**MAO YINHUI*** | GUANGDONG UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES

(KANTOŃSKI UNIWERSYTET SPRAW MIĘDZYNARODOWYCH)

**ELŻBIETA SĘKOWSKA**** | UNIWERSYTET WARSZAWSKI

# Lingwistyczne aspekty przekładów literatury polskiej na język chiński (ze szczególnym uwzględnieniem opowiadań Sławomira Mrożka)[1]

Słowa kluczowe: przekład artystyczny, recepcja literatury polskiej w Chinach, strategie przekładowe, Sławomir Mrożek.

doi: http://dx.doi.org/10.31286/JP.99.4.9

Dzisiejsza translatoryka jest autonomiczną dyscypliną lingwistyczną – obecny jej stan wynika z rozwoju teorii i praktyki przekładu, a ma swoje umocowanie w historii języka i literatury. Problem przekładalności vs nieprzekładalności skłania badaczy i praktyków do refleksji nad przekładem w kategoriach międzykulturowości: traktuje się przekład jako dialog, spotkanie; nieprzekładalność wynika zaś z zależności kultury od języka, zakładającej odrębność wizji świata generowanych przez język, co jest nawiązaniem do etnolingwistyki w ujęciu Benjamina Lee Whorfa i Edwarda Sapira.

Przekład z języków odległych systemowo i kulturowo stawia przed tłumaczem problem oddania obrazowania, jego miejsca w rzeczywistości kreowanej w utworze, a także powiązań językowych i tekstowych. Trudności językowe dotyczą słownictwa o znaczeniu kulturowym w sferze materialnej, na przykład nazw potraw, urzędów, ubiorów, elementów architektury, oraz w sferze realiów społeczno-historycznych, na przykład leksyki odnoszącej się do organizacji życia społecznego, w tym etykiety. W wypadku przekładów na język chiński dochodzą jeszcze kwestie różnic strukturalnych między językami; do najważniejszych należą: w języku chińskim brak form liczby mnogiej, brak rodzaju gramatycznego, nie istnieje kategoria czasu gramatycznego, częstsze jest występowanie kategorii ogólnych niż szczegółowych, w składni

* zofiamao@hotmail.com

** e.j.sekowska@uw.edu.pl; ORCID: 0000-0002-5897-150X

1 Artykuł powstał jako wspólna praca obydwu autorek – autorką koncepcji jest Elżbieta Sękowska, wybór przykładów i ich interpretacja to wkład Mao Yinhui. Przyjmujemy, że każda współautorka wniosła po 50 procent pracy do ostatecznej wersji tekstu.

przeważa parataksa nad hipotaksą (por. Künstler 2007: 84–94). Te elementy mogą dodatkowo utrudniać dobry przekład, co potwierdza opinię, że gramatyka również tworzy bariery w przekładzie.

Oddzielny problem stwarza komunikowanie przenośne, które wymaga „wspólnej wiedzy" uczestników komunikacji w przewidywaniu zbieżności konotacji u nadawcy i odbiorcy. Jak stwierdza Teresa Dobrzyńska (1994: 99):

> Trudności z interpretacją metafory najwyraźniej zaznaczają się w wypadku kontaktu międzyjęzykowego – w sytuacji, gdy wypowiedź przenośna przekładana jest na inny język. Granice języków są równocześnie granicami odrębnych wspólnot kulturowych.

Tłumacz nie tylko poszukuje ekwiwalentu z odpowiednim nacechowaniem konotacyjnym, lecz także bierze pod uwagę relacje wewnątrztekstowe, w jakie wchodzi metafora w języku oryginału i jej odpowiednik w języku przekładu: „bywa, że metafora, powiązana jest wielokrotnie i wielorako z elementami kontekstu, tworząc różne figury znaczeniowe i znaczeniowo-brzmieniowe" (Dobrzyńska 1994: 123).

Tłumaczenia literatury polskiej w Chinach, mieszczące się w dialogu międzykulturowym, datują się od początku XX wieku. Wiadomości na ten temat były rozproszone w różnych czasopismach i wywiadach z tłumaczami (zob. np. Lijun 2010a, 2010b), ale obecnie są zebrane i przedstawione w planie chronologicznym i statystycznym w pracy Li Yinan *Literatura polska w Chinach* (2017), dlatego zagadnienie recepcji literatury polskiej zostanie tylko pokrótce przypomniane. Z punktu widzenia celu naszego artykułu, którym jest ukazanie trudności w tłumaczeniu tekstów polskich na język chiński i prób ich przezwyciężenia, istotniejsze są informacje o strategiach translatorskich chińskich tłumaczy.

Pierwszy przekład utworu polskiego ukazał się w 1906 roku, a był to *Latarnik* Henryka Sienkiewicza, przełożony z języka japońskiego na chiński przez Wu Chou. Kolejne opowiadania H. Sienkiewicza (*Janko Muzykant*, *Latarnik*, *Jamioł* i *Sachem*) znalazły się w *Zbiorze opowiadań z zagranicy* (1909) w przekładzie Lu Xun i Zhou Zuoren. Od lat dwudziestych XX wieku tłumaczono dalej H. Sienkiewicza (*Quo vadis*, 1922; *Szkice węglem*, 1926), Elizę Orzeszkową (*Marta*, 1929), Bolesława Prusa, Władysława Stanisława Reymonta. Pierwsze wydanie przekładu *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza pióra Sun Yonga ukazało się w 1950 roku (poemat przetłumaczono prozą).

Z braku tłumaczy znających język polski przekładów dokonywano z angielskiego, rosyjskiego, także z francuskiego, japońskiego, a nawet esperanto (*Faraon*, *Popioły*, *Nad Niemnem*, *Krzyżacy*, *Ogniem i mieczem*, *Potop*, *Pan Wołodyjowski*). Poziom tłumaczeń był zróżnicowany, jednak w tym wypadku na pierwszy plan wybija się chęć zapoznania czytelników chińskich z literaturą polską. Przekładami za pośrednictwem francuskiego i angielskiego zajmował się Shi Zhecun (*Wybór polskich nowel*, *Bartek Zwycięzca* i *Wybór nowel* H. Sienkiewicza), który brał pod uwagę nawyki czytelnicze Chińczyków: zdania wielokrotnie złożone, charakterystyczne dla stylu polskiego pisarza, oddawał za pomocą krótkich i prostych zdań, zgodnych z chińską składnią; przekłady opatrywał wieloma przypisami, aby czytelnicy rozumieli

utwory (por. Yinan 2017: 84). Sytuacja przekładu pośredniego powodowała, że w tłumaczonych powieściach było dużo błędów odnoszących się do nazw realiów (nazw urzędów, stopni wojskowych, rodzajów broni, strojów, uwarunkowań etykiety). Według Yi Lijun, badaczki literatury polskiej i zasłużonej tłumaczki, był to także wynik braku dogłębnej analizy tekstów oryginału (Lijun 2009: 11).

Od lat osiemdziesiątych XX wieku sytuacja się zmieniła – przekładów dokonuje się bezpośrednio z języka polskiego, robią to doskonali znawcy języka polskiego, którzy odbywali studia w Polsce, a oprócz klasyki tłumaczy się powieści autorów współczesnych (Witolda Gombrowicza, Olgi Tokarczuk, Wisławy Szymborskiej, Tadeusza Różewicza). Profesor Y. Lijun przełożyła ponownie *Pana Tadeusza* wierszem, *Krzyżaków* i *Trylogię* (wraz z mężem). O tłumaczeniach *Trylog*ii mówi następująco:

> Postaraliśmy się (wraz z mężem – Yuan Hanrongiem) przetłumaczyć arcydzieło Sienkiewicza na zasadzie wierności, płynności i wirtuozerii [...] unikaliśmy patetycznego stylu [...]. Przy tłumaczeniu dialogów – zwróciliśmy uwagę przede wszystkim na wyraziste i wyjątkowe cechy charakteru i indywidualny styl wysłowienia różnych postaci (Lijun: 2010b).

W innym miejscu autorka przekładu podkreśla, że tłumaczenia *Trylogii* sprawiały mniej problemów ze względu na obecność w Chinach XVII-wiecznych powieści przygodowych, przez co stylizacja na język staropolski była łatwiejsza (Lijun: 2010b). Pracę nad *Ogniem i mieczem* tłumacze Y. Lijun i Y. Hanrong wspominają następująco:

> W trakcie tłumaczenia *Ogniem i mieczem* trudności językowe nie były aż tak wielkie jak sobie wyobrażaliśmy, natomiast musieliśmy bardzo się zastanawiać nad mnóstwem wyrazów łacińskich, ukraińskich transliterowanych polskimi znakami oraz nazwami obyczajów i nazwami tytułów, przedmiotów, broni wspomnianymi w aluzjach, musieliśmy je dokładnie sprawdzać w słownikach i różnych książkach (za: Yinan 2017: 65).

Z kolei Wu Lan, tłumaczka *Podróży z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego, zapytana o problemy przekładu kulturowego, wymienia brak ekwiwalentów na nazwy „różnych drzew, kwiatów, grzybów". Jej zdaniem wydawnictwa nie chcą, aby zbyt wiele informacji znajdowało się w nawiasach lub w przypisach. To sprawia, że praca jest trudna. Tłumaczka zwraca też uwagę na dodatkowy problem, jakim jest zapis obcych nazw własnych (różne wersje zapisu występują w różnych źródłach) (Lan 2010)[2].

Oprócz kompetencji językowej i kulturowej nie mniej ważnym czynnikiem w pracy tłumacza jest jego osobowość i stosunek do przekładanego utworu. Tłumacz *Quo vadis* Lin Hongliang przyznawał, że pracował ze „łzami radości w oczach", starał się wybierać najbardziej stosowne

2 W tym miejscu warto wspomnieć, że w 2017 r. ukazała się książka Joanny Hryniewskiej *Adaptacje polskich nazwisk w języku chińskim* – autorka przedstawiła substytucje nazwisk Polaków na szerokim tle różnic kulturowych i językowych pomiędzy Polską a Chinami, podała też listę przykładowych nazwisk z adaptacjami. Na pewno ta praca rozwiąże część kłopotów, jakie mają tłumacze.

słowa i zdania tak, aby swoim dziełem wzruszyć samego siebie, a dopiero potem czytelników. Wkładał w przekład własne myśli i emocje (za: Yinan 2017: 63).

Ciekawym zagadnieniem translatorskim są przekłady tytułów utworów. Zdaniem Jerzego Jarniewicza (2000: 477) tytuły cieszą się wyjątkową autonomią, co sprawia, że występują biegunowo różne sposoby ich tłumaczenia:

> z jednej strony mamy bowiem praktykę pozostawiania tytułu w brzmieniu oryginału, a więc faktyczną nieobecność przekładu, z drugiej zaś tłumacze nadają przekładanemu dziełu tytuł całkowicie nowy, niezwiązany ani formalnie, ani znaczeniowo z tytułem oryginalnym.

Pierwsza sytuacja jest przykładem egzotyzacji, druga – adaptacji lub udomowienia. Przykłady udomowienia znajdują się wśród polskich tekstów tłumaczonych na język chiński. W *Trylogii* tłumaczonej przez Meiego Rukaiego tytuł *Pan Wołodyjowski* został przetłumaczony jako *Krwawa wojna w twierdzy na granicy*, „który po chińsku brzmi bardzo pięknie i zachęcająco, jednak w opinii krytyków, nazwisko bohatera, którego dotyczy główny wątek historii, zostało niesłusznie pominięte" (Yinan 2017: 64). Podobny zabieg zastosowano w tłumaczeniu utworu E. Orzeszkowej *Marta*, który w pierwszej wersji tłumaczeniowej (1929 r.) otrzymał tytuł *Łzy samotnej gęsi*; sposób ten stał się pewnym wzorcem tłumaczeniowym, ponieważ imię *Marta* nic nie oznacza w chińskiej kulturze. Tytuł w podanej wersji należy uznać za właściwy, „gdyż we wzruszający sposób streszcza tragiczny los głównej bohaterki" (Yinan 2017: 72)[3]. Należy nadmienić, że czasami tytuły utworów literatury europejskiej składające się z imienia i nazwiska głównego bohatera są oddawane dosłownie, na przykład *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza.

Utwory Sławomira Mrożka nie należały do kanonu literatury polskiej tłumaczonej w Chinach. W 1988 roku ukazał się *Wybór 8 mikroopowiadań* w przekładzie Y. Lijun. Kolejne zbiory opowiadań w tłumaczeniu Mao Yinhui zostały wydane w następujących latach:

*Słoń* 《大象》 2017

*Krótkie, ale całe historie* 《简短，但完整的故事》 2018

*Trzy dłuższe historie* 《三个较长的故事》 2019

Perspektywa tłumacza pokazuje, jakie trudności stwarza twórczość S. Mrożka, jakie zjawiska językowe i kulturowe musi uwzględnić, aby powiązać świat przedstawiony w opowiadaniach z odległą kulturą azjatycką. Wybór problemów dyskusyjnych, przynajmniej w części, unaoczni decyzje podejmowane przez tłumaczkę.

W opracowaniach twórczości S. Mrożka badacze zwykle podejmują próby określenia charakteru pisarza i jego pisarstwa, znajdujemy więc w nich powtarzające się charakterystyki

3 Tytuł powieści *Popioły* Stefana Żeromskiego na język koreański został przetłumaczony jako *Ojczyzna – popioły Feniksa*. Taka operacja translatorska jest też przykładem udomowienia, a zarazem świadczy o emocjonalnej postawie w stosunku do tłumaczonego dzieła. Przykład pochodzi z artykułu o przekładach literatury polskiej w Korei (Sung-Eun 2010: 6).

jego dorobku: proza groteskowo-filozofująca, publicystyka eseistyczno-felietonowa, dowcip absurdalny, literacka groteska, a o samym autorze czytamy: przenikliwy obserwator codzienności, analityk ludzkich zachowań (Jan Błoński, Tadeusz Nyczek). Opracowań dotyczących języka jego twórczości, które mogłyby stanowić podbudowę refleksji tłumacza, jest zaskakująco niewiele.

Krystyna Pisarkowa (1965: 164–178), omawiając funkcje i sposoby stylizacji językowej u S. Mrożka, koncentruje się na tekstach stylistycznie nacechowanych pod względem składniowym i leksykalnym, pokazuje pochodzenie środków językowych z różnych odmian języka, ich zderzenie z funkcją tekstu, co prowadzi do komizmu lub groteski. W poszczególnych tekstach pisarz stylizuje wypowiedź albo na staropolszczyznę, albo na język propagandy czy język mówiony, często zderzenie języka i rzeczy jest źródłem dowcipu, ironii, zderzenia „starego" i „nowego" (*Wesele w Atomicach*). Z kolei Grzegorz Walczak (1983: 3) na przykładzie dramatu *Na pełnym morzu* podkreśla, że ulubioną metodą S. Mrożka, którą pisarz posługuje się w celu demaskowania rzeczywistości, jest stylizacja parodiowa i groteskowa.

W opowiadaniach często występuje zderzenie nowomowy z językiem ogólnym, wyrazów ze stylu podniosłego ze zdrobnieniami. Pisarz czasami ucieka się do tworzenia neologizmów w celu przedstawienia wykreowanej rzeczywistości, np.: *biurokratka*, *Eisennoomer*, *mułolog*, *mułologia*, *mułowatość*, *mułoskop*, *preparatka*, *beznóżki*, *niedotygrysy*, *Amnestyjka*, *kuternóżka*, *szczerbatka*, *egzemka*, *gorszość*, *wędlinność*, *pierożeństwo*, *niejakościować*, *stołpszczyk*, *Atomice* itp.

Jakie strategie obiera tłumaczka, stykając się z kreacją językową pisarza? Problemy językowe pokażemy na wybranych przykładach.

*W podróży*《在旅途中》

> – Broń nas Boże! – poruszył się furman gwałtownie. – Przez to teraz w naszym powiecie o posadę łatwo, w telegrafie znaczy się. I jeszcze na boku może sobie taki *stołpszczyk* dorobić, bo jak komu specjalnie zależy, żeby mu depeszy nie przekręcili, to bierze bryczkę, jedzie na dziesiąty, piętnasty kilometr i każdemu coś po drodze do ręki daje (S. Mrożek, *W podróży*, [w:] idem, *Krótkie, ale całe historie. Opowiadania wybrane*, Noir sur Blanc, Warszawa 2013, s. 7).

Wyraz *stołpszczyk*, który tutaj ma znaczenie 'człowiek-słup', swoją budową przypomina wyrazy rosyjskie i ukraińskie. Wprowadzenie wyrazu o słowiańskiej proweniencji służy podkreśleniu ironii w przedstawieniu sytuacji. Aby w tłumaczeniu podkreślić obcość, można go zachować w zapisie lub poszukać wyrazu gwarowego w języku docelowym bądź stworzyć coś w rodzaju gwary ponadregionalnej, aby zachować klimat i estetykę oryginału. W wydanym już tłumaczeniu opowiadania *stołpszczyk* został wprost przetłumaczony opisowo jako 'człowiek służący do pełnienia funkcji słupa' (充当杆子的人), a zatem pozbawiony obcości. Mimo utraty obcości opisowe tłumaczenie wyrazu utrzymuje absurdalne zabarwienie oryginału, *człowiek-słup* nie funkcjonuje bowiem ani w polskich, ani w chińskich realiach.

*Wiosna w Polsce*《波兰的春天》

Tymczasem zbliżał się maj i wszędzie w urzędach otwierano okna. Powagę sytuacji potęgował fakt, że najwięcej wypadków *zorlenia* notowano wśród władz naczelnych (S. Mrożek, *Wiosna w Polsce*, [w:] idem, *Krótkie, ale całe historie. Opowiadania wybrane*, Noir sur Blanc, Warszawa 2013, s. 86).

*Zorlenie* jest formacją nieregularną semantycznie, a tłumaczenie zgodne z budową strukturalną „zamienić się w orła", „stać się orłem" nie oddaje nadwyżki znaczeniowej, która kryje się w konotacji wyrazu *orzeł*. *Orzeł* w kulturze polskiej symbolizuje godność, wolność, dlatego neologizm należy rozumieć przenośnie, na przykład 'ktoś jest orłem w jakiejś dziedzinie'. W tłumaczeniu powinno się poszukać takiej nazwy, która zawiera konotacje podobne do polskiego wyrazu *orzeł*, w translacji dosłownej gubi się bowiem konotacja kulturowa. W chińskim tłumaczeniu zastosowano stworzony przez tłumaczkę neologizm terminologiczny – 变鹰现象, który oznacza zjawisko przeobrażenia się człowieka w orła. Taki sposób tłumaczenia ma dwie zalety. Po pierwsze, podobnie jak w kulturze polskiej, w kulturze chińskiej *orzeł* również symbolizuje wolność, godność i odwagę, wobec czego *orzeł* jako ważny symbol jest ocalony w tłumaczeniu. Po drugie, zastosowanie terminologii „naukowej" sprawia, że cała historia, choć absurdalna, zaczyna nabierać większej powagi i należy do wyższego rejestru, co może wydawać się chińskim czytelnikom kuriozalne i śmieszne.

*Wesele w Atomicach*《在阿托密采的婚礼》

Tytuł opowiadania można tłumaczyć jako 'centrum atomowe' albo nazwę miasta lub miasteczka, gdzie toczy się akcja. Tłumaczenie w wersji pierwszej może prowadzić do zrozumienia, że akcja toczy się w jakimś centrum naukowym, atomowym. *Atomice* jako nazwa własna zostały jednak zapisane w transkrypcji fonetycznej, taki bowiem sposób stosuje się w języku chińskim w tłumaczeniu obcych nazw miejscowych. Być może poszukanie ekwiwalentu znaczeniowego oddałoby sens opowiadania, w którym nastąpiło tragikomiczne zderzenie praktyki życia i intelektu.

*Ad Astra*《排万难而达星辰》

Pobrawszy swoje *file z buraków*, które mu było przysługiwało po uiszczeniu odpowiedniej opłaty w estetycznie urządzonej kasie... (S. Mrożek, *Ad Astra*, [w:] idem, *Krótkie, ale całe historie. Opowiadania wybrane*, Noir sur Blanc, Warszawa 2013, s. 149).

Wyróżniona nazwa nawiązuje do potrawy *file mignon* – steku ze szlachetnego mięsa; tutaj połączenie obcej nazwy ze swojskimi burakami daje efekt komiczny. W języku chińskim tłumacz poszukuje takiego zestawienia wśród nazw kulinarnych, w którym występuje nazwa obca i rodzima, aby oddać komizm sytuacji.

*Wyznania o Zygmusiu*《有关齐格蒙希的表白》

W tytule nastąpiło zderzenie wyrazów o odmiennym nacechowaniu stylistycznym: wyraz podniosły i deminutiwum. Ich zestawienie każe się zastanowić nad przyczynami kontrastu. *Wyznanie* to czyjaś wypowiedź, z której dowiadujemy się o skrywanych dotąd uczuciach lub czynach danej osoby, np. wyznanie wiary; *Zygmuś* mówimy zdrobniale o chłopcu lub młodzieńcu o imieniu Zygmunt. Pytanie, czy imię oddać w transliteracji, czy fonetycznie w innym zapisie, aby wygrać niuanse wypowiedzi[4]. W tłumaczeniu imię pojawia się w transliteracji bez zaznaczenia zdrobniałości. 齐格蒙希 jest transkrypcją zdrobnienia *Zygmuś*, a *Zygmunt* jest napisany po chińsku jako 齐格蒙特. Przeciętni chińscy czytelnicy nie wyczuwają nacechowania w 齐格蒙希, ponieważ *Zygmuś*, czyli mały *Zygmunt*, po chińsku brzmiałby 小齐格蒙特 (wyraz utworzony za pomocą prefiksu 小 oznaczającego małość obiektu).

W tym samym opowiadaniu mamy do czynienia z koniecznością odnalezienia w języku docelowym powiedzonka, które funkcjonuje w języku polskim, dzięki czemu czytelnik zrozumie dywagacje Zygmusia na temat ślimaka: „Ślimak jest to stworzonko, które utrzymuje się za pomocą wystawiania rogów, w zamian otrzymuje pewną ilość sera, z którego wyrabia pierogi"; w języku polskim jest powiedzonko: *Ślimak, ślimak, pokaż rogi, dam ci sera na pierogi*. Nawet jeśli nie wiemy, jakie jest jego źródło, to odczytujemy grę słów tam zawartą. Wydaje się, że jest to sytuacja, o której mówił Umberto Eco – że w języku istnieją gry słów, dowcipy mające swoją konotację i trudno je oddać w języku docelowym. Jeśli nie zostaną rozpoznane, będzie to strata w tłumaczeniu (za: Ugniewska 2010: 59).

Niekiedy warstwy symboliczne występują w nagromadzeniu. Tak jest we fragmencie opowiadania *Małpa i generał*《猴子和将军》:

> Lecz zdarzyło się rozstrzygnięcie. Dowódcą straży tego dnia był *Kasztanek*, ów pułkownik, który chwalił się przed żoną, że *wie, co w trawie piszczy* (S. Mrożek, *Małpa i generał*, [w:] idem, *Krótkie, ale całe historie. Opowiadania wybrane*, Noir sur Blanc, Warszawa 2013, s. 288).

Imię własne nawiązuje do maści konia, wobec tego aby frazeologizm *wie, co w trawie piszczy* 'dobrze orientuje się w sytuacji' nie uległ udosłownieniu, tłumacz poszukuje ekwiwalentu frazeologicznego o podobnym znaczeniu – w języku chińskim istnieje frazeologizm *trawy kołyszą się na delikatnym wietrzyku*, który oznacza 'mało zauważalny początek jakiegoś wielkiego wydarzenia', ale niezupełnie odpowiada on sensowi polskiego frazeologizmu. Z kolei *Kasztanka* może powodować następne piętro symboliczne, bo tak nazywała się ulubiona klacz marszałka Piłsudskiego. Określenie to jest powiązane z elementami kontekstu i tworzy nowe relacje wewnątrztekstowe. Od tłumacza wymaga doskonałej znajomości szczegółów polskiej historii i ewentualnie wprowadzenia przypisów do tekstów.

4 Między innymi problemy oddawania w tłumaczeniu wyrazów gwarowych czy zdrobnień w języku polskim omawia Tokimasa Sekiguchi (2018: 40–42), którego tłumaczenie *Lalki* B. Prusa ukazało się w Japonii. Do tłumaczenia obcych nazw i wyrazów, a także zdrobnień w tekście literackim używał tłumacz innego sylabariusza, aby nie zacierać niuansów wypowiedzi.

*Mój przyjaciel nieznajomy*《我的陌生朋友》

> Przystanąłem i patrzyłem za nim, starając się rozwiązać tę zagadkę. Wtedy spostrzegłem, że buty ma dziwne, nie na ludzką stopę, ale na *kopyta*, zaś spod płaszcza wystaje mu czarny, *kosmaty* ogon (S. Mrożek, *Mój przyjaciel nieznajomy*, [w:] idem, *Krótkie, ale całe historie. Opowiadania wybrane*, Noir sur Blanc, Warszawa 2013, s. 280).

W kulturze europejskiej diabeł jest wyobrażany jako istota z rogami, ogonem i kopytami – czyli jest to postać na wpół podobna do kozła. W kulturze chińskiej natomiast nie ma jednolitego wyobrażenia diabła, jest to bowiem zbiór złych duchów, które mogą ludzi nawiedzać w różnych okolicznościach. Zdaniem tłumaczki jednak dosłowne tłumaczenie opisu „nieznajomego" nie przeszkadzałoby chińskim czytelnikom w zrozumieniu intencji autora, ponieważ statystyczni Chińczycy, zwłaszcza ci młodzi, są raczej obeznani z portretem europejskiego diabła.

*Moje ukochane Beznóżki* 《我亲爱的无肢女》– opowiadanie ze zbioru *Trzy dłuższe historie*[5]

Tytułowe *Beznóżki* przetłumaczono na język chiński jako *niemające nóg kobiety*[6]. Jest to neologizm utworzony na tej samej zasadzie, co w polskim oryginale – 无肢 to 'niemający nóg', a 女 to cząstka słowotwórcza oznaczająca 'kobietę'. *Beznoga* oznacza 'kobietę dotkniętą wrodzonym kalectwem', jej deminutiwum *Beznóżka* zaś zawiera w sobie dodatkowy element pieszczotliwości, co nie zostało jaskrawo wyrażone w chińskim przekładzie 无肢女. Pieszczotliwość tę niesie przede wszystkim przydawka *ukochane* – 亲爱的. Poza tym w chińskim tytule nie ma wyznacznika liczby mnogiej ze względu na to, że w języku chińskim liczba rzeczowników jest częściej rozumiana w określonym kontekście bez konieczności jej morfologicznego zaznaczenia. Według tłumacza dosłowne tłumaczenie 无肢女们 (们 tu zaznacza liczbę mnogą) zaprzecza normie językowej. Chińscy czytelnicy w trakcie czytania będą powoli zdawali sobie sprawę z tego, że jest więcej niż jedna *Beznóżka*.

> Na moje skinienie zastępy *kuternóżek* gotowe były rzucić się w każdy bój, a *szczerbatki* i *egzemki* spełnić każde moje życzenie (S. Mrożek, *Trzy dłuższe historie*, Noir sur Blanc, Warszawa 2012, s. 110).

Tłumaczenia słów: *kuternóżka*, *szczerbatka* oraz *egzemka* są skonstruowane identycznie jak chiński odpowiednik *Beznóżki* (无肢女) – 瘸腿女, 缺牙女, 湿疹女, czyli według wzoru „wada fizyczna + kobieta". Tłumacz uważa, że taki sposób przekładu oddaje sens oryginału i zachowuje konsekwencję. W dodatku takie sformułowania są wprawdzie zrozumiałe dla przeciętnego Chińczyka, lecz nie są odpowiednie w większości wypadków, ponieważ są one

5 Opowiadanie *Moje ukochane Beznóżki* przełożył Xin Lin.

6 *Beznóżki* próbowano tłumaczyć jako *dinozaużyce*, co we współczesnym języku chińskim oznacza 'brzydkie kobiety'. Ostatecznie wydawnictwo zdecydowało się na tytuł *Moje ukochane prymitywne stworzenia*.

zabarwione niechęcią, lekceważeniem lub nawet pogardą, co jest jak najbardziej pożądane w kontekście oryginału.

Największe kłopoty sprawia tłumaczenie przezwiska najważniejszej z *Beznóżek – Amnestyjki*. Mamy tu do czynienia ze zdrobnieniem terminu prawniczego. W języku chińskim istnieją pewne znaki oznaczające małość przedmiotu, które można umieścić przed danym wyrazem lub po nim, aby stworzyć jego deminutiwum. Natomiast nie wszystkie słowa mają formy zdrobniałe, zwłaszcza te należące do terminologii prawniczej. Podobnie w języku polskim słowo *amnestyjka* nie znajduje się w żadnym słowniku, toteż polski czytelnik kojarzy *amnestyjkę* po prostu z małą amnestią, a *Amnestyjkę* (jako nazwę własną) z przydomkiem jakiejś *Beznóżki* (jeśli będzie się nad tym głębiej zastanawiał, to może uznać, że *Amnestyjka* jest metaforycznym ucieleśnieniem zbawienia). Z tego powodu tłumacz zdecydował się na „小特赦令" – dosłownie oznacza ono 'małą amnestię', ale stosuje to określenie konsekwentnie w cudzysłowie, aby chińscy czytelnicy traktowali je jako przezwisko podobnie jak polscy czytelnicy.

> Silny tygrys nie był silnym tygrysem, a słabsze tygrysy słabszymi tygrysami, ale jedynie silny tygrys był prawie-prawie tygrysem, a inne w ogóle tygrysami nie były, takie sobie *niedotygrysy* (S. Mrożek, *Trzy dłuższe historie*, Noir sur Blanc, Warszawa 2012, s. 81).

Ilustrowanie stosunku do hierarchii za pomocą tygrysów odnosi się do filozofii platońskiej, w której świat jest podzielony na byt, niebyt lub niedobyt. Bytem jest jeden jedyny tygrys, a inne, które też nazywamy tygrysami, mogą być doń tylko bardzo zbliżone, lecz nigdy nie mogą być samym ideałem, jakim jest tamten jedyny tygrys. Innymi słowy, są one wyłącznie *niedotygrysami*. Przetłumaczono określenie „takie sobie niedotygrysy" na język chiński jako 滥竽充数的类虎. Stosowany przez tłumacza związek frazeologiczny 滥竽充数 ma przenośne znaczenie: wśród doskonałych rzeczy znajdują się i niedoskonałe, które mogą wydawać się doskonałe dzięki ich położeniu. 类虎 to neologizm oznaczający 'tygrysa zbliżonego do tygrysa (idealnego)' lub 'zwierzę, które dzieli z tygrysem idealnym część jego cech'.

W artykule skupiono się na wybranych przykładach kreacji językowej: neologizmach, wyrazach o pochodzeniu obcym, grach językowych. W odniesieniu do opowiadań S. Mrożka jednak tłumacz musi nie tylko odczytywać sens dosłowny tekstu, lecz także oddać groteskowo-filozoficzny charakter opowiadań, takich jak na przykład *Moniza Clavier* czy *We młynie*.

Podejmowanie trudu tłumaczenia i przybliżania czytelnikowi chińskiemu twórczości S. Mrożka jest bardzo odpowiedzialnym i trudnym zadaniem ze względu na różnice międzyjęzykowe i międzykulturowe. Tłumacz powinien znać historię, realia i konotacje związane z wyrażeniami językowymi, stereotypami, schematami; pomocna jest nie tylko wiedza o współczesnej polszczyźnie, ale też o gwarach, historii języka, odmianach stylistycznych. W wypadku tak odległych strukturalnie języków jak polski i chiński dochodzą jeszcze bariery gramatyczne. Ale dzięki chińskim polonistom-tłumaczom unikamy przekładów pośrednich, w których giną struktury formalne i semantyczne języka wyjściowego. Przekłady utworów S. Mrożka i innych współczesnych pisarzy (O. Tokarczuk, Cz. Miłosza, W. Szymborskiej,

R. Kapuścińskiego) sprawiają, że literatura polska przestaje kojarzyć się Chińczykom tylko z nazwiskami Sienkiewicza, Orzeszkowej i Mickiewicza. We współczesnym zglobalizowanym świecie rozwijanie translatoryki jest koniecznością, bowiem dzięki przekładom uczestniczymy w ogólnoświatowej wymianie kulturalnej. Przekłady w geograficznie i kulturowo oddalonych regionach świata świadczą o oddziaływaniu polskiej literatury i przyczyniają się do rozpowszechnienia znajomości języka polskiego.

## Bibliografia


Dobrzyńska T. 1994: *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa.

Hryniewska J. 2017: *Adaptacje polskich nazwisk w języku chińskim*, Elipsa, Warszawa.

Jarniewicz J. 2000: *Przekład tytułu: między egzotyką a adaptacją*, [w:] W. Kubiński, O. Kubińska, T.Z. Wolański (red.), *Przekładając nieprzekładalne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk, s. 477–484.

Künstler M.J. 2007: *Dzieje kultury chińskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Lan W. 2010: wywiad Barbary Morcinek, „Postscriptum Polonistyczne", z. 2 (online, www.buzhum.muz.pl, dostęp: 17 stycznia 2019).

Lijun Y. 2009: *Translacja literatury polskiej w Chinach – analiza i krytyka*, „Kwartalnik Polonicum", nr 8, s. 8–11.

Lijun Y. 2010a: *Twórczość Henryka Sienkiewicza w Chinach*, „Postscriptum Polonistyczne", z. 2 (on-line: www.buzhum.muz.pl, dostęp: 17 stycznia 2019).

Lijun Y. 2010b: wywiad Barbary Morcinek, „Postscriptum Polonistyczne", z. 2 (online: www.buzhum.muz.pl, dostęp: 17 stycznia 2019).

Pisarkowa K. 1965: *Funkcje i sposoby stylizacji językowej u Sławomira Mrożka*, „Język Polski" XIV, z. 3, s. 164–178.

Sekiguchi T. 2018: *Diabły tkwią w przypisach – z warsztatu japońskiego tłumacza* Lalki *Bolesława Prusa*, [w:] Y. Mao (red.), *Spotkania Polonistyk Trzech Krajów – Chiny, Korea, Japonia. Rocznik 2018/2019. Międzynarodowa Konferencja Akademicka w Seulu*, Dahye, Seul.

Sung-Eun C. 2010: *Przekłady literatury polskiej w Korei*, „Postscriptum Polonistyczne", nr 2(6), s. 67–83 (online: www.bazhum.muz.pl, dostęp: 6 sierpnia 2019).

Ugniewska J. 2010: *Co tracimy w przekładzie*, „Odra", z. 7–8, s. 57–60.

Walczak G. 1983: *Językowo-stylistyczna kreacja świata S. Mrożka („Na pełnym morzu")*, „Poradnik Językowy", z. 1, s. 1–16.

Yinan L. 2017: *Literatura polska w Chinach*, Uniwersytet Śląski, Gnome, Katowice.


## Summary


### Linguistic aspects of Chinese translations of Polish literature (with special emphasis on short stories by Sławomir Mrożek)

Key words: artistic translation, reception of Polish literature in China, translation strategies, Sławomir Mrożek.

The aim of the article is to provide information about translations of Polish literature in China, with particular emphasis on translators' statements about translation strategies. The second part concerns the translation of short stories by Sławomir Mrożek. On the basis of selected examples, issues worth discussion in translation studies have been shown, which might cause trouble for Chinese translators due to cultural and language differences.