

ALESSANDRO AMENTA



<https://orcid.org/0000-0001-7633-2683>

Università di Roma Tor Vergata

alessandro.amenta@uniroma2.it

O TŁUMACZENIU LITERATURY FANTASY NA PODSTAWIE WŁOSKIEGO PRZEKŁADU CYKLU WIEDŹMIŃSKIEGO ANDRZEJA SAPKOWSKIEGO

Abstract

On the Translation of Fantasy Literature through the Lens of the Italian Version of Andrzej Sapkowski's *The Witcher Series*

Studies on the specific features of fantasy literature that can influence translation strategies are becoming more and more widespread among scholars, as a consequence of increasing interest in the rendition of cultural items and the legitimization of fantasy literature as a field of research. Focusing on the Italian version of *The Witcher* series by Andrzej Sapkowski, published in 2010–2016, the article investigates the problems posed by the creation of imaginary worlds and the form of literary cycles as distinctive traits of fantasy literature, as suggested by Gutfeld (2012). The author shows how they can affect cultural and lexical consistency in the translation of anthroponyms, toponyms, units of measurement, culinary terms, and fantastic creatures. Whereas in Polish translations of fantasy texts a foreignizing strategy prevails, due to the domination of anglophone writers and the imbalance of cultural systems, the Italian translation of Sapkowski's works appears significantly more domesticated.

Keywords: fantasy, Andrzej Sapkowski, Wiedźmin, egzotyzacja, udomowienie, tłumaczenie elementów kulturowych

Słowa kluczowe: fantasy, Andrzej Sapkowski, *The Witcher*, foreignization, domestication, translation of cultural specific items

W ostatniej dekadzie dało się zauważyć rosnące zainteresowanie przekładem literatury fantasy, rozumianej jako odrębna konwencja lub gatunek charakteryzujący się specyficznymi cechami, które w różnym stopniu i na różne sposoby mogą wpływać na proces tłumaczenia. Ów wzrost wiąże się z jednej strony z coraz większym naciskiem kładzionym w obrębie translatoryki na analizę strategii i technik przekładu elementów kulturowych¹, odgrywających zasadniczą rolę w tekstach opartych na tworzeniu i opisywaniu wyobrażonych światów, z drugiej zaś – z legitymizowaniem literatury fantasy jako przedmiotu badań naukowych, wynikającym z ewolucji jej statusu. Jak pisze Katarzyna Kaczor (2017: 7):

konsekwencją sukcesu fantasy w Polsce była zmiana kryteriów jej wartościowania i wprowadzenie twórców tego gatunku na literacki parnas. Równocześnie polska fantasy niemal z dnia na dzień stała się na przełomie wieków elementem mainstreamu, czyli szeroko dostępnej kultury głównego nurtu.

W Polsce badania nad przekładem fantasy najczęściej przyjmują formę analiz poszczególnych autorów lub utworów i dotyczą zarówno tłumaczenia fantastyki angloamerykańskiej (rzadziej francuskiej, rosyjskiej czy innego pochodzenia) na język polski (np. Lichański 2000; Drab 2015; Gutfeld 2017a), jak i tłumaczenia fantastyki polskiej na języki obce. W tym drugim przypadku, ze względu na jego rolę głównego przedstawiciela fantasy w Polsce i autora cieszącego się wielką renomą również za granicą, przeważają interpretacje przekładów dzieł Andrzeja Sapkowskiego na język angielski (Gutfeld 2017b), francuski (Kaczmarek 2008), hiszpański (Koszarska 2009; Wesola 2011), niemiecki (Gosk 2016), rosyjski (Marciniak 2010; Dziwisz 2013, 2018), słowacki (Obertová, Zakrzewska-Verdugo 2018) i włoski (Gałkowski 2017), choć nie brakuje też prac skupionych na innych pisarzach. Mimo że badacze podejmują szeroki wachlarz problematyk translatorskich, na pierwszy plan wysuwają się zagadnienia związane z onomastyką, elementami kulturowymi i neologizmami, co wskazuje na określony kierunek w badaniach nad tłumaczeniem literatury fantasy.

Nie brakuje prac szeroko zakrojonych, które na podstawie obszernego materiału literackiego próbują opisać cechy właściwe całemu gatunkowi. Analizując rozwój literatury fantasy w Polsce, Dorota Gutfeld (2012)

¹ Chodzi o terminy i wyrazy ściśle związane z kulturą wyjściową i nieobecne w kulturze docelowej, przez badaczy określane jako *realia*, *cultural words*, *culturemes*, *cultural specific items* (zob. np. Włachow, Florin 1980; Nord 1991; Kwieciński 2001; Lewicki 2017).

odnotowuje dominację przekładów autorów angielskojęzycznych, które ukształtowały gust i oczekiwania odbiorców, jak również dostrzega asymetrię kulturową między systemem wyjściowym i docelowym, skutkującą powszechnym przyjęciem się normy dokładności, a nie stosowności, w praktyce tłumaczenia. Strategia egzotyzująca i techniki z nią związane (np. glosy, zapożyczenia, kalki) zyskały aprobatę publiczności, podczas gdy praktyki udomawiające (takie jak podmiana kulturowa, normalizacja imion, eliminacja) zwykło się odbierać jako niezręczne, patronizujące lub bezzasadnie odchodzące od tekstu wyjściowego. Z wyjątkiem podejścia do paratekstu, można zauważyć zbieżność między preferencjami czytelników i technikami najczęściej stosowanymi przez tłumaczy. Za wyróżniki tekstów fantasy badaczka uważa: podstawową rolę odgrywaną przez elementy nie-realistyczne, konstruowanie fikcyjnych światów, w różnym stopniu nietożsamy ze światem realnym, a czasami zupełnie od niego autonomicznych, zwyczaj organizowania narracji w formie cykli powieściowych, a także powiązania z kulturą popularną i innymi mediami (np. gram fabularnymi, filmami, serialami telewizyjnymi).

Na podstawie tych kategorii próbuję przeanalizować strategie i techniki zastosowane we włoskim przekładzie cyklu wiedźmińskiego w celu zgłębienia niektórych aspektów tłumaczenia literatury fantasy, tak jak się ono przedstawia w kontekście, w którym panuje odmienna tradycja przekładowa, inne wartościowanie gatunku i odwrotna asymetria między systemami kulturowymi.

Choć cykl książkowy opisujący dzieje Geralta z Rivii ukazywał się w Polsce w latach 1990–1999², zainteresowanie ze strony włoskich wydawców wywołał dopiero międzynarodowy sukces pierwszej części inspirowanej sagą Sapkowskiego gry komputerowej, która miała swoją światową premierę w 2007 roku. Od 2010 do 2016 roku wydawnictwo Nord, wyspecjalizowane w science fiction i fantasy, wydawało cykl wiedźmiński we włoskim przekładzie Raffaelli Belletti³. Praca nad tłumaczeniem zaczęła się zatem trzy lata po ukazaniu się gry, z którą użytkownicy zdążyli

² Z wyjątkiem *Sezonu burz*, opublikowanego w 2013 roku, który jednak stanowi *midquel* luźno związany z resztą cyklu.

³ *Il guardiano degli innocenti*, 2010 (oryg. *Ostatnie życzenie*, 1993); *La spada del destino*, 2011 (oryg. *Miecz przeznaczenia*, 1992); *Il sangue degli elfi*, 2012 (oryg. *Krew elfów*, 1994); *Il tempo della guerra*, 2013 (oryg. *Czas pogardy*, 1994); *Il battesimo del fuoco*, 2014 (oryg. *Chrzest ognia*, 1996); *La Torre delle Rondine*, 2015 (oryg. *Wieża Jaskółki*, 1997); *La signora del Lago*, 2015 (oryg. *Pani Jeziora*, 1999); *La stagione delle tempeste*, 2016 (oryg.

się już na dobre zaznajomić⁴. Z tego powodu w przekładzie nie można było zignorować rozwiązań translatorskich zastosowanych w grze, choćby w celu odchodzenia od nich. W jednym z wywiadów tłumaczka zdradza, że sporządziła listę uwzględniającą oryginalne nazwy postaci i miejsc, tłumaczenia zaadaptowane w grze oraz własne propozycje, uznając możliwość porównania tekstu wyjściowego z terminami pojawiającymi się w grze za bardzo przydatną, chociaż dostała od autora jasną wskazówkę, aby ich nie naśladować. Ponadto przyznaje, że korzystała zarówno z internetowego leksykonu *Witcher Wiki*, jak i z tłumaczeń cyklu wiedźmńskiego na język francuski i język niemiecki (Belletti 2015).

Jak wskazuje nota do czytelnika otwierająca każdy tom cyklu, wydawnictwo było świadome, że potencjalny odbiorca – sięgający po książki Sapkowskiego użytkownik gry komputerowej – mógłby się poczuć urażony lub zdezorientowany zmianami wprowadzonymi w nazewnictwie:

Zgodnie z prośbą Andrzeja Sapkowskiego niniejsza książka została przełożona z języka polskiego bez „pośrednictwa” innych języków. Prośbę tę autor skierował do wszystkich swoich wydawców zagranicznych i wszyscy bez wyjątku na nią przystali. Oczywiście także wydawnictwo Nord – świadome znaczenia, jakie mają stylistyczne i formalne wybory autora – chętnie spełniło to wymaganie. Z tego powodu czytelnicy, którzy są równocześnie miłośnikami serii gier komputerowych *The Witcher* inspirowanej twórczością Andrzeja Sapkowskiego, mogą napotkać pewne różnice w nazwach miejsc i postaci, we włoskim wydaniu powieści przetłumaczonych w jak najwierniejszy sposób.

Jednak, jak pokaże analiza włoskiego przekładu cyklu książkowego, zmiany nie dotyczą tylko nazewnictwa, ale wchodzą w zakres wielopoziomowej strategii udomowienia tekstu wyjściowego, która często usuwa obecne w nim ślady obcości w celu zbliżenia go do czytelnika docelowego⁵.

Sezon burz, 2013). W tekście głównym cytaty oznaczone są skrótem tytułu odpowiedniego tomu i numerem strony.

⁴ We Włoszech gra ukazała się w wersji dubbingowanej i w pełni zlokalizowanej przez mediolańską firmę Synthesis na podstawie wersji w języku angielskim. Nad lokalizacją pracowało dwóch tłumaczy i korektor, którzy nie dostali żadnych wskazówek ani ze strony autora, ani polskiego producenta CD Projekt RED (z korespondencji z firmą, zob. także: <http://www.synthesis.co/the-witcher/>).

⁵ Widać to również na poziomie tłumaczenia tytułów niektórych książek cyklu, zastąpionych wymyślnymi tytułami niemającymi nic wspólnego z oryginałami, np. *Il guardiano degli innocenti* (*Strażnik niewinnych*, oryg. *Miecz przeznaczenia*) lub *Il tempo della guerra* (czyli *Czas wojny*, oryg. *Czas pogardy*). Jak w innych krajach, również we Włoszech decy-

Utrzymanie spójności wyobrażonego świata

Jak wskazuje Gutfeld (2012: 64–65), jednym z wyróżników literatury fantasy, które wpływają na wybór strategii przekładu, jest osadzenie akcji w świecie w jakiś sposób odmiennym od świata realnego – może to być zarówno jego wersja alternatywna, jak i zupełnie od niego niezależna. W przypadku świata samowystarczalnego czytelnik uzyskuje o nim jedynie informacje dostarczane przez autora, nie mogąc liczyć na pozatekstowe źródła wiedzy, jak w literaturze realistycznej. W związku z tym tłumacz musi zadbać, aby nie wprowadzić do przekładu elementów, które mogłyby tę autonomiczność zaburzyć. Naruszenia mogą przybierać formy różnorodnych skojarzeń ze światem realnym i pojawiać się na poziomie leksykalnym, frazeologicznym i kulturowym.

Do takiego rodzaju światów należy także kraina, w której toczy się akcja cyklu Sapkowskiego, przez autora nienazywana, a przez czytelników przemianowana na Wiedźminland, Wiedźminlandię albo Świat Wiedźmina⁶. Choć teoretycznie samodzielna, zawiera ona mnóstwo skojarzeń ze światem realnym, powstałych wskutek procedury „recyklingu kulturowego” cechującego pisarstwo Sapkowskiego (zob. Kaczor 2006). W związku z tym tłumaczenie powinno zachować jedynie te asocjacje, które są obecne już w tekście wyjściowym (Gutfeld 2012: 65), co we włoskim przekładzie dokonuje się tylko częściowo. Na poziomie leksykalnym i frazeologicznym można zauważyć na przykład wiele wzmianek i odniesień do starożytności oraz do mitologii greckiej nieobecnych w tekście wyjściowym. W *Krwi elfów* krasnolud Yarpen Zigrin, opowiadając o swojej babci, stwierdza, że *Wyjątkowa to była jędba* (KE 122), co po włosku zostało oddane jako *Era un vero cerbero* (SE 148). W języku włoskim nazwa trzygłowego psa strzegącego wejścia do starogreckiego świata zmarłych funkcjonuje jako synonim osoby wyjątkowo gniewnej i nieugiętej. W *Sezonie burz* czarodziej Algernon Guincamp opisuje masowe morderstwo dokonane w osadzie węglarskiej, wyjaśniając, że ofiary *obezwładniono i unieruchomiono, ostrym narzędziem przecinając ściągna u stóp* (SB 221). Zostało to przełożone jako

zji w tej sprawie dokonują najczęściej wydawcy, którzy w celach marketingowych optują za tytułami nie tylko atrakcyjnymi, ale i wyraźnie określającymi przynależność utworu do danego gatunku i nieraz wzorowanymi na innych utworach tego samego gatunku.

⁶ Zob. <https://wiedźmin.fandom.com/wiki/Kontynent>. W grze *The Witcher* ziemia ta nazywa się Kontynentem.

li hanno bloccati e immobilizzati tagliando loro i tendini di Achille con un arnese affilato (ST 260), z odniesieniem do mitycznego herosa greckiego. Natomiast w *Wieży Jaskółki* autor pisze, że *ktoś w pobliżu grał na fujarce lub fletni* (WJ 424), po włosku: *poco lontano qualcuno suonava uno zufolo o un flauto di Pan* (TR 512), z bezpośrednią aluzją do greckiego boga lasów i łąk, odpowiadającego rzymskiemu Faunowi. Wprowadzenie nawiązań do Cerbera, Achillesa i Pana, choć tylko na poziomie leksykalnym, zdaje się wyraźnym dysonansem w rzeczywistości, w której takie postaci nigdy nie istniały. Jednak przy obecności innych odniesień do kultury antycznej przywoływanych przez autora stają się one niezauważalne.

Naruszeniem typu kulturowego jest tłumaczenie pochodzenia rodziny niziołków *Biberveldtów* z *Ląki* z książki *Czasu pogardy* jako *Biberveldt di Prato*, ponieważ zmyślonej miejscowości z tekstu wyjściowego odpowiada w przekładzie istniejąca miejscowość włoska. Jakkolwiek pod względem semantycznym przekład wydaje się poprawny (*laka* > *prato*), przy pojawieniu się nazwy znanego miasta tokańskiego w Wiedźminlandzie czytelnik docelowo odczuwa co najmniej zmieszanie. Przekład terminu *karlo*, oznaczającego pewny rodzaj średniowiecznego krzesła, znanego po polsku także pod nazwą *krzesła Savonaroli* lub *krzesła Dantego*, stanowi inny przykład zaburzenia spójności świata wyobrażonego. Także w tym wypadku tłumaczenie (*savonarola*) jest semantycznie poprawne, ale kulturowo nie stosowne, bo wprowadza do świata fikcyjnego aluzję do realnej postaci historycznej dobrze znanego włoskiemu czytelnikowi. W *Chrzcie ognia* wampir Regis stwierdza: *Ale tutaj spędzam lato, co roku, od czerwca do września, od Sobótki do ekwinokcjum* (CO 119), które zostało przełożone jako *Ma qui passo l'estate, ogni anno, da giugno a settembre, da San Giovanni all'equinozio* (BF 168). Przy braku odpowiednika pogańskiego święta słowiańskiego w kulturze docelowej została zastosowana zmiana kulturowa, wprowadzająca jednak święto chrześcijańskie (wigilię św. Jana, noc świętojańską) do świata, który chrześcijaństwa nie zna. W tej samej powieści opisany jest wypielegnowany wygląd kompana bohatera, poety Jaskra, często branego za elfa lub półelfa, zwłaszcza od czasu, gdy zaczął nosić włosy do ramion i zwykł okazjonalnie fryzować je *na żelazkach* (CO 52–53). We włoskim przekładzie czytamy: *soprattutto da quando aveva cominciato a portare i capelli lunghi fino alle spalle e aveva preso ad acconciarli con l'arricciacapelli* (BF 78). Czytelnikowi docelowemu termin użyty w przekładzie kojarzy się jednak raczej z lokówką, czyli z elektrycznym przyrządem fryzjerskim, niepasującym do fikcyjnego świata nieznającego prądu. Wreszcie zdarzają się przypadki

podstawowych błędów translatorskich, takich jak przetłumaczenie terminów *pokrzyk* jako *ortica* ('pokrzywa'), *pasożytniczy ostrzyż* jako *ostrica parassita* ('pasożytnicza ostrzyga') albo *jednorożec* jako *rinoceronte* ('nosorożec')⁷, co jako efekt uboczny wprowadza czasami do tekstu docelowego rośliny i zwierzęta nieznane w świecie Wiedźmina.

Także tłumaczenie antroponomów i toponimów może zaburzyć spójność fikcyjnego świata. Strategia zastosowana w przekładzie cyklu wiedźmińskiego polega na naturalizacji polskich lub polskobrzmiących onimów (w tym neologizmów autorskich), np.: *Żarłoczka* > *Golosetta*; *Kupiecki Szlak* > *La Via dei Mercanti*; *Abrad Zadrzykiecka* > *Abrad Alzagonnelle*. W pozostałych przypadkach użyte jest zapożyczenie (w formie czystej lub z drobnymi dostosowaniami fonetyczno-graficznymi, np. poprzez eliminację polskich znaków): *Temeria* > *Temeria*, *Wóžgor* > *Wozgor*. Czasami obecne są nieuzasadnione zmiany, jak w przypadku realnych antroponomów, nieraz umyślnie przez autora zniekształconych, np. *Lilit* > *Litith*, *Mariann* > *Marianne*, *Yoël Grethen* > *Yol Grethen*. Często jednak imiona mówiące nie zostają rozpoznane i są zapożyczane bez zmian, np. *Treska*, *Mikita*, *Sambuk*, *Mulica*, *Wyrwa*, *Pokwit*, *Iskra*, *Duda*, podczas gdy inne przełożone są poprzez kalkę semantyczną lub gramatyczną, np. *Łukomorze* > *Arcomare*, *Czteroróg* > *Tetracorno*. Ponadto niekiedy nazwy własne są przekładane, z błędnym rozszyfrowaniem źródłosłowu: *Pokrzywka* > *Ortica* (czyli *pokrzywa*, a w rzeczywistości choroba, *orticaria*), *Nosikamyk* > *Nasodipietra* (czyli *Kamiennynos*, ale neologizm został stworzony na podstawie czas. *nosić* + rzecz. *kamyk*), *Przegrzybek* > *Capasanta* (czyli *przegrzebek*), *Pomrów* > *Bisbiglio* (czyli *szept*, a w rzeczywistości rodzaj ślimaka), *Zdarlik* > *Straccio* (czyli *ścierka*, ale to nazwa owada), *Wydrzychwost* > *Strappacode* (czyli *Wyrrywaczchwesty*, ale neologizm został stworzony na podstawie prz. *wydrzy* + rzecz. *chwost*, czyli *Codadilontra*), *muchokrzew* > *sanguimusco* (po polsku to prawdopodobnie przekształcenie nazwy prawdziwie istniejącej rośliny, *muchotrzew*; w przekładzie nazwa ta została potraktowana jako neologizm złożony z terminów *mech* + *krew*, w wyniku mylnego rozszyfrowania obu członów źródłosłowu).

Naruszenie niezależności świata fikcyjnego przybiera nieraz formy nadmiernej naturalizacji, osiągniętej przy pomocy zmiany kulturowej. Technice

⁷ Błąd ten pojawia się kilkakrotnie w tłumaczeniu *Miecza przeznaczenia*. W wywiadzie tłumaczka przyznaje się do błędu i stwierdza: „Wybór terminu nosorożca wynika z miernej jakości kserokopii tekstu oryginalnego, tak że przeczytałam ‘nosorożec’ zamiast ‘jednorożec’. Po polsku to słowa bardzo do siebie podobne” (Belletti 2015).

tej poddane zostały terminy kulinarne, nazwy jednostek miary, walut i istot nadprzyrodzonych, zwłaszcza tych zaczerpniętych z folkloru słowiańskiego. Ze względu na ograniczenia objętości tekstu, skupię się wyłącznie na kilku z tych klas obiektów. W wersji polskiej postacię książek Sapkowskiego jedzą *kaszę*, *obwarzanki*, *jajecznice*, *kapustę*, *pączki*, *racuszki*, *kapuśniaka*, *pierożki*, *makownika*, natomiast po włosku spożywają zupełnie inne potrawy: *farinata*, *ciambelle*, *frittata*, *crauti*, *bomboloni*, *frittelle*, *minestra di crauti*, *ravioli*, *semi di papavero* (sic!)*. Z jednostkami miary sprawa wygląda jeszcze bardziej ryzykownie, bo ich podmiana pociąga za sobą potrzebę ich przeliczenia i zachowania w tym konsekwencji. W *Pani Jeziora* mowa jest o łosiu, który po polsku waży *siedem cetnarów i czterdzieści funtów*, a po włosku *sette quintali e quarantacinque libbre* (czyli siedem kwintali i czterdzieści pięć funtów), zatem ponad dwa razy tyle, ponieważ centnar równa się ok. 50 kg. Tak więc siedem centnarów to 350 kg, a siedem kwintali to 700 kg. Z kolei 40 funtów to nie 45. We *Krwi elfów* pojawia się postać ważąca *niewiele mniej niż dwa centnary > poco meno di quattrocento libbre* (czyli czterysta funtów), ale dwa centnary to ok. 100 kg, podczas gdy czterysta funtów to 180 kg. Oprócz błędnego przeliczenia, które wpływa na właściwe odbieranie danego zjawiska przez czytelnika, widać tu niekonsekwencję, gdyż za każdym razem ten sam termin zostaje oddany w inny sposób. Zdarzają się i przypadki odwrotne, kiedy dwóm terminom z tekstu wyjściowego odpowiada w przekładzie jeden termin: *stajanie*, *mila > miglio*; *morga*, *włoka > iugero* ('jugerum'), wprowadzając przy okazji do świata Sapkowskiego jednostkę używaną w starożytnym Rzymie, nieobecną w oryginale. Sporadycznie zastosowane jest także zapożyczenie bez zmian: *pud > pud* albo ze zmianą graficzną: *arszyn > aršin*. Terminy te są zupełnie nieprzezrocyste dla czytelnika docelowego.

Zamieszanie wprowadza także stosowanie różnorodnych technik translatorskich do przekładania nazw podmiotów należących do tej samej klasy, na przykład waluty. We włoskim tłumaczeniu przeważa zmiana kulturowa (*szełąg > centesimo*; *grzywna > marco*), uznany ekwiwalent (*korona > corona*; *marka > marco*), uogólnienie (*srebrnik > moneta d'argento*; *miedziak > moneta di rame*), a w przypadku neologizmów stosowane jest zapożyczenie (*oren > oren*; *lintar > lintar*), czasami ze zmianą graficzną (*haler > haller*). Jak widać, zdarzają przypadki, gdy dwa różne terminy z tekstu wyjściowego oddaje w przekładzie ten sam termin (*marka*, *grzywna > marco*).

* *Semi di papaveri* 'nasiona maku'.

Tłumaczenie cyklów książkowych

Innym wyróżnikiem literatury fantasy bezpośrednio wpływającym na tłumaczenie jest według Gutfeld (2012: 69–78) powszechny obyczaj (z czasem przerodzony w pewną tradycję czy wręcz w normę) rozwijania fabuły w cyklach książkowych, składających się z kilku, a niekiedy kilkunastu, związanych z sobą tekstów⁹. Do tego trzeba dodać różnego rodzaju kontynuacje przedstawiające zdarzenia, które miały miejsce przed, po lub w trakcie trwania akcji innego utworu (*prequale, sequele, midquale*), ponowne adaptacje (*remaki*), a także rozwinięcia losów drugoplanowych bohaterów lub wątków pobocznych (*spin-offy*)¹⁰. Wszystko to składa się na korpus dzieł, czasami dodatkowo wzbogacony o teksty nieoficjalne, takie jak opowiadania napisane przez czytelników na podstawie oryginalnego utworu (*fanfiction*) i materiały paratekstualne (leksykony, glosariusze, przewodniki, mapy, encyklopedie). Chociaż cykle książkowe to nie wyłączność literatury fantasy, w żadnym innym gatunku (z wyjątkiem fantastyki naukowej) nie są one tak masowo rozpowszechnione i popularne. Według Gutfeld (2012: 69), powodem tego stanu rzeczy jest ilość czasu, którego potrzebuje pisarz, aby stworzyć wewnętrznie spójną i logiczną wizję świata, na której tle można by rozwijać rozbudowaną akcję, oraz przywiązanie do losów bohaterów i do wyobrazonego świata zarówno ze strony pisarzy, jak i czytelników.

Tłumacz podejmujący się przekładu cyklu książkowego styka się z serią swoistych problemów, obejmujących przede wszystkim potrzebę zapanowania nad ogromnym materiałem tekstowym i utrzymania w nim wewnętrznej konsekwencji. Ponieważ często nie ma pewności, czy będzie pracę nad daną

⁹ Znany cykl *Koło Czasu* Roberta Jordana liczy np. czternaście książek, w tym trzy napisane przez Brandona Sandersona po śmierci pisarza, oraz jeden *prequel*, a mniej popularna *Saga Recluce* L.E. Modesitta Jr. składa się (obecnie) z dwudziestu książek. Czasami wielotomowość to rezultat praktyk wydawniczych o charakterze czysto marketingowym, takich jak zwyczaj dzielenia książek na dwa lub trzy tomy ze względu na zysk, koszty produkcyjne, chęć podtrzymania wysokiego poziomu oczekiwania ze strony odbiorców. To np. przypadek tłumaczeń cyklu *Pieśń lodu i ognia* George’a R.R. Martina w wielu krajach, w tym w Polsce i we Włoszech.

¹⁰ Warto zaznaczyć, że forma cyklu książkowego została przez polskich pisarzy przyjęta pod wpływem dominacji angloamerykańskiej literatury fantasy. Jak zauważa Tkacz (2012: 30, 174), formą dominującą u początków literatury fantasy w Polsce było opowiadanie publikowane w czasopiśmie.

sagą kontynuował – wydawca może zdecydować się na jej przerwanie, na przykład z powodu niedostatecznej sprzedaży, albo na zmianę tłumacza – nie zawsze chce on inwestować czas w zapoznanie się z całym cyklem. Co więcej, w przypadku cyklów jeszcze niedokończonych jest to po prostu niemożliwe. Jeśli tłumacz zastępuje innego tłumacza, musi dostosować się do jego wyborów, inaczej cykl może się wydawać niespójny pod względem odniesień kulturowych lub nazewnictwa. Wreszcie jakiś detal, taki jak artefakt lub postać drugoplanowa, o którym autor nie podaje wystarczających informacji, aby go jednoznacznie i prawidłowo zidentyfikować, może okazać się kluczowy dopiero w dalszym rozwoju fabuły, a wybór uprzednio dokonany przez tłumacza przestaje być wtedy stosowny. Słynny wśród włoskich czytelników Harry’ego Pottera przykład to błędne tłumaczenie terminu *locket*, wzmiankowanego przez autorkę w piątej części sagi i nie odgrywającego w niej żadnej roli, jako *lucchetto* (kłódka). Dopiero w siódmym tomie, gdy przedmiot ten niespodziewanie okazuje się zasadniczym artefaktem, który bohaterowie mają zniszczyć, aby pokonać głównego antagonistę, wychodzi na jaw, że to jednak nie kłódka, tylko medalion (zob. Katerinov 2007: 106–107).

Problemy związane z tłumaczeniem cyklów książkowych Gutfeld (2012: 78) podsumowuje zatem jako:

ryzyko naruszenia struktury fantastycznego świata, wprowadzenia niekonsekwencji w przekład cyklu, powstania niespójności z tłumaczeniami innych elementów tego samego typu czy rozwojem fabuły w dalszych (być może jeszcze nienapisanych) tomach cyklu – wszystko to wpływa w przekładzie na konserwatyzm i orientację na kulturę oryginału.

W przypadku włoskiego przekładu cyklu wiedźmińskiego tłumacza zdradza, że początkowo podpisała umowę na tłumaczenie tylko pierwszej książki, zbioru opowiadań *Ostatnie życzenie* (Belletti 2015), nie wiedząc zatem, czy wydawnictwo zamierza kontynuować publikację ani czy to jej zostanie zlecony przekład następnych książek. To chyba dlatego tłumaczenie pierwszej książki ma charakter mniej uporządkowany pod względem słownictwa i nazewnictwa – pojawiają się w nim terminy i wyrazy, które w następnych częściach cyklu są tłumaczone inaczej. Jednak niespójność w przekładzie poszczególnych terminów, zwłaszcza toponimów, pojawia się także w następnych książkach. W *Mieczu przeznaczenia* opisany jest teren znajdujący się przy granicy z matecznikiem driad, po polsku nazwany *Wypalankami*, a w wersji włoskiej oddany neologizmem *Terrabruciata*

(*Spaloniemia*)¹¹. Toponim wraca w *Chrzcie ognia*, gdzie jednak został przełożony jako *Debbio*, od nazwy systemu rolniczego polegającego na wypalaniu lasu, by na jego miejscu uprawiać rolę. W *Wieży Jaskółki* słowo *debbio*, już nie jako toponim, lecz jako nazwa pospolita, oddaje natomiast użyte przez Sapkowskiego wyrażenie *żarowy system uprawy*. Podobnie ma się sytuacja z terminem *upiór*, przekładanym jako *fantasma*, *vampiro*, *spettro* czy wręcz przy pomocy rusycyzmu *vurdalak*, dla czytelnika docelowego zupełnie niezrozumiałego.

Innego rodzaju niekonsekwencją jest stosowanie zmiany kulturowa przy użyciu terminu, którego polski odpowiednik pojawia się jednak w dalszej części cyklu. Jest tak w przypadku nazwy *dziwożona*, oznaczającej zaczerpniętą z folkloru słowiańskiego istotę, oddanej w przekładzie *Ostatniego życzenia* i *Mieczu przeznaczenia* jako *driade*. Niemniej w kolejnych książkach cyklu driady pojawiają się naprawdę, i to nie tylko w formie wzmianki, lecz jako postacie odgrywające niemałą rolę w rozwoju akcji. Na szczęście znikają jednocześnie dziwożony, tak że czytelnik włoski może nawet nie zdać sobie sprawy, że ten sam termin oddaje dwie różne istoty z tekstu wyjściowego. Podczas gdy w *Ostatnim życzeniu* mamy słowiańskie *wiły*, w przekładzie zmienione na greckie *naiadi*, o najadach Sapkowski wspomina w *Czasie pogardy*. W *Mieczu przeznaczenia* autor pisze o stworze o nazwie *latawiec*, w folklorze polskim oznaczającym skrzydłatego demona nocnego, który w języku włoskim oddany zostaje jako *colugo volante* (skóroskrzydły), *creatura volante* (latające stworzenie), czy wręcz jako *drago volante* (latający smok). Oprócz niespójności terminologicznej problem polega na tym, że w *Ostatnim życzeniu* pojawiają się także prawdziwe latające smoki.

Najciekawszy przykład niekonsekwencji, bo zawierający twórczą próbę poprawienia uprzednio popełnionego błędu, stanowi mikrotoponim *Wieża Jaskółki*, oznaczający magiczną basztę wyposażoną w portale do innych światów i przez cały cykl niepoprawnie tłumaczony jako *Torre delle Rondini* (Wieża Jaskółek). W przedostatniej książce cyklu okazuje się jednak, że jaskółka, do której odnosi się nazwa wieży, to nikt inny jak sama bohaterka Ciri, wskutek czego nie można już kurczowo trzymać się poprzedniego tłumaczenia. Wtedy do tekstu głównego wprowadzono ukrytą (bo niezasygnalizowaną w żaden sposób jako interwencja z zewnątrz) głosę, sugerującą,

¹¹ W dodatku nazwa ta zawiera także niezamierzoną aluzję do zwrotu frazeologicznego *fare terra bruciata* 'zostawić po sobie zgliszcza', nieobecną w tekście wyjściowym.

że to autor używa czasami nazwy w liczbie pojedynczej, a czasami w liczbie mnogiej:

*Jeziro to, zwące się Tarn Mira, czarnym jest otoczone lasem, a u północnego jego krańca baszta owa tajemna wznosić się jakoby miała, **Wieżycą Jaskółki nazywana**, w elfów zaś mowie: Tor Zireael (WJ 299).*

*Quel lago, chiamato Tarn Mira, è circondato da una foresta nera, e sembra che alla sua estremità settentrionale sorgesse il misterioso torrione chiamato **Torre della Rondine (o, più raramente, Torre delle Rondini)**, nella lingua degli elfi: Tor Zirael (TR 361).*

Ostatni przykład dotyczy straty w warstwie humorystycznej, którą można przypisać problemom translatorskim związanym z formą cyklu książkowego. Jedna z rzek przepływających przez Wiedźminland nosi nazwę *Chotla*. W *Pani Jeziora* można przeczytać następujący dialog między dwiema postaciami drugoplanowymi, którego humoryzm opiera się na grze słów między wyrazami *Chotla* i *Chochla*:

– Jak ta rzeczka się nazywa, Julia? Przejeżdżaliśmy przecie tamtędy wczoraj. Pamiętasz?

– Zapomniałam. **Chochla** chyba. Albo jakoś tak (PJ 285).

«Come si chiama, Julia? Ci siamo passati ieri. Ricordi?»

«L'ho dimenticato. Forse **Chochla**. O qualcosa del genere» (SL 341).

Skoro w przekładzie poprzednich książek nazwa rzeki została zapożyczona bez zmian, było już za późno, aby ją teraz zastąpić innym terminem, z którego można by odtworzyć grę słów. Zatem z powyższego dialogu włoski czytelnik zrozumie tylko, że pewna postać nie pamięta nazwy rzeki, zaś cały humor scenki zniknął.

Wnioski

Opierając się na rozważaniach poczynionych przez Dorotę Gutfeld na podstawie polskich przekładów anglojęzycznej literatury fantasy, poddano analizie tłumaczenia cyklu wiedźmińskiego na język włoski, skupiając się na problemach związanych ze specyficzną formą cyklu książkowego i z potrzebą utrzymania spójności fikcyjnego świata. Liczne przykłady wykazały, że w tłumaczeniu została uprzywilejowana strategia udomawiająca, zmierza-

jąca do przybliżenia tekstu wyjściowego czytelnikowi docelowemu i ograniczająca (jeśli nie usuwająca) ślady obcości. Objęła ona przede wszystkim nazewnictwo i elementy kulturowe – antroponimy i toponimy (w tym imiona mówiące i neologizmy o jasnej warstwie znaczeniowej), terminy związane z kulturą kulinarną, nazwy jednostek miary, walut, stworów. Z kolei stosunkowo rzadko zastosowane zostało podejście bardziej konserwatywne, zorientowane na egzotyzację, jak na przykład w przypadku neologizmów o niejasnej warstwie znaczeniowej. Odnotowuje się ponadto nieobecność glos, przypisów i innych elementów paratekstualnych¹². Brak konsekwencji zarówno w słownictwie, jak i nazewnictwie, a także w przekładzie elementów kulturowych można przypisać ryzyku związanemu z użyciem technik udomawiających oraz specyficznym problemom wynikającym z pracy nad ogromną ilością materiału zorganizowanego w cyklu książkowym.

Mimo występowania podobnych problemów tłumaczeniowych, ściśle związanych z gatunkiem literackim, do którego przynależą, można stwierdzić, że pod względem stosowanych strategii translatorskich włoski przekład cyklu Sapkowskiego znacznie różni się od polskich tłumaczeń fantasy angielskojęzycznego, gdzie panuje norma dokładności, powstała wskutek nierównowagi kulturowej i dominacji przekładów z języka angielskiego (Guttfeld 2012: 186–190). Przyczyną tej odmienności nie wydaje się jednak asymetria między polskim a włoskim systemem kulturowym, jako że strategia udomawiająca przeważa także we włoskich przekładach angielskojęzycznych utworów fantasy (zob. Katerinov 2007). Prawdopodobnie wynika to z wielu czynników, do których można zaliczyć niedowartościowanie literatury fantasy (ogólnie uważanej za gatunek popularny, komercyjny, niekiedy do jednorazowego użytku), traktowanie jej na równi z literaturą dla dzieci i młodzieży (w przekładzie której powszechnie stosowana jest naturalizacja), niski poziom znajomości języków obcych wśród Włochów oraz ogólne upodobanie wydawców i czytelników do przekładu udomawiającego¹³.

¹² Noty do czytelnika nie można uważać za element paratekstualny tłumaczenia, ponieważ została wprowadzona przez wydawcę, a przypisy końcowe, gdy się pojawiają, zawierają jedynie odniesienia bibliograficzne do źródeł cytatów.

¹³ Jak stwierdza Cavagnoli (2012: 86): „Znaczna część włoskich wydawców woli udomawiające strategie przekładowe i najczęściej wychodzi naprzeciw czytelnikom, proponując im teksty przełożone według klucza przystępności. Oznacza to, że w tłumaczeniach uprzywilejowane są prosta składnia i harmonijna prozodia, zaś odstępstwo od normy i jakiegokolwiek odchylenie od wstępnie ustalonych zasady są systematycznie eliminowane. Naj-

Bibliografia

Literatura podmiotowa

W języku polskim

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

W języku włoskim

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

Literatura przedmiotowa

- Belletti R. 2015. *Intervista a Raffaella Belletti, traduttrice dei libri di Geralt di Rivia*, <http://la-porta-sui-mondi.blogspot.com/2015/07/intervista-raffaella-belletti.html> (dostęp: 25.08.2019).
Cavagnoli F. 2012. *Tradurre la letteratura: fra negoziazione e compromesso*, „Letteratura e letterature” 6, s. 85–94.
Drab E. 2015. *Między zmyślnym a obcym. O transferze kulturowym w przekładzie literatury fantasy*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 5, s. 107–116.
Dziwisz M. 2013. *Językowe mechanizmy tworzenia autorskich neologizmów w utworach z gatunku fantasy (na przykładzie opowiadań Andrzeja Sapkowskiego)*, „Acta Humana” 4, s. 129–135.
— 2018. *Nazwy realiów w przekładzie literatury fantasy – analiza wybranych utworów Andrzeja Sapkowskiego i ich tłumaczeń na język rosyjski*, „Acta Polono-Ruthenica” XXIII/2, s. 43–54.

ważniejsze jest łatwe zrozumienie tekstu ze strony odbiorcy. Zatem zachęca się tłumaczy do unikania semantycznych dwuznaczności na korzyść języka standardowego, a także do stosowania objaśnień i uproszczeń względem oryginału niezależnie od jego cech wyjściowych”.

- Gałkowski A. 2017. *Świat onimiczny sagi o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego w przekładzie na język włoski*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 17, s. 210–219.
- Gosk P. 2016. *Problem przekładu nazw własnych na język niemiecki na podstawie sagi „Wiedźmin” A. Sapkowskiego*, w: Gryglik M. et al. (red.), *Koła naukowe – szkołą twórczego działania*, t. I, Olsztyn: Instytut Historii i Stosunków Międzynarodowych, s. 107–111.
- Guttfeld D. 2012. *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantasy*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- 2017a. *Many Source Texts, Many Readers: On Translating Peter Ackroyd’s The Death of King Arthur*, w: M. Borodo et al. (red.), *Moving Texts, Migrating People and Minority Languages*, Singapore: Springer Singapore, s. 127–142.
- 2017b. *Fantastic Neologisms in Translation: Creature Names in Professional and Amateur Renderings of Sapkowski’s Witcher Series into English*, „Między Oryginałem a Przekładem” 36, s. 77–96.
- Kaczmarek A. 2008. *Wiedźmiński świat nad Sekwaną. O francuskim przekładzie opowiadań Andrzeja Sapkowskiego („Ostatnie życzenie”)*, „Kwartalnik Opolski” 1, s. 69–86.
- Kaczor K. 2006. *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- 2017. *Z getta do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Kraków: Universitas.
- Katerinov I. 2007. *Lucchetti, babbani e medaglioni magici. Harry Potter in italiano: le sfide di una traduzione*, Este: Camelopardus.
- Koszarska M. 2009. „Wiedźmin” czy brujo? Kilka uwag o tłumaczeniu neologizmów „Studia Iberystyczne” 8, s. 287–299.
- Kwieciński P. 2001. *Disturbing Strangeness: Foreignisation and Domestication in Translation Procedures in the Context of Cultural Asymmetry*, Toruń: Wydawnictwo Edytor.
- Lewicki R. 2017. *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Lichański J.Z. 2000. *Jaki Tolkien? O problemach tłumaczeń utworów literackich Johna Rona Ruela Tolkiena*, w: W. Kubiński et al. (red.), *Przekładając nieprzekładalne*, Gdańsk: Wydawnictwo UG, s. 379–389.
- Marciniak I. 2010. *Humorystyczna funkcja nazw własnych w opowiadaniach Andrzeja Sapkowskiego oraz w ich rosyjskim przekładzie (na materiale zbiorów opowiadań Ostatnie życzenie oraz Miecz przeznaczenia)*, „Sławistyka” 11, s. 65–70.
- Nord C. 1991. *Text Analysis in Translation. Theory, Method, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam–Atlanta: Rodopi.
- Obertová Z., Zakrzewska-Verdugo M. 2018. *Striga strzydze nierówna? Słowiańska demonologia w zbiorze opowiadań Ostatnie życzenie A. Sapkowskiego oraz jego przekładzie na język słowacki*, „Język a kultura” 36, s. 58–67.
- Tkacz M. 2012. *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce*, Gdańsk: Gdański Klub Fantastyki.
- Wesoła J. 2011. *La traducción de neologismos en la versión española de la prosa de Andrzej Sapkowski*, „Romanica Cracoviensis” 11, s. 449–456.
- Włachow S.I., Florin S.P. 1980, *Niepierowodimoje w pieriewodie*, Moskwa: Międzynarodnyje otnoszenija.