładu i zastąpione nazwami pospolitymi: *la villa* (pałac, willa), *la proprietà* (własność), i *fondi* (nieruchomości, grunty).

Wnioski

Najpoważniejszy problem, jaki jawi się po lekturze anonimowego przekładu *Rodziny Połanieckich* na język włoski, to z całą pewnością tendencja do opuszczenia fragmentu tekstu:

³⁵ Decyzja tłumacza zazwyczaj jest uzależniona od związków zachodzących pomiędzy językiem oryginału a językiem docelowym. Jak zauważa A. Cieślakowa (1996: 313) „inne będzie podejście do nazw w obrębie przekładów z języków pokrewnych, inne w obrębie różnych rodzin językowych, inne w obrębie kultur homogenicznych, jeszcze inne na styku różnych kultur”.

Pokusa opuszczenia fragmentu tekstu pojawia się wtedy, gdy tłumacz nie rozumie danego sformułowania lub nie potrafi znaleźć zadowalającego ekwiwalentu w języku docelowym. Tego typu trudności świadczą jednak na ogół o lukach w kompetencji tłumaczeniowej, a nie o tym, że opuszczenie jest rzeczywiście uzasadnione (Hejwowski 2004: 144).

Hejwowski (2004: 144) podkreśla, że to poważny problem w tłumaczeniu literatury pięknej, "gdzie niektórzy tłumacze pretendują do roli demiurgów, czy może tylko cenzorów, decydujących o tym, czego dowie się czytelnik przekładu, a co zostanie przed nim zatajone"³⁶. Chociaż ominięcia są i będą stosowane w przekładach, to jednak w tym konkretnym przypadku mowa o objętości od 100 do 150 stron powieści, które włoski tłumacz zdecydował się usunąć³⁷. Sam pierwszy rozdział to utrata półtorej strony istotnego tekstu, dalej jest bardzo podobnie, jeśli nie gorzej³⁸. Również w *La famiglia Polaniecki* (442 strony) Federiga Verdinoisa pojawiają się opuszczenia, jednak nie na taką skalę jak w wydaniu mediolańskim, co sprawia, że ten przekład jest bliższy oryginałowi.

W obydwu tłumaczeniach przepadły niektóre nazwy własne, jak np. nazwiska Kononowicz, Mielnicka, czasem zastępowane nazwami pospolitymi (parente), czy też nazwy miejscowości jak: Buczynek, Jałbrzyków, Przytułów, przekładane nierzadko peryfrastycznie (la proprietà degli Osnoski), albo zastępowane rzeczownikami pospolitymi (la villa, i fondi). Obydwaj tłumacze

³⁶ W przypadku przekładu *Rodziny Połanieckich* główną motywacją opuszczenia całych stron tekstu były kwestie komercyjne.

³⁷ Tak wysoka liczba nasuwa wątpliwości co do jakości tego włoskiego przekładu. Można bytoby dopatrywać się przyczyny skrócenia powieści w przekładzie angielskim lub rosyjskim, z którego najprawdopodobniej korzystano, jednak w żadnym z nich podobne cięcia nie miały miejsca. *Children of the Soil* z 1895 roku to przekład liczący 675 stron, natomiast *Siemiejstwo Połanieckich*, również z 1895 roku (Wachnowska, Świerczyńska 2015: 131-132), 637 stron. *La famiglia Polaniecki* to powieść, na którą składa się zaledwie 368 stron. Oczywiście można by dyskutować nad rozmiarem czcionki czy liczbą linijek na stronie i twierdzić, że aż tak wiele we włoskim przekładzie nie zaginęło. Wystarczy jednak prześledzić zmiany zachodzące już w pierwszym rozdziale powieści, aby zrozumieć, że anonimowy tłumacz przez cały czas skracał fabułę, zaś motywacja związana z usunięciem tej czy innej partii tekstu już na zawsze pozostanie nieznana.

³⁸ Wnioski takie nasuwają się po analizie pierwszych dziesięciu rozdziałów powieści przełożonej przez anonimowego tłumacza. We wspomnianym rozdziale pierwszym, w którym poznajemy zarówno Stanisława Połanieckiego, jak i jego przyszłą żonę, pannę Marię Pławicką, mediolańska wersja *Połanieckich* zubaża odbiór o istotne przemyślenia głównego bohatera związane z założeniem rodziny. Włoski odbiorca zostaje również pozbawiony możliwości poznania przeszłości Połanieckiego (mowa o pobycie we Francji i Belgii). W rozdziale trzecim ginie monolog wewnętrzny Połanieckiego po burzliwej rozmowie z Pławickim, skrócono także dialog Połanieckiego z Jamiszem; podobnie jest w rozdziale czwartym, gdzie skrócono dialog Połanieckiego z profesorem Waskowskim. W rozdziale piątym z kolei dokonano streszczenia opisu fizycznego i cech charakteru Apolinarego Maszki. W rozdziałach szóstym i siódmym zredukowano wszystkie dialogi Połanieckiego z panią Emilią, natomiast przekład rozdziału ósmego i dziewiątego jest w rzeczywistości streszczeniem sytuacji opisanej w oryginale, tj. momentu sprzedaży Krzemienia. Tłumacz ogranicza do zaledwie kilku zdań stan emocji Połanieckiego zawartego na kilku stronach rozdziału dziewiątego. Rozdział dziesiąty również niewiele ma wspólnego z przekładem, jest raczej streszczeniem oryginalnego rozdziału, w którym Połaniecki uczestniczy w koncercie.

Rodziny Potanieckich stosowali różne techniki przekładu imion i nazwisk, co wykazano powyżej. Najczęściej stosowano transpozycję fonologiczno-fonetyczną (w przypadku toponimów i nazwisk), a także adaptację³⁹ (w przypadku większości imion).

Popularność za granicą Henryk Sienkiewicz zawdzięcza bez wątpienia powieści *Quo vadis*, to ona utorowała drogę innym dziełom tego polskiego pisarza. We Włoszech, nierzadko w błyskawicznym tempie, przetłumaczono prawie wszystkie jego powieści, w tym *Rodzinę Potanieckich*. O popularności danego tytułu świadczą wtedy nie tylko jego kolejne wznowienia, ale i różnorodność tłumaczeń na język włoski. Jak już wspomniano *Quo vadis* doczekało się aż dwudziestu przekładów, a powieść ta jest wznawiana we Włoszech do dnia dzisiejszego⁴⁰, natomiast *Krzyżacy* doczekali się sześciu tłumaczeń, przy czym ostatnie wznowienie powieści nastąpiło w 1970 roku. *Rodzina Potanieckich*, pomimo licznych wznowień pomiędzy 1900 a 1928⁴¹ rokiem, doczekała się dwóch tłumaczeń, jednak oba⁴² bazowały nie na polskim oryginale, a na przekładzie powieści z innego języka. Anonimowy tłumacz wydań mediolańskich działał na zlecenie wydawnictwa, które nie miało zgody Sienkiewicza na publikację jego dzieła. *La famiglia Polaniecki* to powieść, z której usunięto dziesiątki stron istotnych z uwagi na fabułę, eliminując tym samym w poważnym stopniu realia i wątki kulturowe, także strona redakcyjna związana z wadliwym i niekonsekwentnym zapisem imion, nazwisk i miejscowości wpłynęła na zaburzoną recepcję tej powieści przez odbiorcę włoskiego.

Przekład neapolitański autorstwa Federiga Verdinoisa jest tłumaczeniem lepszym językowo, bardziej adekwatnym i staranniej zredagowanym. Można powiedzieć, że wydawnictwo Detken & Rocholl pod tym względem nie zawiodło zaufania, którym obdarzył je Henryk Sienkiewicz. Jednak fakt, że większość wydań i wznowień powieści bazowała na anonimowym, bardzo nieudanym, przekładzie, mógł być przyczyną całkowitego braku zainteresowania tą powieścią we Włoszech przez następne sto lat.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Sienkiewicz H. (2008) [1894], *Rodzina Potanieckich*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków.
- Sienkiewicz H. (1900), *La famiglia Polaniecki*, przet. F. Verdinois, Libreria Detken & Rocholl, Napoli.
- Sienkiewicz H. (1900), *La famiglia Polaniecki*, przet. anonim, Casa Editrice Baldini Castoldi, Milano.

³⁹ Cfr. Lukszyn 1993: 13-15.

⁴⁰ Por. informacje dotyczące przekładu *Quo vadis* na język włoski w Bernardini 2017.

⁴¹ Ostatnie wznowienie książki miało miejsce w 1928 roku, przez wydawnictwo Madella & C w Mediolanie.

⁴² Jak już wspomniano, tłumaczenie Verdinoisa było z całą pewnością przekładem nie z oryginału, podczas gdy w przypadku tłumaczenia mediolańskiego jest to tylko hipoteza autorki, której nie można zweryfikować z powodu braku źródeł (choćby nazwiska tłumacza). Kwestia wyjaśnienia, czy Verdinois tłumaczył z języka rosyjskiego, czy angielskiego, czy (co jest prawdopodobne) z obydwu wymienionych przekładów, wymagałaby odrębnych, pogłębionych studiów.

Literatura przedmiotu

- Amenta A. (2014), *Le sorelle Garosci traduttrici dal polacco*, w: Ciccarini M., Salwa P. (red.), *Maestri della polonistica italiana. Atti del convegno dei polonisti italiani*, Accademia Polacca delle Scienze, Roma: 27-35.
- Bagajewa I. (1993), *O nazwach geograficznych w ujęciu translatorycznym*, w: Grucza F. (red.), *Przyczynki do teorii i metodyki kształcenia nauczycieli języków obcych i tłumaczy w perspektywie wspólnej Europy*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa: 111-117.
- Bernardini L. (2017), *Non (solo) Quo vadis. Note sulla ricezione italiana delle opere di Henryk Sienkiewicz*, w: Gagetti E., Woźniak M. (red.), *Quo vadis la prima opera transmediale*, Accademia Polacca delle Scienze, Roma: 209-225.
- Białek E. (2014), *Nazwa własna w leksykografii i dydaktyce przekładu*, "Rocznik Przekładoznawczy", 9: 281-301.
- Burkhardt H. (2008), *Kulturemy i ich miejsce w teorii przekładu*, "Język a Kultura", 20: 197-209.
- Dwilewicz B. (2019), *O nazwach własnych w litewskim przekładzie Krzyżaków Henryka Sienkiewicza*, "Bibliotekarz Podlaski", 2: 235-247.
- Cieślíkowa A. (1996), *Jak ocalić w tłumaczeniu nazwy własne*, w: Konieczna-Twardzikowa J., Filipowicz-Rudek M. (red.), *Między oryginałem a przekładem*, t. II: *Przekład, jego tworzenie się i wpływ*, Tertium, Kraków: 311-320.
- Gerlecka R. (1963), *Henryk Sienkiewicz w oczach Lwa Tołstoja*, "Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska", XVIII: 234-248.
- Hejwowski K. (2004), *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, PWN, Warszawa.
- Krzyżanowski J. (1954), *Kalendarz życia i twórczości Henryka Sienkiewicza*, PIW, Warszawa.
- Krzyżanowski J. (1976), *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, PIW, Warszawa.
- Kulczycka-Saloni J. (1966), *Henryk Sienkiewicz*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa.
- Lukszyn J. (1993), *Tezaurus terminologii translatorycznej*, PWN, Warszawa.
- Nowakowska-Kempna I. (1979), *Transpozycje nazw własnych z języka polskiego na języki południowosłowiańskie*, Uniwersytet Śląski, Katowice.
- Skuza S. (2018), *Cristina Agosti-Garosci i Clotilde Garosci: zapomniane tłumaczki największych dzieł literatury polskiej na język włoski*, "Rocznik Przekładoznawczy", 13: 211-233.
- Szczublewski J. (2006), *Sienkiewicz. Żywot pisarza*, W.A.B., Warszawa.
- Wachnowska H., Świerczyńska D. (2015), *Bibliografia literatury polskiej. "Nowy Korbuc". Henryk Sienkiewicz*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Wilkoń A. (1970), *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Verdinois F. (1920), *Ricordi giornalistici*, Giannini, Napoli.
- Vlahov S., Florin S. (1986), *Neperovodimoe v perevode*, Vysšaja škola, Moskva.
- Żabski T. (1998), *Sienkiewicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.