

O tłumaczeniu piosenki *Toss a coin to your witcher* na język polski i niemiecki. Analiza porównawcza.

On the translation of the song *Toss a coin to your witcher* into Polish and German. A contrastive analysis

Emil Daniel LESNER

Uniwersytet Szczeciński/ University of Szczecin

E-mail: emil.lesner@usz.edu.pl, 

Abstract: The subject of this paper is a translation analysis of the song "Toss a coin to your witcher". The song was translated into Polish and German and is a part of the first season of "The Witcher", a screen adaptation of Andrzej Sapkowski's prose. The film was developed by the streaming platform Netflix. In the theoretical part of his paper, the author focuses on the description of the textual-melodic level of source texts and, among others, on the ways of creating rhyme and rhythmic systems in the song lyrics. The analytical part consists of a description of the translation of the song into Polish and German, as well as an analysis of the strategies and techniques used to translate the melodic aspects and intertextual elements in the translation. The analysis leads to the conclusion that in order to reflect the rhyme structure of the original text it may be helpful to use strictly defined grammatical and syntactic features of the target language (in the German translation these were the sentence structure with modal verbs and typical grammatical features of separable verbs). Moreover, it is crucial to use the so-called semantic translation techniques such as generalisation or concretisation. The study of the rhythmic levels of translations confirmed the use of a rarely used technique in the translation of melodic texts, i.e. rhythmic exoticisation of the target text. Intertextual elements were generally translated in a pragmatically adequate manner.

Keywords: translation, literary translation poem, intertextuality

Wstęp

W teorii tłumaczenia od lat panuje przeświadczenie o tym, że przekład poetycki należy do najcięższych wyzwań stawianych tłumaczowi (zob. m.in. prace Waltera Benjamina (1923), Romana Jakobsona (1959), a także wielu polskich teoretyków, np. Chrzanowska-Kluczevska 2002). Szczególne miejsce wśród tekstów lirycznych zajmują teksty przeznaczone do śpiewu, które ze względu na wyjątkową kreatywność języka dostarczają tłumaczom wielu trudności. Celem niniejszego artykułu jest analiza tłumaczeniowa piosenki *Toss a coin to your witcher*, stworzonej na potrzeby amerykańskiej ekranizacji prozy Andrzeja Sapkowskiego. Wspomniany utwór, będący częścią serialu *the Witcher*, wyprodukowanego przez platformę streamingową Netflix, został przetłumaczony m.in. na język polski oraz niemiecki. Wyemitowano go w odcinku zatytułowanym *Cztery marki* (ang. *Four marks*) pierwszego sezonu serialu, będącym bezpośrednią ekranizacją opowiadania *Kraniec świata* (zob. A. Sapkowski 1998). Piosenka zawiera wiele odniesień intertekstualnych do twórczości polskiego pisarza. W części teoretycznej niniejszego artykułu skoncentruję się na omówieniu cech konstytuujących na poziomie tekstowym

meliczność tekstów lirycznych, przedstawię zjawisko intertekstualności oraz technik translacyjnych, które zostaną użyte do opisu jednostek tłumaczeniowych w części analitycznej.

1. Piosenka jako tekst muzyczny: tekstowe wyznaczniki meliczności

Niemiecki literaturoznawca Dieter Burdorf definiuje piosenkę jako najstarszą formę literki. Burdorf podkreśla, że jest ona swego rodzaju:

śpiewaną i umuzycznioną recytacją (...), która, aby być łatwiej zapamiętana niż teksty prozatorskie, jest podzielona na wersy i odznacza się melodyjną rytmiką oraz metrum¹ (D. Burdorf 1997: 22).

Powyższe postrzeganie tekstów o wyraźnych cechach melicznych zestawia je w sposób jednoznaczny z tekstami poetyckimi, co skłania do wniosku, że powinny być one tłumaczone przy użyciu strategii i technik tłumaczenia typowych dla tekstów odznaczających się kreatywnym użyciem języka. Kreatywne użycie języka oznacza w niniejszym przypadku m.in. użycie ściśle określonego rytmu, rymu, metaforyzacji języka, metrum lub przysłów w celu wywołania u odbiorcy konkretnego estetycznego efektu (zob. K. Reiß 1993: 81–82), ale także oryginalną segmentację tekstu przy pomocy pauz wersyfikacyjnych w tzw. wierszu wolnym. Piosenkę zalicza się ponadto do tzw. tekstów muzycznych, które w nawiązaniu do prac Reiß (1986: 49–52) konstytuowane są także przez dwie cechy: zastosowanie urządzeń do nagrywania i odtwarzania dźwięku (ostatnia cecha określa przede wszystkim sposób emisji danego utworu, np. poprzez radio lub inne do tego przeznaczone urządzenia), a także użycie pozajęzykowych form wyrazu (mowa tu o melodii i muzyce). Opisywane utwory cechuje więc wieloaspektowość, obejmująca dwie płaszczyzny przekazu: semantyczną, która bazuje na środkach werbalnych, oraz meliczną, która manifestuje się poprzez dźwięk (zob. J. Warmuzińska-Rogóż 2013: 93).

Meliczność piosenek kształtowana jest na poziomie tekstowym przez wiele odrębnych cech, do których można zaliczyć m.in. równozgłoskowość, stałe miejsce sylab akcentowanych w wersie oraz stałą, powtarzalną strukturę rymów. Wszystkie trzy aspekty korespondują z melodią śpiewanego tekstu, co może sprawiać, że modyfikacje wspomnianych cech werbalnych będą negatywnie wpływać na ukształtowanie linii melodycznej piosenki. Ponadto należy również zwrócić uwagę na fakt, że ułożenie sylab akcentowanych w wersie oraz struktura rymowa danego tekstu zależą od właściwości danego języka (reguł ułożenia akcentu wyrazowego) oraz od poetyki obowiązującej na danym obszarze językowym. W przypadku akcentowania poszczególnych sylab można wyróżnić ściśle określone układy akcentowe (zob. M. Głowiński i in. 1986: 168 oraz 172–173), tj. trochej (układ dwusylabowy, pierwszej akcentowanej i drugiej nieakcentowanej), jamb (układ dwusylabowy, pierwszej nieakcentowanej i drugiej akcentowanej), daktyl (układ trzysylabowy, pierwszej akcentowanej i drugiej oraz trzeciej nieakcentowanej), amfibrach (układ trzysylabowy, pierwszej nieakcentowanej, drugiej akcentowanej oraz trzeciej nieakcentowanej), anapest (układ trzysylabowy, pierwszej i drugiej nieakcentowanej

¹ Zob. tekst oryginalny: „Das Lied, der singende, oft mit Musik begleitete Vortrag, ist die älteste Form der Lyrik, ja aller Dichtung überhaupt: Damit der dichterische Text sich dem Gedächtnis der Singenden wie der Zuhörenden besser einprägte als die Prosa, wurde er in Versen verfasst und erhielt eine musikalische Rhythmik und Metrik” (tłum. E.L.).

oraz trzeciej akcentowanej), a także peon trzeci (układ czterosylabowy, pierwszej i drugiej nieakcentowanej, trzeciej akcentowanej oraz czwartej nieakcentowanej). Wymienione powyżej, poszczególne warianty akcentowe mogą być stosowane częściej lub rzadziej w ściśle określonym języku ze względu na charakterystyczny dla danego języka, konkretny sposób akcentowania leksemów. I tak przykładowo dla języka niemieckiego typowy jest układ trocheiczny lub daktyliczny, ponieważ akcent wyrazowy w tym języku ulokowany jest przeważnie na pierwszej sylabie. Zupełnie innymi regułami odznacza się język polski, w którym akcent wyrazowy opiera się na przedostatniej sylabie, co powoduje, iż najbardziej naturalny jest tu układ amfibrachiczny lub jambiczny. Podobnie kształtuje się struktura rymowa, do której zaliczyć można tzw. rymy styczne (inaczej parzyste, o układzie aabb), rymy krzyżowe (o układzie abab), wewnętrzne (obecne wewnątrz wersu), okalające (o układzie abba) lub charakterystyczne dla języka niemieckiego tzw. rymy dalsze (niem. *Schlagreim*, złożone z następujących po sobie wyrazów zob. np. R. Rilke 2018: *Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe*). Podobnie jak w przypadku akcentu wyrazowego, również struktura rymów uzależniona jest od określonego kręgu językowego, co skłania do wniosku, że niektóre dopuszczalne w jednym języku sposoby rymowania mogą być oznaką niskiego stylu w innym języku. Przykładem potwierdzającym opisywaną sytuację jest negatywne postrzeganie w polskim języku wspomnianego powyżej, niemieckiego rymu dalszego (*Schlagreim*) oraz rymowanie przy pomocy leksemów o zbieżnej formie gramatycznej (w Niemczech taki zabieg językowy jest dopuszczalny, podczas gdy w Polsce jest on oznaką niskiego stylu autora, zob. np. A. Kulawik 1997: 164–165).

Maria Krysztofiak (1999: 75–134) wspomina w swojej monografii *Przekład literacki a translatoologia* o istnieniu trzech odrębnych poziomów dzieła artystycznego. Należą do nich tzw. poziom leksykalno-semantyczny, poziom kulturowy oraz poziom estetyczny. Pierwszy z nich obejmuje jednostki leksykalne odnoszące się do warstwy znaczeniowej utworu. Drugi określa jednostki leksykalne werbalizujące realia i kwestie światopoglądowe (czyli przykładowo leksyka związana z etyką protestancką lub katolicką), a ostatni odnosi się do organizacji tekstu artystycznego, do jego walorów estetycznych, zawartych w nim elementów intertekstualnych i in. W przypadku tekstów przeznaczonych do śpiewu należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden poziom dzieła artystycznego, tzw. poziom meliczny lub muzyczny, którego rola polega na charakterystyce melodii i rytmu utworu przeznaczonego do śpiewu (zob. W. Szota 2018: 203). Weronika Szota zaznacza, że postrzeganie i recepcja utworu melicznego odbywa się dwuetapowo na poziomie literackim oraz muzycznym. Początkowo odbiorca rejestruje i rozumie utwór kompleksowo odszyfrowując zawarte w nim znaczenia denotatywne, konotatywne (w tym intertekstualne²) oraz dostrzegając przekazywany obraz poetycki. Kolejnym krokiem jest odszyfro-

² Elementy intertekstualne mogą być przekazywane na poziomie tekstowym utworu melicznego poprzez presupozycje, anomalie tekstowe (rozumiane jako naruszenia norm i konwencji gramatycznych lub literackich) oraz atrybucje informujące o przynależności danego tekstu do ściśle określonych kontekstów (zob. R. Nycz 2000: 84). Opisywane tu wykładniki intertekstualności są wyznaczane przez zakres tzw. intertekstualności właściwej utworu (zob. D. Urbanek 2004: 137), która polega na zaznaczeniu obecności innego tekstu w utworze poprzez wykorzystanie cytatu lub podobnie zobrazowanej sceny (będzie to pokazane w części analitycznej niniejszego artykułu).

wanie przekazywanych walorów artystycznych, poetyckiej ekspresji oraz figur muzycznych (zob. tamże). W kontekście tłumaczenia utworu melicznego należy zaznaczyć, że tego typu przekład odbywa się na dwóch poziomach, z czego pierwszym jest poziom semantyczny a drugim poziom meliczny³ tekstu wyjściowego. Pierwszy z wymienionych odnosi się do znaczenia werbalnego, drugi zaś opisuje płaszczyznę ekspresji (zob. W. Szota 2018: 202). To podczas analizy tego ostatniego, co podkreśla Barańczak, tłumacz zwraca uwagę na takie elementy jak akcent wyrazowy i zdaniowy, a także typy rymów (zob. S. Barańczak 2004). Pierwszoplanowa rola warstwy melicznej (czyli melodii i rytmu), może kreować w procesie tłumaczenia pewną konieczną do odzwierciedlenia w tekście wyjściowym dominantę meliczną (zob. termin u A. Bednarczyk 2012: 39 oraz O. Mastela 2021: 189), definiowaną jako jeden z celów tłumaczenia. Jest to zbieżne z tezami Juliana Maliszewskiego, który zwraca uwagę na fakt, że odbiorca (tłumacz) przywiązuje znaczną wagę do tzw. poziomu melicznego oryginału, koncentrując się na jego najistotniejszych elementach, tj. melodia, rym, agogika, dynamika (zob. J. Maliszewski 2005: 156). Nadrzędne zadanie tłumacza polega więc przede wszystkim na dostosowaniu tekstu docelowego do wymagań potencjalnych odbiorców w kulturze docelowej (zob. W. Szota 2018: 206). Anna Bednarczyk (1995: 123) wymienia ponadto dwie strategie tłumaczenia tekstów melicznych. Pierwsza polega na transferze z zachowaniem warstwy artystycznej tekstu wyjściowego, druga zaś obejmuje substytucję tekstu piosenki przy pomocy innego (powstałego w języku docelowym) tekstu pasującego do danej melodii.

2. Odtworzenie elementów formalnych oraz intertekstualnych tekstu melicznego w języku docelowym

W niniejszym podrozdziale dokonam opisu i analizy tłumaczeniowej elementów formalnych oraz intertekstualnych, które zawarte są w tekście piosenki *Toss a coin to your witcher*. Wspomniany utwór został stworzony na potrzeby, wyprodukowanej przez platformę streamingową Netflix, najnowszej ekranizacji prozy Andrzeja Sapkowskiego. Tekst piosenki został przetłumaczony na język polski oraz niemiecki. W moim badaniu skupię się na aspektach melicznych tekstu wyjściowego oraz dwóch tekstów docelowych, koncentrując się przy tym na ilości sylab w wersach, zastosowanych stopach metrycznych oraz strukturze rymów, a także dokonam opisu nawiązań intertekstualnych, które obecne są w tekście oryginalnym, i ich jakościowej oceny w tekstach docelowych. Na potrzeby moich rozważań będę stosować monolingwalne słowniki języka angielskiego, niemieckiego i polskiego [OXF], [DUD] oraz [SZYM].

³ W niniejszym wywodzie trzeba również zwrócić uwagę na fakt, że nie wszystkie tłumaczenia piosenek mają charakter meliczny. Niektóre z nich służą celom informacyjnym, inne zaś odznaczają się cechami poetyckimi bez wyraźnego związku z muzyką. Tłumaczenia niemeliczne pojawiają się często w książkach lub prasie dając czytelnikowi sposobność do zapoznania się z tekstem piosenki i całym spektrum odniesień, które dany tekst zawiera (zob. K. Puławski 2022).

Tekst wyjściowy	Tekst docelowy 1	Tekst docelowy 2
When a humble bard Graced a ride along a With Geralt of Rivia Along came this song a	Als ein Barde einst, seinen Weg konnt' teilen, a mit Geralt von Riva, entstanden diese Zeilen. a	Tę balladę wam śpiewa skromny bard, co z Geraltem z Rivii wyruszył na szlak .
From when the White Wolf fought A silver-tongued devil a His army of elves At his hooves did they revel a	Als der Weiße Wolf, gegen einen Teufel kämpfte, a seine Elfenarmee dabei, vor seinen Hufen schwenkte. a	Diabła spotkał tam, szukał z nim zwady, a z elfów hufcami urządził biesiady. a
They came after me With masterful deceit a	Sie verfolgten mich, mit meisterlicher List, a brachen die Laute, traten in mein Gesicht. a	Pochwycili mnie, a podstępem, no bo jak!
Broke down my lute And they kicked in my teeth a	Als des Teufels' Hörner, unser Fleisch aufspießten, a sagte der Hexer, man darf sein Blut nicht vergie- ßen. a	Zniszczyli mi lutnię, a skopali jak psa!
While the devil's horns Minced our tender meat a And so cried the Witcher "He can't be bleat,, a	Reichet' Gold Eurem Hexer, ihr gütigen Menschen, ihr gütigen Menschen,	Ciała nasze dźgał ten rogaty stwór, zapłakał nasz wiedźmin, "Mam dosyć już!"
Toss a coin to your Witcher O Valley of Plenty O Valley of Plenty, oh	Oh, reichet' Gold Eurem Hexer, ihr gütigen Menschen.	Grosza daj Wiedźminowi, sakiewką potrząśnij, sakiewką potrząśnij, ło, o, o!
Toss a coin to Your Witcher O Valley of Plenty	Am Rande dieser Welt, bekämpfte er das Horn, a es plagte und schlug euch, und brachte nur Zorn. a	Grosza daj Wiedźminowi, sakiewką potrząśnij!
At the edge of the world a Fight the mighty horde a That bashes and breaks you And brings you to mourn	Gegen jeden Elf, kämpfte er einst an, a weit fort in den Bergen, aus denen er kam. a	Lecz chwycił Biały Wilk, za morderczy róg, a co tyłu już przed nim obalił był z nóg. a
He thrust every elf a Far back on the shelf a High up on the mountain From whence it came	Merzte aus die Pest, hört ihr denn nicht zu? a Er ist Freund aller Menschen, 'drum lasst ihn in Ruh'. a	Elfy cisnął precz, aż na górski szczyt, daleko od ludzi, gdzie miejsce ich.

He wiped out your pest Got kicked in his chest He's a friend of humanity So give him the rest	a a a a	Das war meine Mär, von diesem starken Mann, er bekämpfte das Böse, nun stoßt auf ihn an!	a a a	Choć oberwał sam zmiażdżył bestii kark, ten obrońca ludzkości, toastu jest wart.	a a a
That's my epic tale: Our champion prevailed Defeated the villain Now pour him some ale	a a a a	Reichet' Gold Eurem Hexer, ihr gütigen Menschen, ihr gütigen Menschen, Oh, reichet' Gold Eurem Hexer, ein Freund aller Menschen.		Oto moja pieśń, to wasz bohater jest, on wrogów pokonał, nalejcie mu więc!	
Toss a coin to your Witcher O Valley of Plenty O Valley of Plenty, oh				Grosza daj Wiedźminowi, sakiewką potrząśnij, sakiewką potrząśnij, łó, o, o!	
Toss a coin to your Witcher A friend of humanity				Grosza daj Wiedźminowi, obrońcy ludzkości!	

Tabela 1. Przykład nr 1 tekstu wyjściowego, docelowego 1 i docelowego 2.

Cytowany powyżej tekst wyjściowy składa się z dwóch zwrotek oddzielonych pięciowersowym refrenem, który rozpoczyna jednostka tłumaczeniowa *Toss a coin to your Witcher*. Każda składająca się na zwrotek kwartyna posiada względnie jednolitą strukturę rymów. W pierwszej zwrotce są to rymy krzyżowe (wers drugi rymuje się z wersem czwartym), w drugiej zaś są to rymy parzyste (wers pierwszy rymowany z wersem drugim). Wyjątek stanowią dwie ostatnie kwartyny, w których rymy obejmują pierwszy, drugi oraz czwarty wers. W niemieckim tekście docelowym zastosowano regularny rym krzyżowy w pierwszej i drugiej zwrotce, w których wers drugi rymuje się z czwartym w obrębie każdej kwartyny. W tekście wyjściowym zastosowano także pewien względnie regularny system akcentowania oraz względnie jednolitą ilość sylab w wersach.

Układ rymów w niemieckim tłumaczeniu determinowany jest, z jednej strony przez aspekty językowe (charakterystyczne dla języka niemieckiego ułożenie czasownika w formie bezokolicznikowej na końcu zdania), oraz przez indywidualne decyzje tłumacza na zastosowanie ściśle określonych technik tłumaczenia. W niektórych przypadkach przez obie opisane tu cechy. Dzieje się tak w pierwszym czterowersie pierwszej zwrotki, gdzie jednostka tłumaczeniowa *graced a ride along* (zob. [OXF]: „to make something [we wspomnianym kontekście: *ride*, czyli „a short journey”] more attractive”) została przetłumaczona przy pomocy uogólnionego ekwiwalentu *seinem Weg teilen* (pl. *dzielić z kimś drogę*). Względy typowo językowe (konstrukcja zdania z czasownikiem modalnym) zadecydowały, że w pozycji rymotwórczej pojawił się w tekście niemieckim czasownik *teilen* (zob. [DUD]: „być czymś obdarowanym podobnie do innych osób, dzielić

się jakąś rzeczą z innymi osobami”⁴) w przeciwieństwie do obecnego w tekście wyjściowym przyimka *along* (zob. [OXF]: „from one end to or towards the other end of something”). Podobne cechy (szyk w zdaniach temporalnych z *als*) odpowiadają za inwersję czasowników *kämpfen* oraz *schwenken* w pozycję rymotwórczą w drugim czterowersie niemieckiego tłumaczenia, a także czasowników *aufspießen* i *vergießen* w ostatniej kwartynie pierwszej zwrotki. Podobne względy językowe stanowią również budulec rymów w drugiej zwrotce niemieckiego translatu. W pozycjach rymotwórczych pojawiają się tam bowiem prefiks *an* (część składowa czasownika rozdzielnie złożonego *ankämpfen*, zob. [DUD]: „stawić opór, walczyć przeciw komuś”⁵), czasownik *kommen* (pl. *przychodzić*, dosłowny ekwiwalent dla jednostki leksykalnej *came*) w formie Imperfektu (dt. *kam* zob. drugi czerowers drugiej zwrotki), a także w kolejnych dwóch kwartynach prefiks *zu* (jako część czasownika rozdzielnie złożonego *zuhören*, zob. [DUD]: „kierować na coś uwagę, śledzić słuchem”⁶) oraz ponownie przedrostek *an* (jako część czasownika rozdzielnie złożonego *anstoßen*, zob. [DUD]: „stuknąć się kieliszkami na toast”⁷). Można również przypuszczać, że tłumacz celowo decyduje się na wprowadzenie do niemieckiego tekstu czasowników rozdzielnie złożonych, aby przy pomocy przedrostków w pozycjach rymotwórczych móc utworzyć stosowne rymy. Uzasadniałyby to zastosowanie czasowników *zuhören* i *anstoßen* we wspomnianych powyżej kontekstach.

Na zastosowanie ściśle określonych technik tłumaczeniowych w celu uzyskania konkretnych rymów wskazuje natomiast substytucja rzeczownika *song* (zob. [OXF]: „a short piece of music with words that you sing”) rzeczownikiem *Zeilen* ([DUD]: „szereg napisanych, drukowanych, następujących po sobie wyrazów w danym tekście”⁸). Odminną technikę przekładu tłumacz zastosował w przypadku znajdującego się w trzecim czterowersie pierwszej zwrotki rzeczownika *teeth* (zob. [OXF]: „any of the hard white structures in the mouth used for biting food”) substytuując go bardziej ogólnym rzeczownikiem *Gesicht* (zob. [DUD]: „ukształtowana przez oczy, nos i usta przednia część ludzkiej głowy od brody aż po włosy”⁹), w celu utworzenia rymu z rzeczownikiem *List* (zob. [DUD]: „środek, przy pomocy którego ktoś próbuje w zwodniczy sposób osiągnąć coś, czego nie

⁴ zob. [DUD]: „gemeinschaftlich mit anderen von etw. betroffen werden; an einer Sache im gleichen Maße wie ein anderer teilhaben“. Tłum. definicji słownikowych: E.L.

⁵ zob. [DUD]: „gegen jmdn., etw. kämpfen, vorgehen, Widerstand leisten“. Jako substytucja angielskiego czasownika *thrust* (zob. [OXF]: „to push something/somebody suddenly or violently in a particular direction”) niemiecki czasownik jest wyrazem generalizacji.

⁶ zob. [DUD]: „(etw. akustisch Wahrnehmbarem) hinhörend folgen, ihm seine Aufmerksamkeit zuwenden“. Niemiecki czasownik nie ma swojego semantycznego odpowiednika w tekście wyjściowym, stąd domniemanie, że został on celowo wprowadzony do translatu w celu zachowania struktury rymów.

⁷ zob. [DUD]: „die gefüllten Gläser leicht gegeneinanderstoßen (um auf etw. zu trinken)“. Opiswany czasownik służy jako uogólnienie jednostki leksykalnej *to pour some ale*.

⁸ zob. [DUD]: „geschriebene, gedruckte Reihe von nebeneinanderstehenden Wörtern eines Textes“. Omawianą techniką tłumaczenia byłaby więc w niniejszym przypadku konkretyzacja.

⁹ zob. [DUD]: „bes. durch Augen, Nase u. Mund geprägte Vorderseite des menschlichen Kopfes vom Kinn bis zum Haaransatz“.

mógłby zyskać normalnymi metodami”¹⁰). Kolejnymi generalizacjami jest zastąpienie rzeczownika *champion* (zob. [OXF]: „a person, who fights for, or speaks in support of, a group of people or belief”) frazą nominalną *der starke Mann* (pl. *silny człowiek*) oraz substytucja rzeczownika *mourn* (zob. [OXF]: „to feel and show that you are sad because somebody has died, to feel sad because something no longer exists or is no longer the same”) przy pomocy jednostki leksykalnej o ogólniejszym znaczeniu *Zorn* (zob. [DUD]: „ostra, emocjonalna niezgoda na odczuwane zło lub w sytuacji, gdy coś nie toczy się według spodziewanego planu”¹¹).

W pierwszym czterowersie drugiej zwrotki niemieckiego translatu tłumacz stosuje zupełnie inną technikę odzwierciedlenia rymów. Wprowadza on bowiem do tekstu docelowego leksem semantycznie rozbieżne z jednostkami leksykalnymi użytymi w tekście wyjściowym. I tak rzeczownik *horde* (zob. [OXF]: „a large crowd of people”) przetłumaczono jako *Horn* (zob. [DUD]: „ostra, twarda narośl na głowie pewnych zwierząt”¹²), odnosząc się tym samym do atrybutów obronnych przedstawionego w utworze diabła.

Niemieckie tłumaczenie odznacza się uporządkowaną, stabilną strukturą rymów o układzie krzyżowym. Tłumacz do przekładu sekwencji rymowanych sprawnie wykorzystuje właściwości gramatyczne języka niemieckiego (czasowniki w formie bezokolicznikowej na końcu zdania oraz czasowniki rozdzielnie złożone), a także techniki konkretyzacji oraz generalizacji jednostek tłumaczeniowych, a także wprowadza do translatu leksem o nowym znaczeniu.

Zupełnie inna strategia tłumaczenia cechuje polski tekst docelowy, w którym większość rymów została usunięta. Tłumacz pozostawił jedynie rymy krzyżowe w drugim i trzecim czterowersie pierwszej zwrotki oraz pierwszym i trzecim czterowersie zwrotki drugiej. W miejscach rymotwórczych drugiej kwartyny przekładu pozostały rzeczowniki *zwada* oraz *biesada*. Są one wyrazem substytucji angielskich leksemów *to fight* (zob. [OXF]: „to take part in a war or battle against an enemy”) oraz *to revel* (zob. [OXF]: „to spend time enjoying yourself in a noisy enthusiastic way”). Analizując polskie ekwiwalenty w odniesieniu do szerszego kontekstu użycia należy stwierdzić, że jednostka leksykalna *szukać zwady* odnosi się do sytuacji inicjowania z kimś bójki, natomiast wyrażenie *urządzać biesiady* opisuje organizację hucznych uczt, co koresponduje ze znaczeniem przytoczonych powyżej, zastosowanych w angielskim tekście leksemów. Tłumacz dokonał tym samym transpozycji angielskich czasowników na polskie rzeczowniki, nie zmieniając ich znaczenia. W trzecim czterowersie pierwszej zwrotki dokonano dosłownego tłumaczenia rzeczownika *lute* (zob. [OXF]: „an early type of musical instrument with strings played like a guitar”) jako *lutnia* (zob. [SZYM]: „instrument muzyczny strunowy szarpany, podobny do mandoliny, popularny w w. XV–XVII, dziś używany do wykonywania muzyki dawnej”), a wers *they came after me* przetłumaczono przy pomocy konkretyzacji *pochwycili mnie* (zob. [SZYM]: *pochwycić*, czyli „porwać, schwytać, wziąć do

¹⁰ zob. [DUD]: „Mittel, mit dessen Hilfe jmd. (andere täuschend) etw. zu erreichen sucht, was er auf normalem Wege nicht erreichen könnte“. Niemiecki ekwiwalent jest dosłownym odpowiednikiem rzeczownika *deceit* (zob. [OXF]: „dishonest behaviour that is intended to make somebody believe something that is not true”).

¹¹ zob. [DUD]: „heftiger, leidenschaftlicher Unwille über etw., was jmd. als Unrecht empfindet od. was seinen Wünschen zuwiderläuft“.

¹² zob. [DUD]: „[gebogener] spitzer, harter Auswuchs am Kopf bestimmter Tiere“.

niewoli”), kierując tym samym uwagę odbiorcy na skutek działania opisywanego w tekście wyjściowym pościgu. W drugiej zwrotce polskiego tłumaczenia zastosowano analogiczny ekwiwalent do tego, który zastosowano w tekście niemieckim. Angielski rzeczownik *horde* został tym samym przetłumaczono jako *róg*, co spowodowało przesunięcie uwagi odbiorców na postać występującego w piosence diabła, zamiast na występującą w serialu grupę elfich partyzantów. Cztery wersy tej samej zwrotki brzmi w tekście docelowym jako *obalił był z róg*. Wspomniany tekst jest wyrazem generalizacji wersu trzeciego omawianej kwartyntyny angielskiej piosenki, który zawiera się w słowach *that bashes and breaks you*. W tekście docelowym pominięto więc opis szczegółów destrukcyjnych właściwości opisywanej w utworze oryginalnym hordy. W trzeciej kwartyntynie drugiej zwrotki translatu można zaobserwować kolejną generalizację oraz kolejną rozbieżność semantyczną względem utworu oryginalnego. W pozycji rymotwórczej tekstu docelowego znajduje się rzeczownik *kark* (zob. [SZYM]: „tylna część szyi granicząca z grzbietem”), będący częścią wersu *zmiażdżył bestii kark*. Porównując tekst polski z angielskim utworem oryginalnym trzeba zauważyć, że omawiany tu polski wers odpowiada pierwszemu wersowi trzeciej kwartyntyny zwrotki drugiej oryginału *He wiped out your pest*. W polskim tłumaczeniu odbiorca otrzymuje dokładniejszy opis skutków wiedźmińskiego ataku, co świadczy o zastosowanej konkretyzacji jako techniki tłumaczenia. Ostatni wers opisywanej kwartyntyny *so give him a rest* przetłumaczono jako *toastu jest wart*, dostarczając tym samym odbiorcy tekstu docelowego rozbieżny semantycznie przekaz.

Polski tekst docelowy cechuje zatem gruntowna redukcja rymów. Rymowane pozostają jedynie po cztery wersy w każdej zwrotce piosenki. Struktura rymów pozostaje bez zmian w porównaniu z tekstem wyjściowym i zawiera się w układzie rymów krzyżowych. Tłumacz stosuje techniki transpozycji, tłumaczenia dosłownego oraz wprowadza do translatu leksemę o nowym znaczeniu.

Tekst wyjściowy	Tekst docelowy 1	Tekst docelowy 2
˘˘˘˘˘ [T-T-/] 5	˘˘˘˘˘ [T-D] 5	˘˘˘˘˘˘ [T-D-T] 7
˘˘˘˘˘ [T-T-/] 5	˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘ [D] 3
˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6	˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6
˘˘˘˘˘ [T-T-/] 5	˘˘˘˘˘˘ [Am-T-T] 7	˘˘˘˘˘ [Am-J] 5
˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘ [T-D] 5	˘˘˘˘˘ [Am-D] 6
˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T-T] 8	˘˘˘˘˘ [D-T] 5
˘˘˘˘˘ [T-T-/] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T-T] 8	˘˘˘˘˘ [D-T] 5
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T-/] 7	˘˘˘˘˘˘˘ [J-J-Am] 7	˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6
˘˘˘˘˘ [T-T-/] 5	˘˘˘˘˘ [T-D] 5	˘˘˘˘˘ [A-J] 5
˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘ [Am-D] 6	˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6
˘˘˘˘ [T-T] 4	˘˘˘˘˘ [D-T] 5	˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6
˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘ [D-T-/] 6	˘˘˘˘˘ [Am-J] 5
˘˘˘˘˘ [T-T-/] 5	˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘ [D-T] 5
˘˘˘˘˘ [T-T-/] 5	˘˘˘˘˘ [D-D] 6	˘˘˘˘˘ [D-T] 5
˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘ [D-T] 5	˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6
˘˘˘˘ [T-T] 4	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-D-T] 8	˘˘˘˘ [J-J] 4

˘˘˘˘˘˘˘ [T-D-T] 7	˘˘˘˘˘˘˘ [D-T-T] 7	˘˘˘˘˘˘˘ [T-D-T] 7
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6
˘˘˘˘˘˘˘ [T-D-T] 7	˘˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am -T] 8	˘˘˘ [D] 3
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [T-D-T] 7
		˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-D] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-D] 6
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-/] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-D] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [T-D] 6
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-/] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-T] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-T] 5
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-/] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [T-D] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [T-D] 5
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-/] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [D-T] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [T-D] 5
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6
˘˘˘˘˘˘ [T-T] 4	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-T] 5	˘˘˘˘˘ [J-J] 4
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-/] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [D-T] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [T-D] 5
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-/] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [D-T] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [T-D] 5
˘˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T-T] 8	˘˘˘˘˘˘˘ [D-T-T] 7	˘˘˘˘˘˘˘ [T-D-T] 7
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-/] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [D-J] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-T] 5
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [T-D] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [T-D] 5
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-/] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-D] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [D-D] 6
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [T-D-T] 7	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-T] 5	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-T] 5
˘˘˘˘˘˘˘˘ [T-D-T] 7	˘˘˘˘˘˘˘˘ [D-T-T] 7	˘˘˘˘˘˘˘˘ [T-D-T] 7
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6
˘˘˘˘˘˘˘˘ [T-D-T] 7	˘˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am -T] 8	˘˘˘ [D] 3
˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [T-T-T] 6	˘˘˘˘˘˘˘ [T-D-T] 7
		˘˘˘˘˘˘˘ [Am-Am] 6

Tabela 2. Przykład nr 2 tekstu wyjściowego, docelowego 1 i docelowego 2.

Wersy konstytuujące tekst wyjściowy odznaczają się zmienną ilością sylab. Najwięcej jest wersów sześciosylabowych (18) oraz pięciosylabowych (15), najmniej wersów siedmiosylabowych (5), ośmiosylabowych (1) i czterosylabowych (4). Analizując sposób akcentowania można stwierdzić, że dominuje układ trocheicznie-daktyliczny. Niemieckie tłumaczenie odznacza się podobną ilością sylab w wersach. Dominują wersy sześciosylabowe (17) oraz pięciosylabowe (14), najmniej jest natomiast wersów siedmiosylabowych (6) i ośmiosylabowych (5). Polskie tłumaczenie cechuje natomiast dominujący układ wersów sześciosylabowych (18) i pięciosylabowych (15), a także niewielka ilość wersów siedmiosylabowych (6) oraz cztero- i trzysylabowych (2). Zupełnie inaczej przedstawiają się również układy metryczne. W polskim tekście docelowym zastosowano bowiem

głównie trochej, daktyl i amfibrach oraz okazjonalnie jamb. Można tym samym stwierdzić, że dokonano formalnego udomowienia tekstu docelowego. W przypadku języka polskiego, w którym akcent wyrazowy pada na przedostatnią sylabę, amfibrach jest typową, wykorzystywaną w tekstach poetyckich stopą metryczną, która odpowiada także podziałowi na wyrazy, co stanowi znaczne ułatwienie w przypadku tłumaczenia tekstów poetyckich. I tak w przytoczonym powyżej tekście tłumaczenia amfibrach występuje aż 32 razy, będąc składnikiem wersów sześćosylabowych (dwa amfibrachy) oraz pięciosylabowych (połączenia amfibrachu z jambem lub amfibrachu z trochejem). Innymi często stosowanymi układami metrycznymi w niniejszym, polskim tłumaczeniu są połączenia trocheju z daktylem.

Odmianą strategię tłumaczenia obrał niemiecki tłumacz opisywanego utworu. Niemiecki tekst docelowy odznacza się bowiem dominującym użyciem trocheju, daktyla i amfibrachu. Wielokrotne zastosowanie tego ostatniego w sytuacji tłumaczenia tekstu melicznego nie koresponduje z charakterystycznym dla języka niemieckiego sposobem akcentowania wyrazów, który obejmuje pierwszą lub w skrajnych przypadkach (obecność prefiksów pochodzenia obcego lub prefiksów nieakcentowanych) drugą sylabę. Ponadto należy również zwrócić uwagę na fakt, że amfibrach nie należy do stóp metrycznych używanych w niemieckiej poetyce, która notuje jedynie zastosowanie trocheju, jambu, daktyla oraz anapestu (więcej na ten temat zob. W. Kayser 1992: 85). Przytoczone argumenty skłaniają do wniosku, że niemiecki tłumacz zdecydował się na zastosowanie egzotyzyacji jako strategii tłumaczeniowej podczas przekładu warstwy formalnej tekstu docelowego. Nietypowy dla niemieckiej poetyki amfibrach występuje w translacie aż 29 razy wchodząc w kombinacje w wersach pięcio- (połączenia amfibrachu z trochejem), sześćo- (połączenia amfibrachu z daktylem, a także dwóch amfibrachów), siedmio- (połączenia amfibrachu z dwoma trochejami oraz dwóch jambów z amfibrachami) i ośmiosylabowych (połączenia amfibrachu, daktyla i trocheju oraz dwóch amfibrachów i trocheju), będąc tym samym stałym budulcem formalnym niemieckiego przekładu.

Oprócz omówionych powyżej cech melicznych omawiany tekst piosenki zawiera również elementy intertekstualne, które mogą okazać się problematyczne w procesie przekładu:

Tekst wyjściowy	Tekst docelowy 1	Tekst docelowy 2
When a humble bard Graced a ride along With Geralt of Rivia Along came this song	Als ein Barde einst , seinen Weg konnt' teilen , mit Geralt von Riva , entstanden diese Zeilen .	Tę balladę wam śpiewa skromny bard, co z Geraltem z Rivii wyruszył na szlak .
From when the White Wolf fought A silver-tongued devil His army of elves At his hooves did they revel	Als der Weiße Wolf , gegen einen Teufel kämpfte , seine Elfenarmee dabei, vor seinen Hufen schwenkte.	Diabola spotkał tam , szukał z nim zwady , z elfów hufcami urządzał biesiady.
They came after me With masterful deceit Broke down my lute	Sie verfolgten mich , mit meisterlicher List , brachen die Laute ,	Pochwycili mnie , podstępem, no bo jak! Zniszczyli mi lutnię ,

And they kicked in my teeth	traten in mein Gesicht.	skopali jak psa!
At the edge of the world Fight the mighty horde He thrust every elf Far back on the shelf High up on the mountain From whence it came	Am Rande dieser Welt, bekämpfte er das Horn, Gegen jeden Elf, kämpfte er einst an, weit fort in den Bergen, aus denen er kam.	Lecz chwycił Biały Wilk, za morderczy róg, Elfy cisnął precz, aż na górski szczyt, daleko od ludzi, gdzie miejsce ich.

Tabela . Przykład nr 3 tekstu wyjściowego, docelowego 1 i docelowego 2.

W zacytowanym powyżej tekście wyjściowym można wyróżnić trzy grupy nawiązań intertekstualnych:

- nawiązania do postaci występujących w serialu oraz w powieści Andrzeja Sapkowskiego. Niniejsza grupa obejmuje jednostki leksykalne *Geralt of Rivia*, *the White Wolf* oraz *a silver tongued-devil*;
- nawiązania do konkretnych cytatów z książek Andrzeja Sapkowskiego. Wspomniana grupa obejmuje dwa przykłady (*at the edge of the world* oraz *he thrust every elf [...] high up to the mountain*);
- nawiązania do treści serialu oraz książek Andrzeja Sapkowskiego. W grupie tej znajdują się wersy *They came after me / With masterful deceit / Broke down my lute*.

Opisując obecne w powyższym utworze elementy intertekstualne należy przede wszystkim zwrócić uwagę na osobliwą sytuację tłumaczeniową. Tekst wyjściowy powstał w języku angielskim jako część scenariusza amerykańskiej ekranizacji powieści polskiego autora. Konsekwencją takiego zabiegu jest fakt, że podstawą do tworzenia intertekstualnych aluzji było tłumaczenie prozy Andrzeja Sapkowskiego na język angielski, którego autorką jest Danusia Stok (zob. A. Sapkowski 2007). Tekst tłumaczenia twórczości polskiego autora stał się tym samym bazową inspiracją do tworzenia aluzji intertekstualnych w omawianej piosence. Pierwsza grupa nawiązań odnosi się do postaci występujących w serialu oraz w opowiadaniu Andrzeja Sapkowskiego *Kraniec świata*. Antropimimy *Geralt of Rivia* oraz *the White Wolf* odnoszą się do postaci głównego bohatera, wiedźmina *Geralta z Rivii* znanego również jako *Biały Wilk*. Omawiane jednostki leksykalne były tłumaczone na język niemiecki w sposób dosłowny jako *Geralt von Riva* oraz *der Weiße Wolf*, co znacznie ułatwiło ich sposób tłumaczenia i umożliwiło odzwierciedlenie intertekstualnych powiązań w niemieckiej i polskiej wersji piosenki. Bardziej problematyczny w tłumaczeniu okazuje się bestionim *a silver-tongued devil*, który odnosi się do postaci diabła, na którego główny bohater otrzymuje zlecenie w opowiadaniu *Kraniec świata*. Opiswany potwór określany jest w angielskim tłumaczeniu powieści jako *deovel* albo *devil* (zob. A. Sapkowski 2007: 170), co uwypukla intertekstualną aluzję (zaznajomiony z prozą Andrzeja Sapkowskiego odbiorca tekstu wyjściowego słysząc *a silver-tongued devil* od razu wie, że chodzi o diabła z opisywanego opowiadania). W polskiej powieści opisany bestionim określany był jako *diabeł*, co znajduje odzwierciedlenie w tłumaczeniu amerykańskiej piosenki. Niemiecki tłumacz zdecydował się natomiast na za-

stosowanie dosłownego ekwiwalentu *Teufel* (zob. [DUD]: „adwersarz Boga, którego królestwem jest piekło, postać będąca ucieleśnieniem zła, szatan”¹³), co również pozostaje w zgodzie z niemieckim tłumaczeniem polskiej powieści. Wszystkie należące do pierwszej grupy elementy intertekstualne zostały przetłumaczone w sposób pragmatycznie adekwatny.

Jednostka tłumaczeniowa *at the edge of the world* stanowi w tekście piosenki bezpośrednie odwołanie do tytułu ekranizowanego opowiadania (zob. A. Sapkowski 2007: 164–207, w polskiej wersji: *Kraniec świata*, zob. A. Sapkowski 1998: 171–212). W polskim tłumaczeniu piosenki opisywana aluzja zanika, natomiast w tłumaczeniu niemieckim zastosowano ekwiwalent *Am Rande dieser Welt*, który stanowi bezpośrednie odwołanie do niemieckiego tytułu ekranizowanego przez Netflix opowiadania (niem. *Der Rand der Welt*, zob. A. Sapkowski 2016: 228–283). Tłumaczenie na język niemiecki cechuje więc adekwatność pragmatyczna.

Jednostka tłumaczeniowa *he thirst every elf [...] high up to the mountain* stanowi bezpośrednie odwołanie do rozmowy między Geraltem z Rivii a zleceniodawcą, który nakazuje mu przepędzić nękającego okoliczną wioskę diabła. Skutkiem przyjętego zlecenia jest konflikt z oddziałem elfich partyzantów, z którymi wspomniany diabeł bezpośrednio współpracował. Do tego właśnie konfliktu nawiązuje cytowany powyżej wers amerykańskiej piosenki *he thirst every elf*. W angielskim tekście tłumaczenia książki polskiego autora czytamy:

„The witcher raised his head and smiled nastily. ‚Interesting’ he said. ‚Unusual, I’d say. What?’ frowned Dhun.
 ‚An unusual condition. Why all this mercy?’
 ‚He should nae be killed,’ Dhun frowned even more, ‚because in this Valley—’
 ‚He should nae and that be it,’ interrupted Nettle. ‚Only catch him, sir, or drive him off yon o’er on the seventh mountain” (zob. A. Sapkowski 2007: 172).

Zleceniodawca prosi głównego bohatera, mówiąc *drive him off yon o’er on the seventh mountain*. Właśnie do wspomnianej prośby nawiązuje jednostka tłumaczeniowa *he thirst every elf [...] high up to the mountain*. Cytowana powyżej kwestia została wyartykułowana w niemieckim tłumaczeniu polskiej powieści jako >>*Man darf nicht, und fertig*<<, *fiel ihm Brennessl ins Wort*. >>*Fangt ihn nur, oder verjagt ihn nur über alle Berge* (zob. A. Sapkowski 2016: 239). W tłumaczeniu piosenki na język niemiecki można usłyszeć *weit fort in den Bergen*, co stanowi odniesienie do wyartykułowanej w niemieckim tłumaczeniu twórczości Andrzeja Sapkowskiego prośby wypędzenia diabła za wszelkie góry (niem. *verjagt ihn nur über alle Berge*). Nawiązanie intertekstualne w niemieckiej wersji utworu jest więc widoczne, co świadczy o pragmatycznie adekwatnym przekładzie. W polskiej książce opisywana sytuacja jest wyrażona w następujący sposób: *Nie lza i już – przerwał Pokrzywka. – Złapcie go tylko, panie, albo wygońcie za siódmą górę* (zob. A. Sapkowski 1998: 179). Porównując tekst amerykańskiej piosenki z jego polskim tłumaczeniem należy zwrócić uwagę na konkretyzację angielskiego rzeczownika *mountain* przy pomocy polskiego rzeczownika *szczyt*. Zastosowanie opisywanej konkretyzacji powoduje, że widoczna w tekście wyjściowym aluzja do cytatu zawartego w angielskiej wersji książki Sapkowskiego jest mniej widoczna w polskiej wersji piosenki. Bardziej

¹³ zob. [DUD]: „Widersacher Gottes, dessen Reich die Hölle ist; Gestalt, die das Böse verkörpert; Satan“.

uzasadnione pragmatycznie byłoby zatem przetłumaczenie wersów *he thirst every elf [...] high up to the mountain* jako *Elfy cisnął precz / aż za siódmą górę*.

Jednostka tłumaczeniowa *They came after me with wonderful deceit, broke down my lute* stanowi odniesienie do fragmentu książek Andrzeja Sapkowskiego, w którym elfy pomagają walczącemu z Geraltem i Jaskrem diabłowi ku zaskoczeniu głównych bohaterów, biorą ich do niewoli oraz niszczą lutnię poety Jaskra. W angielskim tłumaczeniu prozy jest to opisane w następujący sposób:

„The witcher heard the pounding of a galloping horse, the sound he'd been waiting for. ‚Here, Dandilion! Here!’ he yelled. ‚In the hops!’

He saw mount breast right in the front of him and was knocked over. He bounced off the horse as though it were a rock and tumbled onto his back. The world darkned. He managed to roll to the side, behind the hoop poles to avoid the hooves. He sprung up nimbly, but another rider rode into him, knocking him down again. Then suddenly someone threw themselves at him and pinned him to the ground.

Then there was a flash, and a piercing pain in the back of his head
And darkness. (zob. A. Sapkowski 2007: 189–190, również: 2016: 261–262, 1998: 196).

Toruviel turned to him with an angry grimace on her cracked lips. ‚Musician!’ she growled. ‚A human, yet a musician! A lutenist!’

Without a word, she pulled the instrument from the tall elf’s hand, forcefully smashed the lute against the pine and threw the remains, tangled in the strings, on Dandilion’s chest. (zob. A. Sapkowski 2007: 193, również: 2016: 266–267, 1998: 200).

Niniejszy fragment tekstu piosenki tłumaczony jest w sposób dosłowny zarówno na język niemiecki jako *Sie verfolgten mich mit meisterlicher List, brachen die Laute*, jak również na język polski jako *Pochwycili mnie, podstępem, no bo jak! Zniszczyli mi lutnię*. W omawianym przypadku dosłowne tłumaczenie zagwarantowało odzwierciedlenie przedstawionej aluzji w obydwóch tekstach docelowych i tym samym zgodność semantyczno-pragmatyczną tłumaczeń. Dzieje się tak ponieważ tekst piosenki odwołuje się do dłuższego fragmentu książki polskiego autora, w którym w sposób niezwykle szczegółowy opisane są poszczególne, werbalizowane w tekście utworu muzycznego zdarzenia, co sprzyja odszyfrowaniu przez odbiorców ewokowanych elementów intertekstualnych.

3. Uwagi końcowe

Koncentrując się na tłumaczeniu aspektów melicznych należy zauważyć, że tłumacze tekstu wyjściowego stosowali odmienne techniki i strategie dokonując przekładu na język polski i niemiecki. Niemiecki tłumacz starał się wykorzystać właściwości gramatyczno-składniowe języka docelowego w celu odzwierciedlenia struktury rymów w translacie, a także stosować ściśle określone techniki semantyczne, wprowadzając w miejsca rymotwórcze tekstu tłumaczenia konkretyzacje, opuszczenia oraz leksemy o nowym znaczeniu. Zupełnie innych technik używał tłumacz piosenki na język polski, w której rymy w dużej mierze zostały opuszczone. W każdej z dwóch zwrotek polskiego tekstu docelowego można zaobserwować jedynie po dwa rymowane czterowersy. Do zbudowania takiej struktury rymów tłumacz stosował techniki tłumaczenia dosłownego, transpozycji oraz wprowadzał leksemy o nowym znaczeniu. Niemiecki tekst docelowy odznacza się ponadto zwiększoną długością wersów w porównaniu do tłumaczenia polskiego, co potwierdza uniwersalną tendencję obecną w tłumaczeniach polskiej poezji na język niemiecki (zob. A. Sulikowski 2002: 150). Na uwagę zasługuje również fakt, że niemiecki

tekst docelowy cechuje wykorzystanie zupełnie obcej rytmiki (niestosowane niemieckich utworach w metrum trocheiczno-amfibrachiczne). Fakt ten jest o tyle zaskakujący, że w angielskim tekście wyjściowym można zaobserwować bardziej typowe dla języka niemieckiego w zasadzie regularne metrum trocheiczno-daktyliczne. Rytmika polskiego tłumaczenia nie wykazuje cech nowatorskich dla języka polskiego i dominuje w niej wykorzystanie trocheju, daktyla i amfibrachu.

Obecne w tekście wyjściowym elementy intertekstualne zostały przetłumaczone na język polski i niemiecki generalnie w sposób wierny przy wykorzystaniu leksemów występujących w tłumaczeniach powieści Andrzeja Sapkowskiego na język polski oraz niemiecki (dotyczyło to zastosowanych antroponimów oraz bestionimów, a także bezpośrednich cytatów), co poskutkowało możliwością odszyfrowania danego elementu intertekstualnego przez odbiorcę w danym języku docelowym. W jednym przypadku doszło do neutralizacji nawiązań intertekstualnych w translacie w wyniku niepotrzebnie użytej techniki tłumaczeniowej (zastosowanie konkretyzacji podczas tłumaczenia angielskiego rzeczownika *mountain* jako *szczyt*).

Bibliografia:

- Barańczak, S. (2004), *Ocalone w tłumaczeniu*. Kraków.
- Bednarczyk, A. (1995), *Wysocki po polsku. Problematyka przekładu poezji śpiewanej*. Łódź.
- Bednarczyk A. (2012), *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa.
- Benjamin, W. (1923), *Die Aufgabe des Übersetzers*, (w:) W. Benjamin, „Gesammelte Schriften“ IV/1. Frankfurt a. M., 9–21.
- Burdorf, D. (1997), *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart, Weimar.
- Chrzanowska-Kluczevska, E. (2002), *Gry językowe tłumaczy*, (w:) W. Chłopicki (red.), *Język trzeciego tysiąclecia II: Przekład i dydaktyka*. t. 2, Kraków, 33–39.
- Deutsches Universalwörterbuch DUDEN* (2007), Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich. [DUD].
- Głowiński, M./ A. Okopień-Sławińska/ J. Sławiński (1986), *Zarys teorii literatury*. Warszawa.
- Jakobson, R. (1959), *On linguistic aspects of translation*, (w:) M. Baker/ L. Venuti (red.), *The Translation Studies Reader*. London-New York, 113–119.
- Krysztofiak, M. (1999), *Przekład literacki a translatoologia*. Poznań.
- Kulawik, A. (1997), *Poetyka: Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Kraków.
- Maliszewski, J. (2005), *Nic dwa razy się nie zdarza – strategia poetyckiego i melicznego przekładu wiersza Wisławy Szymborskiej na język polski i niemiecki*, (w:) P. Fast (red.), *Kultura popularna a przekład*. Katowice, 141–158.
- Mastela, O. (2021), *Transkrecja w przekładzie melicznym: Piosenki Charlesa Aznavoura w twórczych tłumaczeniach Wojciecha Młynarskiego*, (w:) „Półrocznik Językoznawczy Tertium” 6, 183–202.
- Nycz, R. (2000), *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków.
- Oxford Dictionary (2022). (URL <http://www.oxforddictionaries.com>). [Pobrano 23.06.2022].

- Puławski, K. (2022), *Udomowienie w tłumaczeniach piosenek*, (w:) „Translation Landscapes“ 6 (w druku).
- Reiß, K. (1986), *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München.
- Reiß, K. (1993), *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*. Heidelberg.
- Rilke, R. (2018), *Der Panther*. Berlin.
- Sapkowski, A. (1998), *Koniec świata*, (w:) A. Sapkowski, Ostatnie życzenie. Warszawa, 171–212.
- Sapkowski, A. (2007), *The Edge of the world*, (w:) A. Sapkowski, The last wish. London, 164–206.
- Sapkowski, A. (2016), *Der Rand der Welt*, (w:) A. Sapkowski, Der letzte Wunsch. München, 228–292.
- Szota, W. (2018), *Melic translation*, (w:) „Neofilolog” 51/2, 201–210.
- Szymczak, M. (1981), *Słownik Języka Polskiego*. Warszawa. [SZYM]
- Urbanek, D. (2004), *Pęknięte lustro: Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*. Warszawa.
- Warmuzińska-Rogóż, J. (2013), *Fenomen piosenki francuskiej w Polsce, czyli Piaf wiecznie żywa*, (w:) „Między oryginałem a przekładem” 22, 93–113.