



# Peryferyjność tłumaczonych literatur wyobrażeniowych. Polski kontekst a otwarte uniwersum *Metro 2033* w potencjalnym przekładzie *Otchłani* Roberta J. Szmida na język angielski

Peripheral Character of Translated  
Speculative Fiction. Polish Context and the Open  
Universe of *Metro 2033* in the Potential Translation  
of *Otchłań* by Robert J. Szmidt into English

Ewa Drab



<https://orcid.org/0000-0002-2340-9269>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

[ewa.drab@us.edu.pl](mailto:ewa.drab@us.edu.pl)

Data zgłoszenia: 31.10.2019 r. | Data akceptacji: 18.02.2020 r.

**ABSTRACT** | The purpose of this article is to describe the characteristics of translated Polish speculative fiction on the example of *Otchłań* (2015) by Robert J. Szmidt — a part of a larger non-English language literary project, namely, Dmitry Glukhovskiy's *Metro 2033* (2005—2015). The article aims to demonstrate its peripheral character in the framework of Anglophone literatures.

**KEYWORDS** | Polish speculative fiction, literary translation, periphery — center, neologisms, Robert J. Szmidt

Wszelkie rozważania na temat przekładu literatur wyobrazeniowych należałoby rozpocząć od określenia pozycji ich polskiej odmiany na rynku czytelnictwa. Gdzie sytuuje się polska twórczość w stosunku do homologicznych dzieł zagranicznych? W jaką relację wchodzi literatura wyobrazeniowa napisana w języku ojczystym w obrębie danego kraju ze swoimi tłumaczonymi odpowiednikami? Liczne pytania nasuwają się także w związku z tym, jak postrzega się fantasy, science fiction i literatury pokrewne względem innych gatunków.

Do tych kwestii odwoływała się między innymi Ursula Le Guin<sup>1</sup>, która w jednym ze swoich esejów twierdziła, że to realizm został opatrzony etykietą „poważnej literatury”, a wszystkie inne utwory przynależą do literatury gatunkowej, a zatem zanika obowiązek ich czytania. Obserwowanie tendencji czytelnictwa i krytycznych prowadzi do wniosków pokazujących ogromną popularność gatunków fantastycznych wśród odbiorców, ale umiarkowany entuzjazm środowiska krytyczno-akademickiego. Pewien dystans do literatur wyobrazeniowych wydaje się jednak stopniowo zmniejszać, głównie dzięki takim autorom jak George R.R. Martin w kręgu anglojęzycznym lub Andrzej Sapkowski i Jacek Dukaj — w polskim. Dowodem na to niech będzie rosnąca liczba publikacji dotyczących tych twórców, w postaci rozdziałów, artykułów i monografii, między innymi *Medievalism in A Song of Ice and Fire and Game of Thrones* (2018) Shiloh Carroll, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja* (2017) Piotra Gorlińskiego-Kucika lub *Potworność i krytyka. Studia o cyklu wiedźmińskim Andrzeja Sapkowskiego* (2018) Piotra Żołądzia. Można jednak uznać, w odniesieniu do teorii polisystemu Itamara Evena-Zohara<sup>2</sup>, określającej miejsca poszczególnych literatur rozumianych jako systemy w większej strukturze zależności, że literatury wyobrazeniowe, w tym także tłumaczone, będą zajmować pozycję peryferyjną, ustępując realizmowi, zwłaszcza w kwestii uznania i prestiżu<sup>3</sup>.

Należy zauważyć, że określenie centrum i peryferii w ramach literatur wyobrazeniowych także jest możliwe. Badaczka pozycji polskiej fantasy, Katarzyna Kaczor, wskazuje polski przekład *Hobbita, czyli Tam i z powrotem* J.R.R. Tolkiena z 1960 roku jako pierwsze pojawienie się fantasy w polskim dyskursie literackim, uznając jednocześnie opowiadanie Jarosława Grzędowicza z 1982 roku zatytułowane *Twierdza Trzech Studni* za fundamentalne

- 1 U.K. Le Guin, 2007: *The Critics, the Monsters, and the Fantasists*. „The Wordsworth Circle”, no. 38/1—2, s. 83—87.
- 2 I. Even-Zohar, 2009 [1978]: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak, s. 195—204.
- 3 E. Drab, 2019: *La (re)création de l'histoire dans la littérature fantasy d'expression polonaise*. W: A. Besson, red.: *Fantasy et Histoire(s)*. Chambéry, ActusF, s. 219—244.

w kształtowaniu polskiego pola fantasy<sup>4</sup>. K. Kaczor zaznacza też, że literatura fantasy „była [wówczas] znana polskim czytelnikom z przekładów nielicznych tekstów literackich i krytycznoliterackich, których zasób zaczął się zwiększać od przełomu lat 70. i 80. XX wieku”<sup>5</sup>. Zwiększenie liczby tłumaczeń w wyniku otwarcia Polski na Europę Zachodnią po zburzeniu muru berlińskiego również pozwoliło na uformowanie polskiej odmiany literatur wyobrazeniowych. Opierała się ona na fuzji modelu zagranicznego, na przykład pod względem struktury świata przedstawionego, z polskim doświadczeniem narodowym; przeniesieniu typowych kodów gatunkowych na grunt lokalny<sup>6</sup>. W polskim modelu łączą się w rezultacie wpływy dominujących tekstów (anglojęzycznych) o nacechowaniu fantastycznym i rodzimy kontekst kulturowy. Mainstream w obrębie gatunku pozostaje jednak związany z kręgiem anglosaskim, a najważniejsze dzieła, których autorzy wyznaczają kierunki w fantasy, SF i literaturach pokrewnych, zostały napisane w języku angielskim. W pełni zasadne wydaje się zatem stwierdzenie, że anglojęzyczne literatury tłumaczone odegrały centralną rolę w budowaniu polskojęzycznej odmiany gatunku, podczas gdy pochodne teksty polskie zajęły pozycję peryferyjną.

Nieliczne przekłady polskich literatur wyobrazeniowych w polisystemie anglojęzycznym sytuują się także poza centrum — z podobnych względów do tych wymienionych w odniesieniu do polskiego rynku książki, a także z racji ich małej liczby. Tłumaczenie na język angielski pozwala wprowadzić polskie dzieła w światowy kontekst, co umożliwi ich, nawet jeśli niewielki, awans w obrębie polisystemu, ponieważ polski twórca, dotąd w zupełności nieznaną poza obszarem rodzimym, jest w stanie we współpracy z tłumaczem wpłynąć, chociaż symbolicznie, na anglojęzyczny system literatur wyobrazeniowych. Nie zmienia to jednak faktu, że przekładane dzieła polskie pozostają peryferyjne na rynkach zagranicznych, chociaż przekłady analogicznych literatur anglojęzycznych mają dominującą pozycję w Polsce. Czy dzieje się tak ze względu na hermetyczność kulturową polskich literatur wyobrazeniowych, czy wręcz przeciwnie — ograniczenie ich indywidualnego charakteru w przekładzie? Niewielka liczba tłumaczeń świadczyłaby także o braku zainteresowania ze strony wydawców, co mogłoby wynikać z tego, że polska fantasy i pochodne mają krótką historię i nie brały udziału w definiowaniu gatunku, a w ten sposób ich oryginalność nie przebija się w szerszym kontekście. Można zakładać, że podobnie dzieje się z innymi nieanglojęzycznymi tekstami, dominują zaś dzieła pisane oryginalnie po

4 K. Kaczor, 2017: *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982—2012)*. Kraków, Universitas.

5 Ibidem, s. 37.

6 E. Drab, 2019: *La (re)création de l'histoire...*

angielsku, ale by wysnuć takie wnioski, należałoby przeprowadzić badania i sporządzić statystyki dotyczące odbioru, częstotliwości i liczby tłumaczeń z innych języków. To, jak polscy autorzy kreatywnie wykorzystują zagraniczne modele we własnej twórczości i jakie wyzwania może stawiać przed tłumaczem zachowanie egzotycznego charakteru takiego tekstu, doskonale pokazuje przykład powieści *Otchłań* (2015) Roberta J. Szmida, a także omówienie jej potencjalnego tłumaczenia na język angielski. *Otchłań* to trafny przykład wspomnianych mechanizmów ze względu na słowiański charakter projektu, w który wpisuje się dzieło Szmida, i znaczną popularność reprezentowanego przez nie rosyjskojęzycznego pierwowzoru, to znaczy przetłumaczonego na angielski i inne języki *Metro 2033* Dmitrija Głuchowskiego. Projekt ten obejmuje trzy książki stworzone przez Głuchowskiego, a także kilkadziesiąt napisanych przez innych autorów, którzy opowiadają nowe historie dziejące się w tym samym uniwersum.

Oznacza to jednocześnie, że pojęcia „centrum” i „peryferie” opisują relację między „trylogią matką” a powieściami stworzonymi przez polskich autorów w obrębie świata przedstawionego zainicjowanego przez rosyjskiego pisarza równie trafnie co systemy literatur. Mianem centrum będzie się bowiem określać dzieło z 2005 roku, a peryferiami nazwie się wszystkie inne teksty wpisujące się w schemat zaproponowany przez Głuchowskiego i wydawane pod szyldem postapokaliptycznego cyklu. Struktura fabularna tych książek opiera się na podobnym układzie tych samych elementów: szeroko zakrojony atak nuklearny doprowadza w Europie do masowej zagłady jej mieszkańców, a ocaleni znajdują schronienie w tunelach metra, gdzie starają się przetrwać. Zniszczenie cywilizacji doprowadza do odrzucenia praw, dzięki którym w normalnych warunkach społeczeństwo nie pogrąża się w chaosie. Priorytetem staje się ochrona najbliższego kręgu znajomości, nawet kosztem innych, dlatego enklawy zakłada się na zasadzie wzajemnych korzyści, a chorzy i słabi zostają odrzuceni jako nieprzydatni. Ten schemat powielił podstawy fabularne oryginalnego *Metra 2033*, ale także model powieści postapokaliptycznej. Heather J. Hicks<sup>7</sup> uważa, że w tego rodzaju powieści, począwszy od XVIII wieku, głównym założeniem było ukazanie historii zniszczenia grzesznego świata człowieka, ale od tego czasu reprezentacja uległa przesunięciu w kierunku upadku nowoczesności. Innymi słowy, człowiek stracił dostęp do nowoczesności, a jego czas wypełnia walka o to, by jak najwięcej z tego odbudować. Tę konkretną właściwość łatwo dostrzec i w *Metrze 2033*, i w *Otchłani* — cywilizacja uwstecznia się, wydobywając z ludzi cechy prymitywne, co przejawia się również w języku, a dążeniem staje się odzyskanie utraconych dóbr i wartości.

7 H.J. Hicks, 2016: *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*. New York, Palgrave Macmillan.

Typowy dla uniwersum schemat zostaje wypełniony lokalnymi wariacjami pomysłu wyjściowego w polskiej iteracji cyklu. W opowieściach napisanych przez Artura Chmielewskiego, Pawła Majkę i Roberta J. Szmidta metro zostaje zastąpione kanałami i burzowcami, a narracja — wypełniona odniesieniami do polskich realiów i specyfiki języka polskiego. *Otchłań* Roberta J. Szmidta otwiera trylogię zatytułowaną *Nowa Polska*, na którą składają się również powieści *Wieża* (2016) i *Riese* (2019). W pierwszej z nich czytelnik śledzi losy Nauczyciela, mężczyzny mieszkającego wraz z głuchoniemym synem w jednej z enklaw podziemnego Wrocławia, próbującego zaszczerpić wiedzę w umysłach pokolenia zrodzonego po nuklearnej apokalipsie. Bohater, relikw postapokaliptycznego świata, staje twarzą w twarz z młodymi przedstawicielami rzeczywistości postatomowej, którzy nie poświęcają czasu temu, co ostatecznie okaże się nieprzydatne w walce o przetrwanie. Pokoleniu postapokaliptycznemu obojętne są wiadomości dotyczące świata sprzed ataku nuklearnego, ponieważ nie mają one wartości użytecznej. Podobne podejście znajduje odbicie w języku. Nowe terminy, określające odmienioną rzeczywistość, są potrzebne ze względu na ich wymiar praktyczny. Natomiast wyrazy, które utraciły swoje desygnaty w związku z drastyczną zmianą realiów, przestały być zrozumiałe i wiążą się jedynie z mglistą przeszłością.

Językowa amnezja uwidacznia się szczególnie w przypadku Iskry. W wyniku politycznych przepychanek, do jakich doszło w enklawie zamieszkałej przez Nauczyciela, bohater opracowuje plan ucieczki mającej na celu ochronę syna. Rozpoczyna się ich niebezpieczna podróż przez system kanałów, w czasie której spotykają czternastoletnią dziewczynę, zahartowaną dorastaniem w świecie postatomowym. Mimo ciężkich przeżyć Iskra może pochwalić się złośliwym poczuciem humoru, częściowo wynikającym z ignorancji językowej. Bohaterka ma bowiem skłonność do mylenia podobnie brzmiących słów, głównie opisujących abstrakty lub pojęcia niezrozumiałe ze względu na ich przynależność do rzeczywistości sprzed ataku. Praktyczność to główna cecha języka używanego przez członków podziemnej społeczności, dlatego terminy pozwalające odnieść się do konkretnego, fizycznie istniejącego obiektu zanikają wolniej albo w ogóle, jeśli opisują nadal istniejące zjawiska. Przeciwny mechanizm funkcjonuje w przypadku terminów pozwalających mówić o abstraktach z racji tego, że mieszkańców podziemnego Wrocławia bardziej od sfery symbolicznej interesuje sfera materialna. Należy jednak pamiętać, że język, tak jak i literatura, stanowią część kultury symbolicznej<sup>8</sup>, więc istnienie języka służącego do

8 L. Baran, 2011: *Sfera symboli czy nie tylko? Wybrane aspekty kultury narodowej w ujęciu Antoniny Kłoskowskiej i innych polskich socjologów współczesnych*. „Kultura i Społeczeństwo”, nr 2—3, s. 53—72.

porozumiewania się mieszkańców kanałów przybliży tę społeczność do sfery symbolicznej. Kwestia podejścia do języka w obrębie powieści i przedstawianej fabuły stanowczo wpłynie zarazem na podejście do przekładu tekstu. Przekształcenia w tym obszarze, podyktowane sposobem postrzegania języka w świecie powieści postapokaliptycznej, będą decydowały o stylu dzieła. Zgodnie z tym, o czym przypomina Jolanta Kozak<sup>9</sup>, dzieje się tak, ponieważ symbol zostaje w tłumaczeniu przeniesiony w inny system symboliczny i pozbawiony kontekstu oryginału. W przypadku *Otchłani* tym kontekstem będzie specyficzne użycie języka polskiego, włączając w to neologizmy, jak również kreatywne użycie wulgaryzmów czy wykorzystanie nazw własnych w grach słów, a przeniesieniem — przesunięciem z jak najmniejszą stratą tłumaczeniową tego materiału w ramy systemu docelowego, to znaczy na przykład języka angielskiego.

Trzeba także dodać, że autor ewentualnego przekładu mierzyłby się nie tylko z zadaniem odtworzenia specyficznego stylu właściwego powieści Szmida, lecz również z koniecznością oddania cech charakterystycznych polskiej wariacji uniwersum *Metro 2033*. *Otchłań* nie stanowi bowiem niezależnej jednostki, powieści zamkniętej w hermetycznym kontekście opracowanym całkowicie przez autora, ale integralną część większego projektu literackiego. W rezultacie, jakkolwiek kreatywnie rozwija istniejący pomysł wyjściowy, twórca tekstu pochodnego zmuszony jest konstruować język powieści, w tym jednocześnie jej styl, na fundamentach tego, co zaproponował Dmitrij Głuchowski. Tłumacz natomiast powinien powielić tę „otwartość” tekstu wyjściowego, naturalnie przy zachowaniu warstwy znaczeniowej dzieła. Wymagałoby to z pewnością dobrej znajomości głównej trylogii, a także jej przekładu na język angielski. Jednocześnie trzeba by pamiętać o tym, żeby nie popaść w skrajność i całkowicie nie uzależnić tłumaczenia od oryginalnego *Metro 2033*, skoro i twórcy, i kontekst w obu przypadkach się różnią. Niezależnie jednak od tego można założyć, że oddanie stylu *Otchłani*, a co się z tym wiąże także polskiej iteracji cyklu, wymagałoby egzotyzacji przekładu<sup>10</sup>, to znaczy jak najbardziej dobitnego wskazania na odrębność kulturową oryginału. Podobna strategia skutkowałaby utrzymaniem powieści w obszarze peryferii. Przetłumaczenie dzieła autora spoza anglojęzycznego mainstreamu, a zatem szerzej nieznanego poza granicami Polski, niewątpliwie — mimo znanego szyldu *Metro 2033* — zlokalizowałoby je na obrzeżach polisystemu. Skupienie się natomiast na oddaniu specyfiki kulturowej oryginału, przy wzięciu pod uwagę świata fikcyjnego, jak i licznych

9 J. Kozak, 2009: *Przekład literacki jako metafora: między logos a lexis*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.

10 L. Venuti, 1995: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York, Routledge.



odniesień do rzeczywistości pozajęzykowej i charakterystyki języka polskiego, sprawiłoby, że tekst zachowałby obcość poprzez zastosowanie egzotyzyacji, a jednocześnie nie przemieściłby się w ramach polisystemu.

Neologizmy utrzymują obcość, nawet jeśli zostają przełożone na język docelowy. W literaturach fantastycznych można zaobserwować nacisk na użycie neologizmów ze względu na konieczność nakreślenia zjawisk właściwych tylko opisywanemu światowi przedstawionemu, z założenia egzotycznemu i niesamowitemu. Stanowią one kluczowe elementy „głównego mechanizmu kreacji fantastycznego świata”<sup>11</sup>, co obdarza je w literaturach fantasy i science fiction szczególną rolę. Neologizmy pozwalają także zwrócić uwagę na wygląd lub funkcję tego, co opisują, a zatem są źródłem informacji<sup>12</sup>. Większość nowych terminów zostanie, zgodnie z klasyfikacją Doroty Gutfeld, przetłumaczona za pomocą kalki lub inaczej — neologizmu leksykalnego, opartego na zapożyczeniu i powielającego strukturę oryginału. U Szmida neologizmy służą do mówienia o tych obiektach, istotach i fenomenach, które w powieściowej rzeczywistości pojawiły się dopiero po nuklearnej apokalipsie. Do tej grupy należą zatem niebezpieczne wytwory flory i fauny, zmutowanej w wyniku działania promieniowania, a także obiekty wynalezione po to, aby przetrwać w niesprzyjającym otoczeniu. Spośród licznych neologizmów występujących w powieści warto bliżej przyjrzeć się tym związanym z agresywnymi, zmutowanymi zwierzętami i roślinami, takim jak: *stępacz*, *skrzydłoc*, *cieniak* lub *szarik*.

Pierwszy z nich określa rodzaj mutanta, którego cechami charakterystycznymi są gigantyczne rozmiary i sposób zabijania ofiar poprzez rozgniatanie ich ciężkimi kończynami. Z opisu można zatem wnioskować, że rzeczownik ten został utworzony przez autora w oparciu o czasownik *stąpać*. W ewentualnym tłumaczeniu na język angielski powtórzenie tego samego porządku czynności słowotwórczych mogłoby doprowadzić do podobnego rezultatu. Czasownikiem wyjściowym byłby wówczas angielski ekwiwalent *stąpać* lub jego synonim — słusznym rozwiązaniem wydawałoby się zastosowanie *stamp* lub *stump*, spośród których pierwszy odnosi się do tupania lub deptania, a nawet niszczenia czegoś napotkanego na drodze, a drugi do przemieszczania się ciężkim krokiem<sup>13</sup>. Oba mogą posłużyć do trafnego podsumowania opisu stwora z powieści Szmida, ale po wyborze czasownika powinna nastąpić jeszcze odpowiednia selekcja

11 D. Gutfeld, 2012: *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantasy*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 131.

12 M. Dziwisz, 2013: *Językowe mechanizmy tworzenia autorskich neologizmów w utworach z gatunku fantasy (na przykładzie opowiadań Andrzeja Sapkowskiego)*. „Acta Humana”, t. 4, s. 119—124.

13 W dowolnym jednojęzycznym słowniku języka angielskiego, tutaj korzystam z *Collins Dictionary*, [online]: <https://www.collinsdictionary.com/>.

właściwego sufiksu, aby znaleźć poszukiwane określenie. Pod rozwagę należałoby wziąć przyrostki *-er* lub *-ist*, dające najwięcej możliwości w zakresie stworzenia pożądanego neologizmu, bo występujące w licznych leksemach, na przykład nazwach zawodów, takich jak *biologist* lub *teacher*. Wynikiem dodania do czasownika *stamp* sufiksu *-er* będzie jednak rzeczownik *stamper*, sugerujący związek z czynnością pieczętowania. Przy wykorzystaniu formantu przyrostkowego *-ist* uda się natomiast zachować znaczenie niesione przez czasownik *stamp* przy jednoczesnym wskazaniu na istotę wykonującą tę czynność. Propozycją godną rozważenia wydawałby się także przekład w postaci *stumpist*, ponieważ taka wersja pozwoliłaby na przekazanie sensu „ciężkiego stąpania”, jednocześnie odnosząc się do rzeczownika *stump*, oznaczającego między innymi „palik” lub „pień ściętego drzewa”, co można powiązać z kończynami opisywanych stworzeń. Niestety jednak formant *-ist* kojarzy się, jak wcześniej zostało to zaznaczone, z osobą zaangażowaną w określoną dziedzinę lub ideologię, na przykład *chemist*. Okazuje się zatem, że to także nie byłoby idealne rozwiązanie.

Pozostałe z przywołanych przykładów przynajmniej częściowo powtarzają opisany model postępowania. Drugi neologizm z wymienionych — *skrzydłocz* — odnosi się do niebezpiecznej istoty latającej, która nęka kraj dotknięty promieniowaniem po ataku nuklearnym. Skoro przemieszczanie się w powietrzu stanowi główną cechę charakterystyczną mutanta, najwyraźniej termin ten został derywowany od rzeczownika *skrzydło*. Logiczną decyzją byłoby więc wyjście w przekładzie od ekwiwalentnego wyrazu *wing* lub określającego latanie czasownika *fly*. Neologizm w tłumaczeniu opierałby się zatem na podobnym rdzeniu, ale niekoniecznie podlegałby identycznej konstrukcji. Polegając na rzeczowniku *wing*, tłumacz mógłby bowiem stworzyć angielski odpowiednik za pomocą procesu złożenia w odniesieniu do wyrażenia *to clap one's wing*, to znaczy „łopotać skrzydłami”. Uzyskany rezultat brzmiałby przykładowo *clapwing*, chociaż w słowniku języka angielskiego z 1676 roku to słowo figuruje jako „a bird well-known”<sup>14</sup>. Stanowi to jednak tak bardzo odległe w czasie użycie, że wykorzystanie tego wyrazu w przekładzie współczesnej powieści byłoby w pełni uzasadnione, choć zanikłoby wówczas skojarzenie z nazwą *skrzydłocz*, również potencjalnie istotną dla oryginału.

Podobną metodą przetłumaczyć można by kolejny neologizm — *cieniak* — określający stworzenie żyjące w głębokich ciemnościach i żerujące na niebacznych ofiarach. Najbardziej prawdopodobne wydaje się w tym przypadku wprowadzenie terminu od rzeczownika *cień*. Angielski przekład mógłby zatem

14 E. Coles, [online]: *An English dictionary, 1676*. Dostępne w Internecie: [https://books.google.pl/books?id=fvpmAAAACAAM&dq=%22clapwing%22&hl=pl&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.pl/books?id=fvpmAAAACAAM&dq=%22clapwing%22&hl=pl&source=gbs_navlinks_s) [dostęp: 29.10.2019].



opierać się na takich wyrazach, jak ekwiwalentne *shadow* lub opisujące miejsce przebywania mutantu, czyli *darkness* — „ciemności”. Jedną z propozycji tłumaczeniowych mogłaby być zbitka wyrazowa z wykorzystaniem obu odpowiedników, dająca neologizm *darkshad*. Do kwestii trafnego przełożenia terminów opisujących potwory żyjące w rzeczywistości stworzonej przez autora należy jeszcze dodać trudności wynikające z ich użycia w określonych kontekstach.

Ze względu na swoje konotacje szczególny okazuje się natomiast kolejny przykład — *szarik*. To nazwa przypisana w powieściowym świecie drapieźnym zmutowanym psom. Ten neologizm semantyczny pochodzi z języka rosyjskiego i można go przetłumaczyć takimi wyrazami, jak „piłka”, „kulka” lub w określonym kontekście — „bury” (w odniesieniu do psa). W Polsce pojawia się jeszcze nieuniknione skojarzenie z serialem *Cztery pancerni i pies* (1966—1970), w którym właśnie takie imię nosił towarzyszący czołgistom owczarek. W przekładzie na angielski możliwe byłoby przeniesienie tej nazwy z modyfikacją zapisu, aby ułatwić wymowę odbiorcy tłumaczenia, ale zginęłoby wówczas odniesienie do psa, widoczne dla czytelnika zaznajomionego z polskim lub rosyjskim kręgiem kulturowym. Wybór takiego odpowiednika z pewnością pogłębiłby dalej egzotyzację tekstu.

Ze sferą neologizmów łączy się również przypisywanie niewłaściwego znaczenia terminom niezrozumiałym dla poszczególnych postaci. Jak wcześniej zostało to zauważone, najwięcej takich sytuacji generuje Iskra, zaprawiona w walce o przetrwanie czternastoletnia dziewczyna, która pomaga Nauczycielowi w jego podróży przez system kanałów. Bohaterka nie rozumie znaczenia wielu słów używanych przez towarzysza, ale wciąż próbuje je wprowadzać do komunikacji. W ten sposób gry słowne oparte na nieświadomym tworzeniu przez Iskłę neologizmów wynikających z przeinaczenia mają kilka funkcji: charakteryzują konkretną postać i pokolenie urodzone w podziemnej Polsce, stanowią źródło humoru, a także pozwalają wykorzystać możliwości słowotwórcze języka polskiego. Przykład gry słów, jaką konstruuje autor na podstawie pomyłek Iskry, widoczny jest między innymi w następującej wymianie zdań: „Cały jego oddział poszedł dalej, na rękoseans. — Rekonesans — Pamiętający poprawił ją mechanicznie”<sup>15</sup>. W tym przypadku żart polega na stworzeniu na bazie rzeczownika *rekonesans* neologizmu składającego się z elementów *seans* i *ręko-*, połączonych na zasadzie budowy podobnych wyrazów, jak na przykład *rękodzielo*. W ewentualnym przekładzie konstrukcja odpowiednika powinna zatem wiązać się z podobnym schematem postępowania, to znaczy ze złożeniem. Punktem wyjścia mógłby być jakikolwiek rzeczownik lub czasownik odnoszący się do znaczenia polskiego oryginału, taki jak *reconnaissance* lub *scouting*, czyli

15 R.J. Szmidt, 2015: *Otchłań*. Kraków, Insignis, s. 264.

„zwiad”. W tym drugim wypadku można wykorzystać podobieństwo wyrazów *scouting* i *scooting*, czego efektem byłoby następujące tłumaczenie: „All his unit went scooting. — Scouting — The One Who Remembers corrected her mindlessly”. Wówczas pomyłka polegałaby jednak na użyciu istniejącego słowa w niewłaściwym kontekście, co obniżyłoby poziom kreatywności tłumaczenia w stosunku do polskojęzycznego pierwowzoru.

Właśnie niewłaściwe użycie wyrazu widoczne jest w przykładzie pomieszczenia słów *teoria* i *trajektoria* — Iskra przedstawia w jednym z fragmentów powieści swoją „trajektorię” na temat układów enklaw w podziemnym Wrocławiu. W tym kontekście Nauczyciel nie koryguje jednak jej błędu, więc skojarzenie z rzeczownikiem *teoria* musiałyby w przekładzie pozostawać w danym kontekście oczywiste, w taki sposób, aby dodatkowe wyjaśnienia nie były konieczne. W przypadku przekładu na język angielski zastosowanie analogicznej pary wyrazów, *theory* i *trajectory*, zaowocowałoby być może przekonującym efektem końcowym, chociaż leksemy te różnią się znacznie dźwiękami w pozycji inicjalnej, co nieco osłabia trafność tej propozycji. Podobny wybór byłby jednak w pełni zrozumiały dla czytelnika docelowego tłumaczenia, jako jasna analogia do pomysłu z oryginału.

Z cechami języka, jakim posługuje się Iskra i który stanowi nieodłączną część stylu powieści, wiąże się jednocześnie kreatywne użycie wulgaryzmów, również oparte na słowotwórstwie. Elastyczność języka polskiego niekoniecznie musi znajdować odzwierciedlenie w tłumaczeniu na angielski. Wśród przykładów dominują krótkie inwektywy ukute przez Iskłę, aby droczyć się z Nauczycielem, między innymi *oblech*, *obszczymurek* lub *pieprzony w pępek dziadyga*, pomijając te o jeszcze bardziej wulgarnym nacechowaniu. Potoczny, wulgarny język charakteryzuje społeczność postnuklearną, ponieważ pozwala na wyrażenie wszechobecnej frustracji, natomiast elegancki język formalny nie znajduje praktycznego zastosowania w nastawionym na przetrwanie świecie. Jeden z ciekawszych przykładów nie pochodzi od Iskry, ale od postaci drugoplanowej, niejakiego Farciarza, który kompulsywnie wplata do swoich wypowiedzi wyrażenie z *dupy wyjęty*, zazwyczaj w pozycji określenia rzeczowników: „Tam, na końcu budynku, jest taka z dupy wyjęta drabina [...]. Wlazłem po niej na pierwsze piętro. Potem takim z dupy wyjętym korytarzem do schodów doszedłem i sprawdziłem...”<sup>16</sup>. Kluczem do oddania stylu Farciarza w przekładzie byłoby znalezienie równie mało popularnego epitetu bądź nawet neologizmu, który określałby w sposób gramatycznie poprawny wypowiediane przez postać rzeczowniki, jednocześnie nadając im wulgarne zabarwienie, jednak nie na tyle mocne, aby zaostriżyć wypowiedzi bohatera. Trafnym rozwiązaniem mogłoby

16 R.J. Szmidt, 2015: *Otchłań...*, s. 231.

okazać się potraktowanie jako punkt wyjścia rzeczownika *ass*, równie popularnego jak polska *dupa* i zachowującego podobny poziom wulgarności, do którego została by dołączony czasownik w formie imiesłowowej.

Odwołania do polskiej kultury, w tym nazwy własne, na przykład toponimy, stanowią ostatnią grupę elementów charakterystycznych dla języka powieści Szmidta. To one najbardziej zakorzeniłyby angielskie tłumaczenie tekstu w obszarach peryferyjnych, głównie ze względu na wyraźne wskazanie za ich pomocą pochodzenia pierwowzoru, nieprzystającego do docelowych realiów kulturowych (co nie byłoby prawdą tylko w wypadku udomowienia, niespełniającego w *Otchłani* swojej roli, a więc wykluczonego z analizy). Za przykład posłużyć może dwuznaczność w dialogu zamieszczonym pod koniec powieści, w którym pojawiają się nazwy dzielnic dwóch polskich miast — Gdańska i Wrocławia. Nauczyciel mówi na temat tego, co stało się w mieście po ataku nuklearnym, a w odpowiedzi słyszy: „Wrzeszcz to część Gdańska. We Wrocławiu mieliśmy Krzyki [...] ta nazwa stała się po raz pierwszy bardzo adekwatna. Takiej rzezi to miasto jeszcze nie widziało, jeśli nie liczyć samego Ataku”<sup>17</sup>. Trudność polega na oddaniu ambiwalentnego charakteru nazw. Z jednej strony odsyłają one do konkretnych miejsc, z drugiej — ważną rolę odgrywają znaczenia kolejno czasownika i rzeczownika, które tworzą te nazwy własne. Oba odsyłają do nieartykułowanych dźwięków wydawanych w emocjonalnej sytuacji — gniewu, rozpacz czy strachu. Rozmówczyni Nauczyciela, mówiąc o rzezi, ma zapewne na myśli to ostatnie uczucie, a więc przerażenie spowodowane masakrą wywołaną bezkompromisową walką o przetrwanie. Ze względu na to, że przetłumaczenie nazw dzielnic nie pozwoliłoby czytelnikom zidentyfikować naprawdę istniejących miejsc, a także zaprzeczyłoby intencjom pierwowzoru, wydaje się, że najlepszym rozwiązaniem byłoby wyjaśnienie znaczenia nazw dzielnic, w taki jednak sposób, aby nie zaburzyć rytmu wypowiedzi bohaterów i zachować naturalność dialogów — na przykład za pomocą przypisów, w których umieszczone byłyby angielskie ekwiwalenty obu nazw.

Odwołania do kultury popularnej stanowią już mniejsze wyzwanie: część z nich to aluzje do szerzej znanych, anglojęzycznych filmów lub seriali, takich jak *Dexter* lub *Władca pierścieni*, a gdy pojawiają się cytaty z polskich wytworów popkultury, to również z takich, które są rozpoznawalne w kontekście angielskich tłumaczeń. Trafnym przykładem jest wykorzystanie imienia Jaskier do nazwania jednej z postaci, mieszkańca enklawy, z której wywodzi się protagonista. Ponieważ w podziemnej społeczności każdy powinien posiadać oryginalne imię, aby nie był mylony z innymi jej członkami, rozpowszechniło się nazewnictwo związane z kulturą popularną sprzed ataku. Można więc założyć, że wspomniane

17 Ibidem, s. 393.

imię jest odwołaniem do serii opowiadań i powieści o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego, w których Jaskier jest bardem i przyjacielem głównego bohatera, Geralta z Rivii. W związku z tym, że twórczość Sapkowskiego została przetłumaczona na wiele języków, tłumacz *Otchłani* musiałby posłużyć się imieniem występującym w oficjalnym przekładzie w danym kraju. Takie postępowanie byłoby zgodne z zasadą, że do tłumaczenia należy inkorporować elementy będących w obiegu, dokonanych już translacji. Jeszcze niedawno odbiór czytelnika anglojęzycznego różniłby się jednak od recepcji polskiego oryginału *Otchłani*. O ile polski miłośnik literatury fantasy (i nie tylko) natychmiastowo kojarzył Jaskra z Wiedźminem, o tyle zagraniczny odbiorca — niekoniecznie. Wiązało się to ponownie z modelem centrum — peryferie. Przekład książek Sapkowskiego, pisarza bardziej rozpoznawalnego dzięki odnoszącym sukcesy grom wideo, nadal ustępował pod względem popularności najsłynniejszym autorom anglojęzycznej fantasy. Sytuacja zmieniła się gwałtownie po premierze serialu Netflix’a *Wiedźmin*. Ze względu na ogromny sukces ekranizacji imię Jaskier mogłoby obecnie zostać przeniesione bez zmian do tekstu tłumaczenia i być właściwie odczytane przez anglojęzycznego odbiorcę docelowego, ponieważ dokładnie w takiej formie pojawia się ono w produkcji słynnej platformy streamingowej.

Omówione w artykule przykłady jedynie sygnalizują złożoność stylu i języka powieści Szmidta, a zarazem są zarysem zagadnień dotyczących przekładu literatur wyobrażeniowych polskojęzycznych autorów na język angielski. Stanowi to potwierdzenie tego, że *Otchłani*, chociaż pochodna od *Metra 2033* Dmitrija Głuchowskiego, nie tylko wykorzystuje znane z cyklu schematy, ale również zachowuje indywidualność, będąc pełnoprawną dystopijną powieścią postapokaliptyczną, czerpiącą z odniesień do polskiej kultury i rzeczywistości. Autor tworzy neologizmy konieczne do opisu tej części świata przedstawionego, która odstaje od rzeczywistości pozaliterackiej, wypełnionej obiektami i istotami istniejącymi wyłącznie w określonym uniwersum, wykorzystując przy tym bogate możliwości słowotwórcze języka polskiego. Skoro jednak akcja toczy się we Wrocławiu niedalekiej przyszłości, wpływ polskiej kultury również okazuje się widoczny. Z racji tego, że wymienione cechy determinują styl dzieła, powinny one zostać odzwierciedlone w tekście przekładu, co doprowadziłoby do spotęgowania wrażenia obcości dla anglojęzycznego odbiorcy docelowego. Zważywszy na silną relację powieści z kręgiem kulturowym Europy Wschodniej, tłumacz przyjąłby strategię egzotyzyacji, natomiast obecność neologizmów, gry słowne i twórcze użycie wulgaryzmów wymagałyby poszukiwania analogicznych struktur w języku docelowym tłumaczenia. Niewątpliwie istotną byłaby również kwestia wyboru między nadrzędnością określonych funkcji, to znaczy utrzymania ważnego dla dzieła związku z konkretną kulturą czy trafności stylistyczno-językowej. Można przypuszczać, że akcent zostałby położony na

oczekiwania czytelnika docelowego, a egzotyzyzacja miałaby charakter kontrolowany. Analiza tego, jak wygląda przekład oryginalnego *Metra 2033* i jego kolejnych tomów z języka rosyjskiego na język angielski, z pewnością pozwoliłaby wysnuć ogólne wnioski odnoszące się do potencjalnego przekładu pochodnych tekstów napisanych po polsku.

Omawianie wyzwań przekładu literatur wyobrażeniowych ożywia niewątpliwie dyskusję nad kreatywnością tłumacza, działającego w oparciu o niecodzienne użycie języka i w odniesieniu do konkretnych ram kulturowych czy określonego kontekstu społecznego. Kwestię kreatywności w procesie tłumaczenia literatury podkreśla między innymi Magdalena Heydel<sup>18</sup>, podważając jednocześnie zasadność mówienia o zwrocie kreatywnym w teorii tłumaczenia ze względu na to, że działalność tłumacza od dawna należałoby widzieć jako zajęcie silnie twórcze. Podobne spostrzeżenie znajduje potwierdzenie również w obserwacjach Lawrence’a Venutiego<sup>19</sup>, który — cytując teorię André Lefevere’a — nazywa tłumacza pisarzem, jak również mediatorem poszukającym wspólnego terenu między autorem oryginału a czytelnikiem docelowym przekładu. Dla tłumacza-pisarza przekładającego literatury wyobrażeniowe z języka innego niż angielski, a więc poniekąd przypisanego pozycji peryferyjnej, wynegocjowanie w obrębie tekstu złotego środka zasadza się na zachowaniu nowatorskiego, fantastycznego obrazu stworzonego przez autora oryginału oraz poszanowaniu odmiennego w stosunku do odbiorcy przekładu kontekstu kulturowego, przy jednoczesnej realizacji celu tłumaczenia — umożliwienia jak najpełniejszego zrozumienia i „przeżycia” doświadczenia literackiego stworzonego pierwotnie w innym języku. Nadzieja, że przekłady powieści takich jak *Otchłań* wystawiłyby czytelników anglojęzycznych na intensywniejszy kontakt z literaturami wyobrażeniowymi pisanymi w obcych językach, na przykład polskim, czego rezultatem mogłoby się okazać przesunięcie tych literatur z pozycji peryferyjnych w kierunku centrum, nie powinna przesłaniać tłumaczowi nadrzędnego zadania, przed jakim zawsze stoi.

18 M. Heydel, 2009: *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 21—33.

19 L. Venuti, 1995: *The Translator’s Invisibility...*

## Literatura

- Baran L., 2011: *Sfera symboli czy nie tylko? Wybrane aspekty kultury narodowej w ujęciu Antoniny Kłoskowskiej i innych polskich socjologów współczesnych*. „Kultura i Społeczeństwo”, nr 2—3, s. 53—72.
- Coles E., [online]: *An English dictionary, 1676*. Dostępne w Internecie: [https://books.google.pl/books?id=fvpmAAAACAAJ&dq=%22clapwing%22&hl=pl&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.pl/books?id=fvpmAAAACAAJ&dq=%22clapwing%22&hl=pl&source=gbs_navlinks_s) [dostęp: 29.10.2019].
- Drab E., 2019: *La (re)création de l'histoire dans la littérature fantasy d'expression polonaise*. W: A. Besson, red.: *Fantasy et Histoire(s)*. Chambéry, ActusF, s. 219—244.
- Dziwisz M., 2013: *Językowe mechanizmy tworzenia autorskich neologizmów w utworach z gatunku fantasy (na przykładzie opowiadań Andrzeja Sapkowskiego)*. „Acta Humana”, t. 4, s. 119—124.
- Even-Zohar I., 2009 [1978]: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak, s. 195—204.
- Gutfeld D., 2012: *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantasy*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Heydel M., 2009: *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 21—33.
- Hicks H.J., 2016: *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*. New York, Palgrave Macmillan.
- Kaczor K., 2017: *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982—2012)*. Kraków, Universitas.
- Kozak J., 2009: *Przekład literacki jako metafora: między logos a lexis*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Le Guin U.K., 2007: *The Critics, the Monsters, and the Fantasists*. „The Wordsworth Circle”, no. 38/1—2, s. 83—87.
- Szmidt R.J., 2015: *Otchłań*. Kraków, Insignis.
- Venuti L., 1995: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York, Routledge.



Ewa Drab

**Peryferyjność tłumaczonych literatur wyobrażeniowych**  
**Polski kontekst a otwarte uniwersum *Metro 2033***  
**w potencjalnym przekładzie *Otchłani* Roberta J. Szmida na język angielski**

STRESZCZENIE | Polskie literatury wyobrażeniowe zajmują pozycję peryferyjną względem swoich anglojęzycznych odpowiedników, co uwidacznia się w kontekście teorii polisystemu i fundamentalnych tekstów gatunku. Na przykładzie *Otchłani* Roberta J. Szmida, powieści przynależącej do uniwersum *Metro 2033* Dmitrija Głuchowskiego, możliwe jest wykazanie cech potencjalnego — egzotyzującego — tłumaczenia powieści, które decydowałyby o peryferyjnym charakterze tekstu przekładu. Wśród nich należy wymienić: neologizmy, gry słowne lub odniesienia do polskiej rzeczywistości.

SŁOWA KLUCZOWE | polska literatura wyobrażeniowa, przekład literacki, peryferia — centrum, neologizmy, Robert J. Szmidt

Ewa Drab

**Peripheral Character of Translated Speculative Fiction**  
**Polish Context and the Open Universe of *Metro 2033***  
**in the Potential Translation of *Otchłań* by Robert J. Szmidt into English**

SUMMARY | Polish speculative fiction occupies a peripheral position with regard to its English-language counterpart, which becomes visible in the context of the polysystem theory and the genre's founding texts. On the example of *Otchłań* by Robert J. Szmidt, a novel from Dmitry Glukhovskiy's *Metro 2033* universe, it is possible to show the features of a potential translation, focused on the strategy of foreignization, which would determine the peripheral character of the target text. These features are, among others: neologisms, word plays or references to Polish reality.

KEYWORDS | Polish speculative fiction, literary translation, periphery — center, neologisms, Robert J. Szmidt

EWA DRAB | dr, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; filolożka romańska i angielska, zajmuje się współczesną literaturą fantasy, głównie anglojęzyczną. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się przede wszystkim na dekodowaniu w fantasy paralel z rzeczywistością pozaliteracką i refleksji nad przekładem tej literatury, zwłaszcza pod względem sposobów opisywania światów przedstawionych. W swoich badaniach sięga również po dzieła autorów spoza ścisłego mainstreamu: twórców polsko- i francuskojęzycznych oraz po fantasy afroamerykańską. Opublikowała ponad 20 artykułów i rozdziałów w językach angielskim, francuskim i polskim, z ostatnich wymienić należy: *Medievalisms and Romance Traditions in Ysabel by Guy Gavriel Kay* oraz *Poszerzenie perspektywy w literaturach wyobrażeniowych. Przykład powieści Laguna Nnedi Okorafor*.